

«The ghosts are themselves the future»

L'eredità queer di Chiara Fumai*

Irene Pipicelli

L'opera di Fumai, parte di un fronte avanguardista e dissacratore del contemporaneo italiano, lascia un segno di rinnovamento radicale in forme, temi e pratiche della performance italiana. L'utilizzo del performativo come un campo di azione duttile connota fortemente la pratica di Fumai, come dimostrano la natura polimorfa delle sue opere e la presenza di dispositivi performativi inediti, tra i quali la *performance lecture* (conferenza performativa) e la visita guidata come forma di *attivazione performativa*.¹ Il posizionamento femminista di Fumai costituisce un nodo nevralgico della pratica dell'artista: è interessante portare alla luce come il femminismo radicale dell'artista entri in risonanza con il femminismo intersezionale e la teoria queer, intesi come strumenti teorici originali capaci di portare alla luce tratti meno evidenti della sua poetica. Al di là del posizionamento femminista, alcuni tratti poetici accompagnano, guidano e ispirano l'opera di Fumai: l'ossessione per un certo insieme di figure che si relazionano in modo inossidabile con l'utopia e l'invisibile (o l'immateriale); il rapporto

* I miei ringraziamenti vanno al gruppo «CONTRA/DIZIONI – prospettive di filosofia femminista e queer», per il confronto costante sul panorama teorico femminista e queer contemporaneo e al gruppo di ricerca «P.I.S. – Performance Identity Seminar», dell'Università degli Studi di Milano, per la possibilità di discutere questo lavoro e arricchirlo con importanti commenti. Il linguaggio utilizzato nell'articolo mantiene dove possibile una neutralità di genere, in ottemperanza alle indicazioni per un linguaggio inclusivo individuate già da Alma Sabatini nella relazione *Il sessismo nella lingua italiana*, commissionata dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri e Commissione Nazionale per la Parità e le Pari Opportunità tra uomo e donna (1987). Dove necessario, per evitare la declinazione di genere ho scelto di utilizzare l'asterisco (*) per la sua grande diffusione all'interno degli scritti teorici e dei movimenti femministi e queer. Cfr. Pietro Maturi, *Una questione non solo grammaticale: verso un'uguaglianza di genere linguistica*, in Mirella Orsi, Roberto Paura (a cura di), *Between science and society. Scienza e società verso il 2030*, Italian Institute for the Future, Napoli 2020, pp. 63-74.

¹ Cfr. Giovanna Zapperi, *Living With Contradictions: Chiara Fumai Reads Carla Lonzi*, in Francesco Urbano Ragazzi, Milovan Farronato, Andrea Bellini (a cura di), *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017*, NERO, Roma 2021, pp. 32-38, p. 34. Per un approfondimento sul formato della conferenza performativa vedi Clarisse Bardirot, *L'essor de la conférence-performance*, in Erica Magris, Béatrice Picon-Vallin (a cura di), *Les Théâtres Documentaires, Deuxième époque*, Montpellier 2019, pp. 365-373.

tra verità, artificio e testimonianza; la necessità della memoria e la presenza degli spettri.²

Chiara Fumai (1978-2017) è stata una artista, dj e performer italiana. Originaria di Bari, si forma in architettura a Milano dove dal 2003 si avvicina al mondo del djing attraverso la curatela di *Lobby Night*,³ programma del club di culto milanese Rocket, nel quale propone una forte ibridazione tra dj set, live performance, videoarte e design. In questi anni raggiunge una discreta fama internazionale come dj sotto il nome di Pippi Langstrumf e, a partire dal 2007, comincia a dialogare con il mondo dell'arte contemporanea, creando una serie di video-installazioni che verranno esposte nel 2008 in occasione di *Tutto Giusto/All Right*, prima mostra personale dell'artista all'interno del festival Lelabò presso la galleria CareOf a Milano. Nello stesso anno l'artista partecipa a una prestigiosa residenza artistica a Hoorn (Paesi Bassi), dove dà vita a uno dei suoi primi lavori performativi *The girl with the blanket*. Nel 2009 Fumai partecipa al 15° Corso Superiore di Arti Visive promosso dalla Fondazione Ratti a Como, condotto quell'anno dall'artista e performer libanese Walid Raad. Questo evento segna un momento decisivo nella pratica dell'artista, portandola a considerare la performance come un linguaggio sempre più fondamentale per la propria ricerca. L'insegnamento di Raad avrà una lunghissima influenza sull'artista nella forma, nei temi e nella metodologia di costruzione delle performance. In particolare, sarà l'influenza di Raad a condurla verso i formati della lecture-performance e della visita guidata; e a farle prediligere, nei contenuti, la costante tensione tra biografia/storia e una radicale commistione di realtà/finzione.⁴ Tra il 2009 e il 2017 Chiara Fumai partecipa a numerose

² «I'm very interested in a number of figures who lived around the turn of the 19th century, their still untarnished utopias and their methods of relating to an audience. In particular I'm interested in worlds that have something to do with the invisible, as they seek the truth and re-present it to an audience in other forms, using any method, at the cost of embracing artifice, mystery and uncertainty. In this regard I believe that the end justifies the means, and that surrealistic means are capable of producing new sustenance for the mind. Thanks to the after-effects of the abstract work, what seems a monument to memory can speak to the present and the future, the ghosts are themselves the future...» <<http://fiorucciarttrust.com/works/volcano-extravaganza-fumai/>> (ultimo accesso 20/06/2021).

³ Con *djing* si intendono una serie di pratiche legate al mondo della musica e in particolare all'atto di selezionare, suonare e mixare brani musicali spesso non autografi per un pubblico live.

⁴ Cfr. Kari Conte, *Chiara Fumai: Art As a Weapon*, in Kari Conte, Francesco Urbano Ragazzi, *Chiara Fumai: LESS LIGHT*, International Studio & Curatorial Program, New York 2019, pp. 11-21, in particolare pp. 12-13. Per un approfondimento sulla pratica performativa di Raad cfr. Elena Respini, *Walid Raad*, MOMA, New York 2015; Alan Gilbert, *Walid Raad's Spectral Archive, Part I: Historiography as Process*, «e-flux», 69 (2016) <<https://www.e-flux.com/>

«The ghosts are themselves the future»

manifestazioni internazionali, tra le quali dOCUMENTA(13) a Kassel nel 2012 e CONTOUR: A Moving Image Biennale nel 2015 e viene insignita di importanti premi come il 9th Furla Art Award nel 2013, il New York Prize nel 2016, in seguito al quale ottiene una residenza presso l'International Studio & Curator Program a New York. Dopo un periodo di residenza a New York dove stava lavorando a una serie di nuove opere, Chiara Fumai torna in Italia e si toglie la vita a Bari nell'agosto del 2017.

Dalla morte dell'artista ad oggi, l'interesse internazionale per la sua figura è rimasto altissimo, come dimostrano le numerose iniziative che l'hanno vista protagonista.⁵ Nuove possibilità di avvicinare il lavoro di Fumai emergono dalla prima grande retrospettiva *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017*, a cura di Francesco Urbano Ragazzi e Milovan Farronato con la collaborazione di Andrea Bellini e Cristiana Perrella, inaugurata presso il Centre d'Art Contemporain di Ginevra il 28 novembre 2020 (28 novembre 2020-28 febbraio 2021) e ospitata in seguito al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato (8 maggio-7 novembre 2021). La mostra raccoglie una vasta selezione di opere dell'artista, alcune delle quali mai esposte prima. Nel contesto della mostra è stato pubblicato un ampio catalogo che raccoglie molte delle voci critiche sul lavoro di Fumai.

Tessere nel margine: la pratica artistica di Chiara Fumai

La biografia artistica di Chiara Fumai è eclettica e incarna la capacità di muoversi tra diversi linguaggi e discipline con facilità e potenza. La matrice che sostiene il suo incedere artistico è costituita dal linguaggio performativo: sposando l'interpretazione di Francesco Urbano Ragazzi, Chiara Fumai «[i]s not a performance artist, but a performative artist».⁶ La performatività è il terreno sul quale vengono pensate le opere di Fumai: anche quelle con una forte componente installativa sono infatti sempre integrate

journal/69/60594/walid-raad-s-spectral-archive-part-i-historiography-as-process/> (ultimo accesso 21/06/2021); Id., *Walid Raad's Spectral Archive, Part II: Testimony of Ghosts*, «e-flux», 71 (2016) <<https://www.e-flux.com/journal/71/60536/walid-raad-s-spectral-archive-part-ii-testimony-of-ghosts/>> (ultimo accesso 21/06/2021).

⁵ Ricordiamo le mostre personali *Nico Fumai: being remixed*, presso Guido Costa Projects a Torino (2017) e *Chiara Fumai: LESS LIGHT*, presso ISCP a New York (2019) e la partecipazione al padiglione italiano curato da Milovan Farronato presso la 58° Biennale di Venezia (2019).

⁶ Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, *Poems I Will Never Release*, in Francesco Urbano Ragazzi, Milovan Farronato, Andrea Bellini (a cura di), *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017* cit., pp. 14-21, p. 18.

in un fitto terreno di relazioni dinamiche che, come vedremo, integrano attivamente lo spettatore nello spazio-tempo dell'opera.

Per comprendere la natura dell'opera di Fumai è necessario ricorrere a strumenti teorici che rendano conto del tessuto performativo che emerge all'interno di pratiche cross-mediali. La pratica performativa di Fumai è caratterizzata da forti processi di intermedialità e rimediazione;⁷ dall'ubiqua presenza del montaggio, e da un interesse spiccato per una archeologia minore del performativo.⁸ Di conseguenza, le azioni performative di Fumai si costruiscono piuttosto come *ambienti performativi*, ai quali partecipano oggetti, linguaggi e media diversi, dando luogo a una stratificazione intermediale. La performatività risulta *distribuita* tra i corpi presenti nel momento della performance, ma non solo, essa si diffonde anche in termini temporali: le opere di Fumai non giungono a un esaurimento di senso, ma continuano ad annidarsi le une nelle altre combinando media e dispositivi sempre nuovi in un processo di rimediazione altamente sofisticato. Le opere, infatti, possono subire bruschi mutamenti di formato,

⁷ Per intermedialità si intende la partecipazione non gerarchica di media e codici differenti a un'unica esperienza artistica. Il termine ha fin dalla sua diffusione negli anni Sessanta una forte connotazione performativa. Per rimediazione si intende invece la tendenza migratoria e parassitaria dei nuovi media nei confronti di altri media, descrivendone il comportamento in termini non lineari e dinamici. Se l'intermedialità rappresenta una tendenza per così dire centripeta, dove diversi media contribuiscono alla creazione di un'opera, la rimediazione rappresenta invece un movimento centrifugo di disseminazione e appropriazione. Cfr. Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, in particolare pp. 158-164. Sulle implicazioni politiche dell'intermedialità vedi Pietro Montani, *Immaginazione intermediale*, Laterza, Bari 2010; sul concetto di rimediazione vedi Jay D. Bolter, Richard A. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it. B. Gennaro, Guerini, Milano 2003; sulla rilevanza dell'intermedialità nelle pratiche performative vedi Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender, Robin Nelson (a cura di), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2010; per una discussione critica dei concetti e della loro importanza nell'estetica performativa contemporanea vedi Anna Maria Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e intelligenza artificiale*, D. Audino, Roma 2020.

⁸ Si intende qui archeologia nel senso inaugurato da Michel Foucault nel testo *Archeologia del sapere* (1969). Il termine ha avuto una enorme fortuna nella teoria dei media e nell'estetica contemporanea, in particolare in quella che viene definita "archeologia dei media". Cfr. Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, trad. it. Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971; Jussi Parikka, *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, trad. it. Enrico Campo, Carocci, Roma 2019. Per una discussione della rilevanza della nozione di archeologia nell'estetica performativa contemporanea vedi Nele Wynants (a cura di), *Media Archaeology and Intermedial Performance. Deep Time of the Theatre*, Palgrave Macmillan, Cham 2019.

«The ghosts are themselves the future»

oppure vengono citate in opere successive dove personaggi e temi riappaiono trasformati o aggiornati. Fumai produce un'esplorazione di formati minori e marginali del performativo: l'artista afferma «we like alternative histories related to performance practice, i.e., the historical counter-culture of performance art. Art allows people to transcend history and present a whole Anti-World».⁹ La *séance spiritica* e il *freak show*, ad esempio, sono intesi come situazioni proto-performative, in grado di caricarsi di un forte valore estetico e simbolico, ma sono anche formati che suggeriscono nella pratica di Fumai una visione intersezionale.¹⁰ La seduta medianica rappresenta una delle tradizioni minori del performativo in cui le donne hanno potuto giocare un ruolo di fondamentale importanza, mentre attraverso il fenomeno della possessione, l'evocazione degli spettri e la comunicazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti permettono un contatto con la storia e il proprio passato che viene altrimenti negato dalla narrazione storiografica tradizionale.¹¹ Il *freak show* permette invece a Fumai di mettere in relazione da subito l'oppressione delle donne con altre oppressioni, legate per esempio alla non conformità del proprio corpo. Nella pratica di Fumai, il suo stesso corpo è concepito come un campo medianico che viene visitato, attraversato e abitato dagli spettri delle donne che l'artista evoca. Un ulteriore livello di interpretazione è individuato da Francesco Urbano Ragazzi, che pone come elemento primario per una decrittazione dell'opera di Fumai lo sdoppiamento del concetto di medium, inteso allo stesso tempo come dispositivo tecnico di trasmissione e come persona dotata di poteri medianici, sulle orme della pista aperta da Rosalind Krauss

⁹ Francesco Urbano Ragazzi, *LESS LIGHT*, in Kari Conte, Francesco Urbano Ragazzi, *Chiara Fumai: LESS LIGHT*, International Studio & Curatorial Program, New York 2019, pp. 23-33, p. 27.

¹⁰ Per posizionamento intersezionale si intende l'acquisizione di consapevolezza politica delle intersezioni specifiche indissolubili tra diverse forme di oppressione ed è particolarmente rilevante per il pensiero femminista contemporaneo. Il termine *intersezionalità* fu coniato nel 1989 dalla giurista statunitense Kimberle Crenshaw: cfr. Kimberle Crenshaw, *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, «The University of Chicago Legal Forum», 140 (1989), pp. 139-167. Chiara Fumai non si inserisce esplicitamente all'interno dell'intersezionalità, ma intendo qui proporre un'ottica interpretativa che apre a una nuova lettura di nodi teorici e poetici del lavoro dell'artista.

¹¹ L'approccio decoloniale alla temporalità e alla storiografia costituisce un punto dirimente nel dibattito contemporaneo, di particolare interesse è il contributo alla tematica dato dal pensiero afrofuturista. Cfr. Kodwo Eshun, *Further Considerations on Afrofuturism*, «CR: The New Centennial Review», 3, 2 (2003), pp. 287-302; Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Duke University Press, Durham 2016.

nell'interpretazione critica degli albori della videoarte.¹² Come vedremo in seguito, l'aspetto medianico delle performance di Fumai è fondamentale per comprendere come l'artista concepisce lo spazio-tempo performativo.

È possibile calare queste prime chiavi di lettura all'interno della prassi artistica attraverso l'analisi di una selezione di opere caratterizzate sia dalla presenza della tematica femminista, sia dalla complessità dei dispositivi performativi a cui danno luogo. La prima opera è *The girl with the blanket* (2008) e rappresenta il primo approccio dell'artista a linguaggi più densamente performativi. L'opera è creata in occasione della residenza presso l'ex unità penitenziaria di Oostereiland a Hoorn nei Paesi Bassi, dove l'artista concepisce, come esito finale, un piano per fuggire dal carcere costruendo una lunga corda con il tessuto delle tende della cella/stanza e i propri vestiti. L'azione performativa della fuga avviene senza spettatori, ma è restituita attraverso un montaggio video che mima l'estetica delle telecamere di sorveglianza. Ciò che a tutti gli effetti restituisce l'opera oggi sono i *performing remains* (resti performativi) dell'azione,¹³ costituiti da una serie di elementi eterogenei: il "video di sorveglianza" che cattura la fuga, la corda di indumenti, la ricostruzione del murale prodotto dall'artista all'interno della cella/stanza durante la residenza e una fotografia che la ritrae mentre circumnaviga il tetto del penitenziario. In *The girl with the blanket* emerge l'interesse da parte dell'artista per un posizionamento marginale e critico rispetto alla società odierna: in questo caso Fumai sperimenta sulla propria persona la reclusione la cui fine è lo scopo ultimo dell'azione performativa, atto di rivolta ai dispositivi costrittivi della società moderna e contemporanea caratterizzati da una forte componente biopolitica di dominio dei corpi dissidenti, di cui il sistema carcerario costituisce una delle unità fondamentali.¹⁴

¹² Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, *Chiara Fumai. Medium, Media, Medium*, in Maria Redaelli, Beatrice Sampinato, Alexandra Timonina (a cura di), *Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2019, pp. 31-48; Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetic of Narcissism*, «October», 1 (1976), pp. 51-64.

¹³ Cfr. Rebecca Schneider, *Performing Remains. Art and War in the Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York-London 2011.

¹⁴ Cfr. Michel Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. Alceste Tarchetti, Einaudi, Torino 1976. Nuovo indizio della postura intersezionale di Fumai, il femminismo anarchico e radicale e in particolar modo il femminismo nero e marrone sono sempre stati molto prossimi alle rivendicazioni anticarcerarie sostenendole con forza. Cfr. Angela Y. Davis, *Aboliamo le prigioni? Contro il carcere, la discriminazione, la violenza del capitale*, trad. it. Giuliana Lupi, Minimum fax, Roma 2009.

«The ghosts are themselves the future»

L'intersezione tra diverse forme di esclusione delle soggettività oppresse è particolarmente visibile nell'opera *The Moral Exhibition House* (2012), un'opera articolata all'interno della quale si possono identificare le dinamiche di annidamento, migrazione e stratificazione tipiche della pratica di Fumai che ho introdotto grazie ai concetti di intermedialità e rimediazione. Concepita per DOCUMENTA (13), *The Moral Exhibition House* è costituita da un ambiente attraversato da una serie di azioni performative ispirato al cottage Lily Dale, noto centro medianico e spiritualista newyorkese del XIX secolo, pensato dall'artista per essere abitato da molteplici presenze. Qui Fumai propone due performance, *The Prodigy Of Nature* (2010) e *Shut Up, Actually Talk* (2012), nelle quali la performer incarna Annie Jones, la donna barbata, e Zalumna Agra, la bellezza circassiana. L'immagine della casa infestata si sovrappone allora a quella del freak show: le due figure invitate ad abitare il corpo della performer hanno fatto parte del circo di Phineas Taylor Barnum.¹⁵ L'opera è però costituita da più livelli e ogni performance rappresenta un momento di riflessione meta-performativo: in *The Prodigy Of Nature*, Annie Jones legge ad alta voce le lettere ricevute da numerosi ammiratori, alludendo da un lato alla componente erotica, altamente censurata, di dispositivi performativi caratterizzati da natura voyeuristica come il freak show; dall'altro lato, le lettere sono in realtà commissionate da Fumai ad amic* e artist* innestando una riflessione sulla figura dell'artista. Nella performance *Shut Up, Actually Talk* la performer, in comunicazione medianica con Zalumna Agra, recita veementemente il testo della critica d'arte e teorica Carla Lonzi *Io dico io*,¹⁶ attraverso il quale la donna, costretta ad apparire solo come figura muta nel circo, può finalmente prendere parola. Fumai sceglie di non inventare le parole di Agra le quali non possono essere ritrovate nel passato, se non con una finzione troppo radicale che spezzerebbe il filo che tiene la messa in scena dall'opera saldamente legata alla storia. Piuttosto, crea un montaggio straniente tra il suo corpo, lo spirito di Agra e le parole di Lonzi: infatti Fumai incarna Agra attraverso il travestimento e l'evocazione nello spazio della *Moral Exhibition House*, dandole però voce attraverso le parole del testo di Carla Lonzi, proprio a indicare il vuoto di testimonianza di questo soggetto

¹⁵ Per un approfondimento sulla relazione tra freak show e storia della spettacolarità cfr. Michael M. Chemers, *Staging Stigma. A critical Examination of the America Freak Show*, Palgrave Macmillan, New York 2008.

¹⁶ Cfr. Marta Lonzi, Carla Lonzi, Anna Jaquinta, *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Rivolta Femminile, Milano 1978. Lo stesso titolo della performance fa riferimento ad un altro testo della scrittrice: Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Rivolta Femminile, Milano 1978.

rimosso: «[Fumai] unbound them from the pages of history, bringing them together in solidarity [...] presented with dignity and in all their complexity, as a collective voice of resistance».¹⁷ La casa stessa è visitata a livello simbolico da Carla Lonzi, grazie alla presenza di una lettura registrata del testo di Lonzi *Sputiamo su Hegel*.¹⁸

Il debito di Fumai con il femminismo radicale, di cui la presenza di Carla Lonzi è segno tangibile, emerge anche nell'opera *Chiara Fumai Reads Valerie Solanas* (2012-13) dove, come indica il titolo, la scrittrice anarchica statunitense si rivela come un altro dei numi tutelari di Fumai. L'opera consiste in una performance-lecture in cui l'artista legge il testo di Solanas *SCUM Manifesto*, accompagnata da slides grafiche diapositive che ne riassumono gli snodi fondamentali.¹⁹ La performance ha un forte carattere parodico: in primo luogo, il testo di Solanas è già caratterizzato da un'ironia sferzante e impietosa che ribalta la prospettiva patriarcale, immaginando che la superiorità femminile porti all'attiva eradicazione del genere maschile. In secondo luogo, il formato stesso della performance-lecture è caratterizzato da una mimesi parodica del discorso accademico, come esempio del passaggio istituzionale della conoscenza, caratterizzato da verticalità ed esclusione del genere femminile, così come delle soggettività queer, razzializzate e non conformi. Questi due aspetti cooperano a una presa di parola che proviene dal genere oppresso che parla dal luogo da cui è stato tradizionalmente escluso, ovvero dal luogo dell'autorità. In questo senso il discorso di Fumai/Solanas sembra rovesciare i numerosi trattati filosofici, religiosi, medici, sociali che hanno di volta in volta teorizzato l'inferiorità del genere femminile in termini intellettivi, fisici ed emotivi, dichiarandone l'instabilità e inaffidabilità, negandone la partecipazione alla vita pubblica o minacciandone la vita e incolumità. Per la rielaborazione video-installativa della performance, Chiara Fumai rilancia la natura parodica dell'opera ispirandosi per la creazione del video alla famosa apparizione televisiva di Silvio Berlusconi, quando nel 1994 annunciò la propria "discesa in campo" dando inizio all'ascesa politica che lo vide nello stesso anno diventare Presidente del Consiglio. Il monitor nel quale vediamo Fumai

¹⁷ Kari Conte, *Chiara Fumai: Art As a Weapon* cit., p. 20.

¹⁸ Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Editoriale grafica, Roma 1970.

¹⁹ Valerie Solanas, *SCUM: manifesto per l'eliminazione dei maschi*, trad. it. di Adriana Apa, ES, Milano 1967. Un video della performance, presentata il 19 ottobre 2013 in occasione della mostra *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, practicas y comportamientos artísticos* presso il MUSAC – Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, è visibile sul canale Vimeo del museo (<<https://vimeo.com/78609390>>, ultimo accesso 20/06/2021).

«The ghosts are themselves the future»

leggere Solanas, con alle spalle la famosa frase «A male artist is a contradiction in terms» è incastonato all'interno di un ampio intervento murale che schematicamente riporta i passaggi essenziali di *SCUM Manifesto*.²⁰

Il successivo lavoro di Fumai è *I Did Not Mean or Say «Warning»* (2013). La performance, prodotta grazie al Furla Art Award, consiste in una visita guidata, intesa come forma di attivazione performativa concepita appositamente per la fondazione Querini Stampalia di Venezia. Lo spunto formale è appunto una visita guidata nella collezione della fondazione e si svolge su due livelli: il primo è costituito da una visita guidata apparentemente canonica dove l'artista, attraverso un'accurata selezione di opere, si concentra sulla biografia delle donne che appaiono nei quadri, delle quali si sa poco o nulla e sulle quali Fumai intesse un fitto racconto che interseca realtà e finzione. Poiché le donne (e i soggetti non-conformi e/o razzializzati) sono stati esclusi dalla storia e non c'è traccia di loro nella documentazione, si rende necessario un atto di invenzione: «I don't believe in the distinction between true and false. I believe instead that logocentric and materialistic thought tends to reduce many subversive aesthetic experiences to really poor scientific categories, and that it does so exclusively for the benefit of its own supremacy».²¹ Questo atto di invenzione può essere definito seguendo Sadiya Hartman, teorica di storia afroamericana, una *critical fabulation* e apre uno spazio critico che non si sostituisce mai alla realtà, ma mantiene il suo segno di artificio:

The intent of this practice is not to give voice to the slave but rather to imagine what cannot be verified, a realm of experience which is situated between two zones of death – social and corporeal death – and to reckon with the precarious lives which are visible only in the moment of their disappearance. It is an impossible writing which attempts to say that which resists being said (since dead girls are unable to speak). It is a history of an unrecoverable past; it is a narrative of what might have been or could have been; it is a history written with and against the archive.²²

²⁰ L'opera avrà poi una seconda palingenesi, trasformandosi in un'opera fotografica, nella quale alcun* de* protagonist* delle opere di Fumai riappaiono leggendo il testo di Solanas. Cfr. infra, nota 48. La figura e l'eredità di Solanas saranno inoltre al centro di un'altra performance di Fumai *The S.C.U.M. Elite* (2014-2019).

²¹ Francesco Urbano Ragazzi, Milovan Farronato, Andrea Bellini (a cura di), *Poems I Will Never Release* cit., p. 446.

²² Sadiya Hartman, *Venus in Two Acts*, «Small Axe», 12, 2 (2008), pp. 1-14, p. 12.

Proprio per sottolineare questa *impossibilità di dire*, il secondo livello che Fumai mette in scena, alternato a quello discorsivo, è affidato alla lingua dei segni (LIS) e consiste nella rievocazione di un messaggio che incita alla lotta armata, lasciato alla segreteria telefonica di Rivolta Femminile e rinvenuto da Fumai nelle sue ricerche sul collettivo. Nella performance, il messaggio cifrato è inframezzato alla visita guidata, inserendo non solo un cambio linguistico ma anche una variazione nella prossemica: infatti l'artista abbandona la postura "neutra" da guida e mostra il suo coinvolgimento emotivo attraverso la fermezza dei gesti e la forza espressiva del volto:

Some parts of the message were too direct to dialogue with an art history tour, and that's why we "effected" them, applying some seconds of silence. [...] You know when the DJ lowers the volume and the audience goes into raptures? In *I Did Not Say or Mean* «Warning» we applied the same affect: by censoring some of the spoken parts we amplified the emotion of their transmission.²³

Un ulteriore dispositivo performativo è pensato da Fumai per l'opera *Der Hexenhammer* (2015) presentata presso il MUSEION di Bolzano. L'opera si compone di due elementi: una installazione con un grande intervento murale e collages, e una performance. L'installazione rappresenta un invito alla seconda parte dell'opera, ma anche la sua preparazione poiché all'interno dei collages è contenuto lo script dell'azione performativa. Quest'ultima avviene in un altro spazio, all'interno della mostra di Rossella Biscotti *L'avvenire non può che appartenere ai fantasmi* (2015) e si struttura, ancora una volta, come una visita guidata. A manifestarsi non è però Chiara Fumai ma Ulrike Meinhof, giornalista e terrorista tedesca, che visita la mostra con la sua presenza sovversiva e dirompente. Come dichiara l'artista, il titolo si riferisce al *Malleus Maleficarium*, testo di denuncia della stregoneria scritto nel 1487: «HEXEN (strega) rappresenta il nome di un soggetto escluso dalla Storia e HAMMER (martello) il nome di un'arma. Trovo la combinazione molto pertinente con il caso Meinhof e con l'insieme delle mie performance».²⁴ Anche in quest'opera tornano i temi della rivolta e della violenza, la possibilità di ribaltare un mondo patriarcale e capitalista con l'obiettivo di aprire uno spazio di fuoriuscita dalla precarietà e dalla vulnerabilità per le soggettività oppresse.²⁵ Ancora una volta Fumai è in

²³ Francesco Urbano Ragazzi, *LESS LIGHT* cit., p. 27.

²⁴ Elena Bordignon, *Intervista con Chiara Fumai. Der Hexenhammer*, «ATP diary», 30.01.2015 <<http://atpdiary.com/exhibit/chiara-fumai-museion/>> (ultimo accesso 20/06/2021).

²⁵ Precarietà e vulnerabilità sono trattati ampiamente come temi femministi in Judith

«The ghosts are themselves the future»

grado di restituire a una figura schiacciata dalla storia una dimensione complessa e umana. Il pubblico è coinvolto in un evento fuori dall'ordinario del quale non vengono date immediatamente tutte le chiavi di lettura, ma è invitato a partecipare per un momento a questa nuova temporalità, a questo momento aurorale di rivendicazione e di affermazione che lo spazio della performance provvede ad aprire. Chi fruisce le opere di Fumai, infatti, raramente può trovarsi a suo agio, ma è costretto a uscire dalla propria dimensione di comodità o di abitudine e posizionarsi attivamente rispetto a ciò che avviene all'interno della performance.

Il posizionamento femminista dell'opera di Fumai e l'eredità queer

Nel lavoro di Fumai il discorso femminista non funge solo come posizionamento politico ma anche come prassi estetica e produttiva. La nervatura centrale dalla quale si dirama il femminismo dell'artista è una critica al sistema patriarcale come dispositivo di sistematica esclusione e invisibilizzazione di tutte le soggettività che non corrispondano alla norma patriarcale di maschio, bianco, abile, cisgenere, eterosessuale. Il dispositivo performativo rappresenta quindi la possibile apertura di uno spazio di sovversione, uno spazio ironico dove il conflitto, la violenza, la rivendicazione e l'eccesso possono manifestarsi senza restrizioni, non come posizionamento attivo e/o propagandistico, ma come altra faccia della medaglia del patriarcato. A una violenza sistemica, invisibile, normalizzata si oppone una violenza indocile, manifesta e deviante:

The work of art is to reality as exorcism is to psychopathy. It has the function of exorcising an impulse generated by culture, but without expressing a moral judgment, or trying to incorporate all of them. The matter of performance, then, isn't suspended between true and false, but between simplicity and complexity that inevitably spring from the assumption of any radical position.²⁶

La critica di Fumai al sistema patriarcale è però anche una critica al sistema economico che esso incarna, strutturato su produttività e profitto: l'artista ricorre ironicamente al termine "(s)lavoro" per indicare le proprie opere, creando dispositivi che spesso inscenano metanarrazioni sul mercato dell'arte.²⁷ Come

Butler, *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, trad. it. Federico Zappino, nottetempo, Milano 2017.

²⁶ Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, Milovan Farronato, Andrea Bellini (a cura di), *Poems I Will Never Release* cit., p. 445.

²⁷ Basti pensare al frequente utilizzo da parte di Fumai del formato della visita guidata,

abbiamo visto, Fumai si fa anche portatrice di una critica alla razionalità in quanto espressione del potere patriarcale e capitalista, rivendicando dignità e valore per conoscenze altre, come ad esempio l'occultismo, la stregoneria e il paganesimo.²⁸ Gli spettri che popolano l'opera di Fumai arrivano per la maggior parte da quello che Giovanna Zapperi definisce «l'archivio sommerso dell'oppressione e della rivolta delle donne»,²⁹ e sono caratterizzate dal loro trovarsi al margine. È fondamentale sottolineare che Fumai riconosce come interlocutrici dirette alcune esponenti del femminismo radicale degli anni '70: Carla Lonzi, Valerie Solanas e Ulrike Meinhof, ma a differenza di queste figure, l'artista sembra compiere quel passo laterale di ibridazione verso un femminismo queer descritto da Alessandra Ferlito che integra nel proprio farsi istanze critiche rispetto ad alcune problematiche del pensiero femminista della seconda ondata.³⁰ In particolare, cade l'esigenza della postulazione dell'identità femminile: tra femminile e femminismo si apre uno iato che crea spazio per soggettività altre.³¹ Rimane di primaria importanza l'attenzione nei confronti dell'oppressione subita dalla donna, ma come afferma l'artista:

I think equality could be reached only after a real comprehension of every type of difference. The difference between the two genders is the first one that needs to be developed and promoted, therefore I consider Feminism (Planetary and with a capital F) a real critical moment of passage towards a more variegated comprehensive culture (for everyone, not only for females or LGBT people).³²

ma anche alla performance *Black Pullet* dove la performer si ispira alla figura di Patrick Bateman, protagonista del romanzo di Bret Easton Ellis del 1991 *American Psycho*, e incarna allo stesso tempo una gallerista che accoglie il pubblico all'interno del proprio spazio espositivo. Lei stessa ha spesso interpretato la propria figura come quella di curatrice degli spettri che la visitavano, mantenendo una distanza critica tra la sé artista e lo svolgimento della propria opera, descritta come il frutto di una possessione. Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, *Chiara Fumai. Medium, Media, Medium* cit., p. 46, in particolare nota 18.

²⁸ Questo interesse è in particolar modo visibile nelle opere dedicate a Eusapia Palladino *The Criminal Woman* (2011-13) e *The Book of Evil Spirits* (2015) e negli interventi pensati per il progetto Mycorial Theatre nel 2015 e 2016.

²⁹ Giovanna Zapperi, *Chiara Fumai 1978-2017*, «AG. AboutGender», 6, 12, (2017) pp. 356-359, p. 357.

³⁰ Alessandra Ferlito, *Curatela e femminismo in Italia*, in Lidia Curti (a cura di), *Femminismi futuri*, Iacobelli, Guidonia 2019, pp. 150-170.

³¹ Un'importante ricognizione della storia culturale delle comunità e del concetto di queer è stata recentemente pubblicata in Italia da Maya De Leo, vedi Maya De Leo, *Queer. Storia culturale delle comunità LGBT+*, Einaudi, Torino 2021.

³² Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, Milovan Farronato, Andrea Bellini (a cura di), *Poems I Will Never Release* cit., p. 449.

«The ghosts are themselves the future»

Quello che interessa Fumai della posizione di Lonzi, Solanas e Meinhof è la rivendicazione di una postura radicale, il porsi al di fuori dalla società patriarcale e la volontà di creare uno spazio di invenzione e sovversione che l'artista catalizza nello spazio della performance. Il posizionamento politico di Fumai eredita la radicalità come forma di pratica totale, non per uscire dal mondo, ma come punto unico di accesso per sfuggire all'inganno della moderazione e della disciplinazione. Si tratta appunto di un posizionamento marginale che rifiuta la sudditanza da parte del centro e pulsa di rabbia per immaginare ciò che ancora non può esistere sotto la norma patriarcale.³³

Se la pratica artistica di Chiara Fumai viene integralmente letta all'interno di una matrice di critica femminista, c'è però un rischio di canonizzazione che potrebbe portare a un appiattimento del complesso panorama tematico e metodologico.³⁴ Per questa ragione, una volta appurato che Fumai si distanzia da un posizionamento di essenzialismo e di binarismo, è auspicabile innestare su questo terreno una lettura che si avvalga di strumenti di analisi prodotti all'interno della teoria queer, particolarmente adeguati a inquadrare due temi fondamentali nel lavoro di Fumai: il tempo e l'identità. La scelta di lavorare in stretta alleanza con il femminile deve infatti essere identificata come una necessità: attingere all'«archivio sommerso dell'oppressione» significa per Fumai lavorare per assonanza all'interno di una comune identificazione di genere intesa come preciso posizionamento politico. La teoria queer non si sostituisce quindi a una lettura femminista, ma anzi interviene come impianto critico originale a supportare l'elaborazione di un insieme di temi che assumono una nuova e necessaria profondità.³⁵ Il contributo della teoria queer porta, come prima

³³ bell hooks, Maria Nadotti, *Elogio del margine/Scrivere al buio*, Tamu, Napoli 2020.

³⁴ Ad esempio, nell'opera di Fumai vi sono anche una serie di performance dove interpreta, senza però modificare le proprie sembianze, personaggi di genere diverso da quello femminile. Queste opere rischiano di non trovare un proprio posto all'interno di una totalizzante lettura critica di matrice femminista. Vedi le performance *Free Like the Speech of a Socialist* (2011), dove Fumai interpreta Harry Houndini; *Black Pullet* (2015) nella quale viene evocato Patrick Bateman, il protagonista di *American Psycho* e la lecture-performance *Chiara Fumai Presents Nico Fumai* (2009), che ha come protagonista la figura fittizia di un cantante italiano ispirato al padre di Fumai.

³⁵ Sebbene Fumai non si iscriva esplicitamente all'interno del femminismo queer, la prossimità con queste posizioni è stata rilevata e suggerita anche da Francesco Urbano Ragazzi. Nel 2011, Chiara Fumai viene invitata dal duo curatoriale a intervenire con tre performance nella mostra *Io, Tu, Lui, Lei* frutto di un progetto dedicato alle memorie e culture queer, ospitata presso la Fondazione Bevilacqua La Masa a Venezia, cfr. Fabio Bozzato, Francesco

cosa, a comprendere la temporalità messa in scena da Fumai nelle sue opere performative (e non) come una temporalità queer.³⁶ Questa si incentra sulla possibilità di intendere il passato come tensivo, stratificato e sincolato. Significa esperire il tempo come un campo aperto, denso e materiale, che non procede linearmente sempre identico a se stesso, ma che piuttosto contiene tutto un portato (traumatico o salvifico) che il contatto con il presente può riattivare. La temporalità queer apre la possibilità di una connessione affettiva con il passato e non un'adesione empatica con esso, permettendo di accedere a storie e biografie marginali e oppresse, prevenendo la possibilità di creare comunità cross-temporali e consegnando al tempo una incredibile forza sociale e politica.³⁷

Queerness's time is a stepping out of the linearity of straight time. Straight time is a self-naturalizing temporality. Straight time's «presentness» needs to be phenomenologically questioned, and this is the fundamental value of a queer utopian hermeneutics. Queerness's ecstatic and horizontal temporality is a path and a movement to a greater openness to the world.³⁸

Concepire la temporalità non come un continuo ma come una molteplicità densa apre uno spazio per modalità di presenza alternative: presenze spettrali, eventi di possessione, incontri fantasmatici. In questo senso la dimensione della testimonianza ricorre con forza all'interno dell'opera di Fumai. L'urgenza di creare spazi e tempi per una presa

Urbano Ragazzi (a cura di), *A special day/Io, Tu, Lui, Lei*, Osservatorio Queer, Venezia 2012 <<https://www.ffur.eu/2019/07/19/io-tu-lui-lei>> (ultimo accesso 10/09/2021). Nel 2013, in un'intervista con Francesco Urbano Ragazzi l'artista, descrivendo le figure che abitano la sua opera, dichiara: «Quest'armata è evidentemente l'apologia del queer e del post-post-femminismo, ma io la chiamo volutamente femminismo perché si manifesta in ambienti già decostruiti. Talvolta anche le peggiori criminali sanno essere delle figlie riconoscenti». Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, *Chiara Fumai. Follow This You Bitches*, 22/02/2013, «ATP Diary» <<http://atpdiary.com/exhibit/chiara-fumai-praga/>> (ultimo accesso 20/06/2021).

³⁶ Cfr. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York-London 2009; Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York 2005; Carla Freccero, *Queer/Early/Modern*, Duke University Press, Durham 2005; Elizabeth Freeman, *The Queer Temporalities of Queer Temporalities*, «GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies», 25, 1 (2019), pp. 91-95.

³⁷ Sulla natura materiale della temporalità e la rilevanza etico-politica di tale concezione vedi anche il concetto di *entanglement* di Karen Barad. Cfr. Karen Barad, *Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Discontinuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come*, «Derrida Today», 3, 2 (2010), pp. 240-268.

³⁸ José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia* cit., p. 25.

«The ghosts are themselves the future»

di parola da parte di coloro che più non parlano è un tratto caratterizzante proprio in termini di poetica. La temporalità queer risponde quindi alla necessità di creare uno spazio a partire dal quale il passato oppresso possa prendere parola. Questa concezione della temporalità è fortemente debitrice della filosofia della storia benjaminiana; la temporalità queer è infatti strettamente legata con la possibilità di intercettare il passato oppresso, non per salvarlo, ma per riattivare il suo impulso rivoluzionario all'interno del tempo presente.³⁹ Chiara Fumai si trova nella posizione che Walter Benjamin identifica con quella del materialista storico: guadagna un'intimità con il passato non perché lo conosce nella sua verità, ma perché lo vede nel suo arrestarsi in immagini che interpellano il momento presente. Il materialista storico produce così una critica della temporalità intesa come celebrazione del progresso e della cultura intesa come patrimonio. In questo senso la teorizzazione della temporalità queer è fortemente debitrice del pensiero postcoloniale e decoloniale che ha ripensato la temporalità al di fuori del canone normativo occidentale, concepandola non più come aderente alla storia, ma piuttosto come un campo materiale fatto di emersioni e inabissamenti dove è possibile rendere conto del portato storico di fenomeni come il trauma, la spettralità e la possessione.⁴⁰

To live inside straight time and ask for, desire, and imagine another time and place is to represent and perform a desire that is both utopian and queer. To participate in such an endeavor is not to imagine an isolated future for the individual but instead to participate in a hermeneutic that wishes to describe a collective futurity, a notion of futurity that functions as a historical materialist critique.⁴¹

Il secondo contributo dalla teoria queer riguarda la possibilità di interpretare le pratiche di impersonificazione, possessione e ventri-

³⁹ Per un approfondimento sulla filosofia della storia di Benjamin vedi Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.

⁴⁰ Cfr. Avery Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996.

⁴¹ José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia* cit., p. 26. È importante dare conto del fatto che Fumai ha sempre dichiarato un fortissimo scetticismo verso una posizione materialista. Tuttavia, questo articolo intende suggerire la consonanza della pratica, dell'estetica e del posizionamento di Fumai con la contemporanea ridiscussione di un posizionamento neomaterialista, all'interno del quale il femminismo e la teoria queer hanno assunto un ruolo centrale. Cfr. Stacy Alaimo, Susan Hekman (a cura di), *Material Feminisms*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2008; Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto è queer*, trad. it. Restituta Castiello, ETS, Pisa 2017.

loquismo non in un'ottica di identificazione, ma bensì come pratica e politica di *disidentificazione*.⁴² Rispetto all'approccio femminista, presente sia in Lonzi che in Solanas, di rivendicazione anche identitaria per quanto riguarda il genere femminile, Fumai sposa invece una pratica che non presuppone l'identità come obiettivo politico, ma al contrario basa la propria opera sulla possibilità di costruire architetture di mediazioni prospettiche che operano una *finzione* sull'identità attraverso le forme del performativo. Fumai non si illude cioè che dando corpo a una identità oppressa possa scaturirne una liberazione: procede invece inaugurando spazi di sovversione e contaminazione dell'io, che si apre alle risonanze e consonanze con chi arriva da un'altra temporalità per incontrare quella presente.

Disidentification is meant to be descriptive of the survival strategies the minority subject practices in order to negotiate a phobic-majoritarian public sphere that continuously elides or punishes the existence of subjects who do not conform to the phantasm of normative citizenship. In this instance, [the performance of] disidentification with these damaged stereotypes recycled them as powerful and seductive sites of selfcreation.⁴³

La pratica della disidentificazione utilizzata all'interno delle arti performative ha, secondo il teorico José Esteban Muñoz, il potere di portare lo spettatore in un altro tempo e in un altro luogo, ha la capacità quindi di aprire la temporalità e di creare quello spazio di sovversione che non si esaurisce nella creazione di una nuova identità ma che perpetra l'apertura e la *queerness* di ogni soggettività. Come suggerisce Paul B. Preciado,

political subjectivity emerges precisely when the subject does not recognize itself in its representation. It is fundamental not to recognize oneself. Derecognition, disidentification is a condition for the emergence of the political as the possibility of transforming reality. [...] the techniques of political representation always entail programs of the somatic production of subjectivity. I'm not opting for any direct action against representation, but for a micropolitics of disidentification, a kind of experimentation that doesn't have faith in representation as an exteriority that will bring truth or happiness.⁴⁴

⁴² José Esteban Muñoz, *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1999.

⁴³ Ivi, p. 4.

⁴⁴ Paul B. Preciado, *Testo Junkie, Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, The Feminist Press New York 2013, p. 397-398.

«The ghosts are themselves the future»

La pratica di disidentificazione permette quindi di leggere la metodologia di personificazione di Fumai non come un parlare “al posto di”, né come una semplice identificazione empatica, ma piuttosto come la costruzione di raffinati dispositivi performativi che mettono in crisi l’ego artistico e allo stesso tempo la posizione dello spettatore, chiamando entrambi a risignificare lo spazio della performance come uno spazio politico di creazione di visioni.

Conclusioni: dall’assenza alla presenza e ritorno

In conclusione, la lettura critica dell’opera dell’artista risente ancora necessariamente di una relatività prospettica dovuta a diversi fattori: la morte improvvisa dell’artista, la complessità delle opere e la loro articolata relazione reciproca, una ancora limitata circolazione dell’opera di Fumai – nella quale *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017* segna un cambio di passo fondamentale.⁴⁵ Il lascito ricchissimo dell’artista si affaccia quindi a un momento cruciale di definizione e approfondimento, di cui emergono alcune linee imprescindibili per una presente e futura analisi dell’opera di Fumai. Dare corpo alla matrice performativa della pratica dell’artista significa corroborare l’idea che essa segni profondamente sia la modalità di concezione delle opere sia la comprensione del rapporto tra artista, opera, media e pubblico, dando luogo tra l’altro a una interessante ibridazione di strumenti concettuali e critici che derivano sia dai *performance studies* che dalla contemporanea teoria dei media, esaltando le qualità performative e coreografiche di processi come l’intermedialità, la rimediazione e il montaggio. La performatività proposta da Fumai si radica nei corpi, ma si esprime diversamente da come avviene nella performance art o nella *body art*.⁴⁶ Il corpo non è infatti il manifesto della performatività, che incarna in modo autosufficiente, ma è il centro nevralgico da cui essa si irradia in modo diffuso: dal corpo della performer si distribuisce in tutti gli elementi che costituiscono l’ambiente (spazio-temporale) dell’azione, dando luogo a un sodalizio performativo di corpi organici e inorganici,

45 La stesura dell’articolo risente purtroppo di una mancanza della consultazione diretta del patrimonio documentale relativo all’opera dell’artista, custodito presso il Centro di Ricerca Castello di Rivoli. Gran parte del patrimonio fa parte della mostra *Poems I Will Never Release. Chiara Fumai 2007-2017* ed è perciò rimasto inaccessibile allo studio per la maggior parte del 2020 e 2021.

46 Cfr. Angela Vettese, Cristina Baldacci, *Arte del corpo: dall’autoritratto alla body art*, Giunti, Firenze-Milano 2012.

di corpi presenti ed evocati. È inoltre fondamentale dare risalto e solidità teorica a quella che Fumai definiva la natura “immateriale” del suo lavoro, proprio perché questa necessita di una cura estrema per essere salvaguardata: le sue tracce sono potenti, ma per volontà dell’artista esulano spesso dalle forme di documentazione di performance “standard”. Fumai rifiuta una documentazione canonica, incentrata prevalentemente sul linguaggio video e fotografico, i quali esauriscono le possibilità performative dell’opera ancorandola al tempo passato dell’azione performativa ormai chiusa.⁴⁷ Fumai utilizza invece strategie varie di documentazione, ma non rivela mai ciò che è avvenuto esattamente per come è avvenuto:

There is no space for proper documentation in our practice because we don’t love tautologies, but, on the other hand, we love to put into circulation several material forgeries of live performances. Such operation, which we call post-performative, require the audience to pay a lot of attention, precisely because they play on the border between artwork and falsity, between the oral language of the performance and its echo, between the impossibility of transmitting the cognitive experience through an image and its own parody. There’s a performativity even in this.⁴⁸

Il processo di documentazione viene vissuto dall’artista come un momento ulteriore della vita della performance. La mediazione e il montaggio sono la chiave per creare dispositivi di documentazione che siano sufficientemente prossimi senza però postulare l’identità e l’autosufficienza del documento rispetto alla performance. I *performing remains* dell’opera di Fumai vanno riattivati proprio all’interno di quel campo performativo che li ha generati.

L’influenza del pensiero femminista nell’opera e nella pratica di Fumai costituisce un ambito articolato di indagine, ancora tutto da approfondire. Essa non si limita infatti all’interesse per una serie di figure appartenenti al genere femminile e al movimento femminista, ma si configura proprio come costruzione di una pratica «la cui valenza politica sta nella capacità di dissacrare e sconfessare la presunta universalità e la naturalità delle

⁴⁷ Attraverso i media di documentazione più tradizionali, Chiara Fumai era solita creare quelle che chiama *pseudo-documentazioni*, ovvero documentazioni di performance mai avvenute, come nel caso delle immagini che costituiscono l’opera *Dogaressa Querini, Zalumna Agra, Dope Head, Annie Jones, Harry Houdini, Eusapia Palladino Read Valerie Solanas* (2013). Sulla relazione tra documentazione e performance vedi Gabriella Giannachi, Jonah Westerman (a cura di), *Histories of Performance Documentation. Museum, Artistic, and Scholarly Practices*, Routledge, New York 2017 e Gabriella Giannachi, *Archive Everything. Mapping the Everyday*, MIT Press, Cambridge (MA) 2016.

⁴⁸ Francesco Urbano Ragazzi, *LESS LIGHT* cit., p. 32.

«The ghosts are themselves the future»

pratiche discorsive maschili». ⁴⁹ Come l'attivazione di un processo trasformativo rivoluzionario, che inaugura immaginari e possibilità inedite per le soggettività oppresse dalla norma eteropatriarcale, il femminismo di Fumai è dichiaratamente politico e sovversivo e gioca tutto il suo potere dirompente nella costruzione di spazi di rivendicazione, che non possono però essere racchiusi all'interno del solo femminismo della seconda ondata. Il femminismo di Fumai si ibrida, muta, si contamina, straripa: la soggettività femminile costituisce la testa d'ariete che guida la liberazione dell'immaginario e delle pratiche per tutte le soggettività oppresse. In questo senso, inaugurare una lettura queer sulla sua opera consente di dare un giusto inquadramento a strategie performative che percorrono tutta la biografia artistica di Fumai e di comprenderne il portato. La pratica dell'artista può essere descritta come un'ode altissima alle soggettività oppresse nella capacità peculiare di piegarsi, senza mai spezzarsi, un elogio all'ingegno delle soggettività escluse nel trovare strategie di sopravvivenza in un mondo ostile e sistemicamente violento. Come si ricava uno spazio di esistenza e potenziale sovversione all'interno di un sistema oppressivo e annichilente, come si scardina il vissuto di precarietà e vulnerabilità estrema che esso predispone? Fumai adotta diverse strategie, sempre laterali, mediate, intermediali per affrontare un dispositivo di potere acefalo, ma ramificato. Il ruolo medianico che Chiara Fumai ricava con fermezza e delicatezza per la sé performer è uno slancio testimoniale verso coloro che non presero parola, o che non furono udite. Chiara «è parlata», ⁵⁰ ma ciò che le consente di incarnare questo ruolo è sempre una finzione, la quale crea uno spazio critico: non l'adesione ventriloqua in cui le eroine dell'artista tornano per vendicarsi, ma piuttosto un complesso esercizio di critica, mosso da una affinità estetica profonda e dalla necessità di produrre, all'interno dello spazio della performance, un posizionamento politico agente. Come dichiara Fumai, «we should avoid [...] underestimating the impact that an artwork can have on its present and future, its ability to anticipate its own times, and art's ability to pose questions that cannot be formulated through the common alphabets of culture or politics». ⁵¹ L'arte infatti può essere un dispositivo che fa vacillare la norma patriarcale e apre uno spazio di impensato per le soggettività oppresse, dove tutto è possibile: la violenza, il miracolo, l'apparizione, la fine e la rinascita.

⁴⁹ Alessandra Ferlito, *Curatela e femminismo in Italia* cit., p. 157.

⁵⁰ Cfr. Francesco Urbano Ragazzi, *Poems I Will Never Release*, in Francesco Urbano Ragazzi, Milovan Farronato, Andrea Bellini (a cura di), *Poems I Will Never Release* cit., pp. 14-21, p. 15.

⁵¹ Francesco Urbano Ragazzi, *LESS LIGHT* cit., p. 27.