

Stare nel morso della cura

lavoro domestico e sperimentazione artistica

Eduard Popescu

Relatore
Piersandra Di Matteo

Tesi di diploma di
Eduard Antonio Popescu 297294

Università Iuav di Venezia
Corso di laurea triennale in
Design della moda e arti multimediali,
curriculum di arti multimediali

Anno Accademico 2024/2025

composto in
Simoncini Garamond,
roman e italic

grafica
Giulia Giordano

marzo 2025
Venezia

→	Introduzione	
	<i>UNA MATERIA DA MANEGGIARE CON CURA</i>	01
→	Premessa	
	<i>NEL VIAGGIO DI RITORNO</i>	05
→	Capitolo primo	
	<i>CHIAMANO AMORE UN LAVORO SENZA FINE</i>	08
1.1	A woman's work is never done: Wage for Housework	08
1.2	L'origine del ruolo della casalinga a tempo pieno	12
→	Capitolo secondo	
	<i>SHOW YOUR WORK – SHOW IT AGAIN:</i>	
	Mierle Laderman Ukeles	22
2.1	My working will be the Work: Un Manifesto	25
2.2	Performare la cura	29
2.3	Dagli spazi domestici alla città	33
2.4	Spostare il fuoco sul soggetto nascosto	35
→	Capitolo terzo	
	<i>THE JOY OF THE INVISIBLE:</i>	
	Il mio Filippino, Liryc Dela Cruz	50
3.1	Libere solo la notte: in conversazione con Liryc Dela Cruz	55
→	Capitolo quarto	
	<i>LA CHIAVE INGLESE NEGLI INGRANAGGI DELLA MACCHINA:</i>	
	Mike di Dana Michel	74
4.1	Oziosa resistenza	77
4.2	Distratta resistenza	81
4.3	Sabotante resistenza	84
	<i>UN'IMPOSSIBILE CONCLUSIONE</i>	96
	<i>BIBLIOGRAFIA</i>	100

Introduzione
UNA MATERIA DA MANEGGIARE CON CURA

Spegliamo le fiamme e costruiamo qualcosa di diverso al suo posto.
Qualcosa di meno arredato, ma con spazio sufficiente per tutti quelli
che hanno bisogno di cure e riparo¹.

Naomi Klein

La pandemia di Covid-19 ha rafforzato la necessità di pensare a forme politiche ed etiche orientate alla cura. Non solo ha portato alla ribalta l'incapacità di prendersi cura dei corpi vulnerabili, ma ha anche tirato fuori dall'angolo cieco le lavoratrici e i lavoratori domestici e della cura le cui attività si sono rivelate necessarie in un'esperienza globale di confinamento. In un contesto in cui il mondo, per usare le parole di Naomi Klein, sembrava essere un luogo in fiamme².

Di frequente le istituzioni artistiche e culturali, prendono dai movimenti e dalle lotte delle parole-chiave, che mettono a tema i discorsi delle politiche radicali e il coinvolgimento di soggetti marginali³. È stato proprio così, in questo scenario post-pandemico, che istituzioni artistiche e culturali, festival, biennali e musei hanno posto sempre più al centro delle loro riflessioni il concetto di cura, rendendola una parola chiave delle loro programmazioni, mostre, programmi di residenza, e rassegne.

Per avviare un discorso lontano da queste tendenze è indispensabile chiarire innanzitutto il significato di cura, così da prevenire letture caustiche: Dal latino, il termine cura fa riferimento a una forma di premura e vigilanza nei confronti di tutto il vivente e del suo continuo mutamento. Nella lingua inglese, l'espressione "take care" viene comunemente utilizzata per congedarsi. La filosofa statunitense Virginia Held, nota per i suoi contributi all'etica della cura, sottolinea come questa frase rappresenti il

1 N. Klein, *Il mondo in fiamme. Contro il capitalismo per salvare il clima*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 59.

2 Ivi, p. 216.

3 Ilenia Caleo, *Per istituzioni trans corporee Note su queer commoning, lavoro improduttivo e politiche dell'interdipendenza in Ecologie della cura, Prospettive transfemministe*, a cura di Maddalena Fragnito e Miriam Tola, Orthotes Editrice, Nocera Inferiore 2021, p. 145.

riconoscimento di una relazione incentrata sulla vulnerabilità dell'altro. Held scrive:

[...] Quando viene pronunciata assume il significato di “abbi cura di te perché mi preoccupi per te”. [...] In questo modo, l'espressione “take care” illustra la parentela umana e la riaffermazione quotidiana del legame che ci unisce⁴.

Nel 1993, Joan Tronto scrive un testo fondamentale sulle etiche della cura nell'era neoliberale, *I confini morali. Un argomento politico per l'etica della cura*, e propone di considerare la cura in questo modo:

Al livello più generale, suggeriamo che la cura venga considerata una specie di attività che include tutto ciò che facciamo per mantenere, continuare e riparare il nostro “mondo” in modo da poterci vivere nel modo migliore possibile. Quel mondo include i nostri corpi, noi stessi e il nostro ambiente, tutto ciò che cerchiamo di intrecciare in una rete complessa a sostegno della vita⁵.

Pensare alla cura significa pensare ad un'attività che coinvolge gli esseri viventi, le componenti biosferiche e atmosferiche da cui dipende la vita sul pianeta, mettendo in crisi la filosofia morale di tradizione kantiana basata su una teoria normativa del soggetto autonomo⁶. Quella tendenza di esaltare esclusivamente una retorica dell'indipendenza e di identificare l'autosufficienza come l'unico modo di vita privilegiato.

Il territorio della cura è una zona di conflitto, è un corpo a corpo, un campo dinamico, non è sinonimo di creazione di convivialità, è bensì l'attività della specie che si esercita attraverso dei gesti screditati che però sono in grado di tenere insieme il mondo. È importante ricordare che viviamo in una condizione di interdipendenza reciproca, e che ciascuno di noi, in misura maggiore o minore, fa affidamento a sistemi di supporto che spesso tendiamo a dare per scontato.

Nel riflettere sul modo in cui si esercita la cura, è essenziale riconoscere che

- 4 V. Held, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*, Oxford University Press, Oxford 2005, pp. 29-30. [...] it means something like “take care of yourself because I care about you.” [...] One way or another, this expression (like many others) illustrates human relatedness and the daily reaffirmations of connection.
- 5 J. Tronto, *I confini morali. Un argomento politico per l'etica della cura*, Edizioni Diabasis, Parma 2006, p. 157.
- 6 F. Brugère, *Etica della cura*, Mimesis, Milano-Udine 2021, p.32.

le “crociate di conquista”⁷ di alcuni sono rese possibili dal lavoro spesso invisibilizzato di donne, persone con esperienze migratorie e soggettività marginalizzate.

Riprendendo il discorso di Joan Tronto, la filosofa Fabianne Brugère, afferma che è necessario spostare i confini della morale facendo intervenire proprio queste voci divergenti, tenendo conto delle esigenze di persone concrete che hanno necessità e desideri singolari⁸.

È fondamentale restituire la complessità affettiva e incarnata di un'attività che risponde ai bisogni primari di ciascuno, per questo motivo, desidero non considerare la cura come una metafora⁹, sfuggendo dal rischio di proiettare una lettura romanticizzante.

La ricerca che propongo si orienta verso quelle forme di lavoro di cura che sono state sempre rinchiusse nella sfera del privato e che oggi creano una domanda di prestazioni a basso costo soddisfatte da catene di cura transnazionali¹⁰ che reclutano donne povere, migranti e razzializzate¹¹.

Desidero considerare l'attività che ogni giorno miliardi di donne e soggettività marginalizzate svolgono instancabilmente per mantenere il mondo pulito. Un lavoro che, come sostiene Françoise Vergès, è essenziale per il funzionamento di ogni società¹², eppure rimane invisibile, nascosto, non retribuito o dato per scontato. Mi riferisco al lavoro domestico, collocandolo nella più ampia categoria del lavoro di cura, in quanto, anch'esso comprende un insieme di attività materiali e relazionali essenziali per la riproduzione e il mantenimento della vita umana¹³.

Guardo alla sperimentazione artistica con l'intento di delineare un percorso che identifichi soggetti ed esempi capaci, a partire da una lotta situata nelle loro storie, di estendere e reinventare la nozione di cura prendendo parola, evidenziandosi e uscendo dall'interstizio

- 7 Ivi, p. 12.
- 8 Ivi, p. 15.
- 9 Cfr B.Soh Bejeng Ndikung, *The delusion of care*, Archive Books, Berlin 2021, pp. 45-55.
- 10 Con il termine transnazionali faccio riferimento alle molteplici attività - economiche, politiche, culturali, personali - che richiedono contatti prolungati e viaggi attraverso i confini nazionali.
- 11 M. Fragnito e M. Tola, *Nella zona nevralgica del conflitto: note su femminismi e cura in Ecologie della cura, Prospettive transfemministe*, cit., p. 12.
- 12 F. Vergès, *Un femminismo decoloniale*, ombre corte, Verona 2020, p. 8.
- 13 V. Ribeiro Corossacz, “Domestic work is work”. *Le lotte delle lavoratrici domestiche e la divisione socio-sessuata del lavoro in Separate in casa: Lavoratrici domestiche, femministe e sindacaliste: una mancata alleanza*, a cura di Beatrice Busi, Ediesse, Roma 2020, p.87.

buio che è stato attribuito alle mansioni domestiche.

Un itinerario che, attraverso la lettura di esperienze performative, parte dalla casa convocando le lotte che hanno portato il dibattito sul lavoro domestico nello spazio pubblico. Si indaga l'evoluzione di questa battaglia, analizzando il mutamento dei suoi soggetti, per giungere infine a una strategia volta a interrompere e sabotare la macchina del lavoro. Mi soffermo su esperienze artistiche che non possono essere semplificate e che si sviluppano come forme di resistenza e rifiuto delle ideologie patriarcali e capitalistiche.

Premessa

NEL VIAGGIO DI RITORNO

Evitare il viaggio di ritorno è evitare se stessi, evitare la “vita”¹⁴.

James Baldwin

Nell'autunno del 1988, in un periodo storico segnato dall'imminente conclusione della Guerra Fredda e dall'ondata conservatrice che influenzava profondamente la politica e la società degli Stati Uniti sotto la presidenza di Ronald Reagan, la filosofa Donna Haraway introduce il concetto di “conoscenze situate” nel suo saggio *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*¹⁵. In questo testo, Haraway analizza con rigore la necessità di prendere le distanze dall'oggettività scientifica tipica dell'approccio accademico maschile, proponendo invece una prospettiva che esalta il riconoscimento del proprio posizionamento e dei privilegi che lo accompagnano. La studiosa María Puig de la Bellacasa, nel suo libro *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds* (2017), elabora la concezione di conoscenza situata, interpretandola come una modalità per pensare con cura¹⁶. Concepire la conoscenza come situata significa riconoscere che il sapere e il pensiero sono inseparabili dalla rete di relazioni che rende possibile la pluralità dei mondi con cui interagiamo e riflettiamo. La nozione elaborata da Donna Haraway rappresenta la premessa fondamentale della mia ricerca. Ciò che ho cercato di delineare prende forma e si struttura a partire da un dato che mi coinvolge direttamente. Nel mio caso, il lavoro domestico non è semplicemente un tema di studio, ma riflette e definisce la mia appartenenza di classe.

Nel 2009, in Francia, viene pubblicato *Retour à Reims* di Didier Eribon. In questo testo, il sociologo e filosofo francese analizza il viaggio intrapreso per tornare alla propria città natale in seguito alla

14 J. Baldwin, *Conversations*, a cura di Fred L. Stanley e Louis H. Pratt, Jackson, University Press of Mississippi, 1989, p. 60.

15 D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, In *Simians, Cyborgs, and Women*, New York: Routledge 1997, pp. 183–201.

16 M. Puig de la Bellacasa, *Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2017, p. 69.

morte del padre. Questo ritorno non è semplicemente un momento di confronto con il passato familiare, ma risulta un'occasione per ripensare e analizzare la propria identità sociale e personale. Eribon si dedica a formulare una elaborazione filosofica della "ragione di se stesso"¹⁷ confrontandosi con il proprio contesto di origine e con le dinamiche di classe che lo hanno caratterizzato, dalle quali aveva cercato di evadere per anni. L'autore ammette che la sua esistenza è stata caratterizzata da un profondo senso di imbarazzo nel riconoscere le proprie origini di classe¹⁸. A partire da una memoria familiare, il risultato della sua riflessione è un testo che si propone di essere una vera e propria "antropologia della vergogna", un'indagine che mira a costruire una teoria delle relazioni di dominazione e resistenza, assoggettamento e soggettivazione¹⁹.

Un elemento cruciale che emerge è la definizione di transfuga, ovvero quelle persone che, nel tentativo di allontanarsi dalle proprie origini di classe, si impegnano con tutte le loro forze a prendere le distanze dall'ambiente in cui sono cresciute²⁰. Il transfuga di classe si adopera attivando processi di continua invenzione per ingannare il suo "mondo"²¹.

Didier Eribon afferma che per lui la teoria è stato un mezzo per la disidentificazione sociale. Non si è trattato di altro se non di una via per evadere dal mondo dei suoi genitori²². In questo caso l'analisi teorica diventa un modo per affrontare la forza silenziatrice che spinge ad adeguarsi: parlare correttamente, adottare un vocabolario sofisticato, costruire sequenze grammaticali impeccabili, rinnegare le proprie origini di classe e ignorare il lavoro domestico. Si tratta di riconoscere come la vergogna sia in grado di plasmare i discorsi, di chi come Eribon, rientra nella definizione di transfuga di classe.

Analizzare le dinamiche legate al lavoro di cura e domestico rappresenta, in questo caso, un tentativo di colmare la distanza che si è creata tra la mia posizione e quella della mia famiglia. La mia ricerca si configura metaforicamente come il viaggio di ritorno, evocato

dalle parole di James Baldwin riportate in esergo e rappresenta un tentativo di articolare e dare voce a un discorso sul lavoro domestico spesso silenziato e ignorato.

Nello sviluppo della mia analisi, ritornano frequentemente dei passaggi in cui mi soffermo ad analizzare e definire la costruzione di un sistema di potere che tende a nascondere il lavoro domestico, i corpi di chi lo porta avanti e tutte le sue implicazioni. Il mio desiderio è provare a mettere in luce i meccanismi che agiscono nella costruzione di quel sistema valoriale che decide quale lavoro nobilitare e quale nascondere.

A maggior ragione in quanto figlio di una donna, che si è ritrovata a svolgere lavoro domestico in seguito alla sua migrazione, sento il bisogno di tracciare un percorso il cui scopo è proprio quello di ritornare all'ambiente da cui si proviene. Un percorso che mira a ricostruire legami e a restituire dignità a un lavoro che è troppo spesso relegato ai margini.

17 D. Eribon, *Ritorno a Reims*, Bompiani, Milano 2017, p. 11.

18 Ivi, p. 19.

19 Ivi, p. 21.

20 Ivi, p. 22.

21 F. Gros, *La vergogna è un sentimento rivoluzionario*, Nottetempo, Milano 2023, p. 40.

22 D. Eribon, *Ritorno a Reims*, Bompiani, Milano 2017, p. 77.

1. *A woman's work is never done: Wage for Housework*²³

D'ora in poi ci dovranno pagare perché come donne non garantiamo più niente. Vogliamo chiamare lavoro quello che è lavoro in modo da poter scoprire quello che è amore e creare quella che sarà la nostra sessualità che non abbiamo mai conosciuto. E da questo punto di vista possiamo chiedere non uno ma più salari, perché noi siamo state costrette a fare molti lavori nello stesso tempo. Siamo cameriere, prostitute, infermiere, questa è la vera natura dell' "eroica" sposa che si celebra con la "festa della mamma". Noi diciamo: basta col celebrare il nostro sfruttamento, il nostro supposto eroismo.²⁴

Silvia Federici

Come si evince dal testo in esergo il lavoro domestico e le forze che lo confinano in una sfera separata dalla produzione del valore, sono nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta il centro della riflessione dei gruppi femministi. Testi come *Potere femminile e sovversione sociale* di Mariarosa Dalla Costa (1972), *Contropiano dalle cucine* di Silvia Federici e Nicole Cox (1978) e *Oltre il lavoro domestico* di Lucia Chisté, Alisa Del Re ed Edvige Forti (1979) hanno gettato le basi di quello che Anna Curcio definisce come "femminismo marxista della rottura"²⁵. Il lavoro svolto dalle donne, la pulizia, il costante lavoro di cura sono elementi fondamentali per il mantenimento della vita. Tuttavia, questo contributo viene ignorato e svalutato nel contesto della riproduzione del capitalismo.

Attraverso le analisi di figure come Mariarosa Dalla Costa, Lucia Chisté, Alisa Del Re, Silvia Federici, Edvige Forti, Leopoldina Fortunati, Selma James, si delinea una netta rottura con la tradizione marxista classica, ridefinendo le basi per una critica radicale del sistema capitalista. Queste autrici attivano un discorso femminista in relazione al pensiero di Karl Marx, portano avanti una riflessione teorica e politica che sostiene la capacità lavorativa delle donne e si concentrano

23 "Il lavoro di una donna non è mai finito: Salario per il lavoro domestico"

24 S. Federici, *Contropiano dalle cucine*, Marsilio Editori, Venezia 1978, p. 27.

25 A. Curcio, *Introduzione ai femminismi. Genere, razza, classe, riproduzione: dal marxismo al queer*, DeriveApprodi, Roma 2023, pp. 11-30.

sulle attività quotidiane che contribuiscono alla riproduzione della vita umana.

Silvia Federici, leggendo Marx oltre lo stesso Marx, sostiene che nella sua produzione teorica vi sia una carenza nell'analisi della funzione delle gerarchie del lavoro, costruite sulla base del genere e della razza, nel contesto della storia dello sviluppo capitalistico²⁶.

La filosofa afferma che il lavoro domestico, ha da sempre occupato un ruolo marginale nell'analisi della sinistra, da Lenin a Juliet Mitchell, passando per Gramsci²⁷. La figura della casalinga non è mai stata pienamente riconosciuta o valorizzata come potenziale soggetto rivoluzionario.

A mettere in luce la centralità del lavoro di cura sono proprio i discorsi e i dibattiti che si delineano con la pubblicazione del libro *Potere femminile e sovversione sociale* di Mariarosa Dalla Costa. Un testo che nasce da una riflessione collettiva maturata all'interno degli ambienti di lotta femminista di Padova a partire dal 1971. Questo percorso intellettuale e politico si arricchisce ulteriormente grazie all'incontro tra Mariarosa Dalla Costa e Selma James, figura di rilievo che ha dato un contributo notevole alla costruzione della campagna *Wage for Housework* (Salario per il lavoro domestico). Tale campagna prende forma proprio a partire dalla pubblicazione di questo testo attraverso una serie di incontri a livello transnazionale e si sviluppa nell'arco di cinque anni, a Padova, a partire dalla nascita nel giugno del 1972 del Collettivo Internazionale Femminista (Cif)²⁸. Tra le figure di spicco che vi aderirono vi erano Silvia Federici, Brigitte Galtier, Selma James e il Gruppo di Lotta Femminista.

È questa la genealogia di una rete intellettuale e militante che, negli anni Settanta, aveva elaborato un discorso critico e alternativo, aprendo un dialogo fondato su continui scambi tra diverse realtà tra cui Padova, Torino, Milano, Londra, Detroit, New York e Parigi. Il movimento *Wage for Housework* si distingue fin dalle sue origini per la sua natura internazionale, capace di coinvolgere donne con esperienze e posizionamenti eterogenei.

26 S. Federici, *Genere e Capitale. Per una lettura femminista di Marx*, DeriveApprodi, Roma 2020, p. 10.

27 Ivi p. 16.

28 A. Curcio, *Introduzione ai femminismi. Genere, razza, classe, riproduzione: dal marxismo al queer*, cit., p. 11.

Nel saggio *Contropiano dalle cucine* (1978), scritto in collaborazione con Nicole Cox, Silvia Federici sottolinea uno degli elementi fondamentali della riflessione sul salario al lavoro domestico:

La premessa politica del salario al lavoro domestico è il rifiuto dell'ideologia capitalistica che identifica la mancanza di salario e un basso sviluppo tecnologico con l'arretratezza politica e la mancanza di potere e, di conseguenza, presume che come donne dobbiamo passare attraverso nuove forme di sfruttamento per poter organizzare le nostre lotte.²⁹

Sostiene inoltre:

[...] il nostro potere comincia con la lotta sociale per il salario, non per entrare nel rapporto salariale ma per uscirne e liberare ogni settore della classe operaia.³⁰

La proposta di un “salario al lavoro domestico”, dunque, non si configura come una rivendicazione tra le tante, ma come una prospettiva politica che ridefinisce il terreno di lotta, partendo dalle donne e coinvolgendo l'intera classe operaia³¹. Un discorso che si sviluppa con l'intento di ricordare che dietro ogni fabbrica, scuola, ufficio o impiego si cela il lavoro invisibile di milioni di donne. Donne spesso confinate negli spazi domestici, che hanno adoperato la loro vita e il loro impegno alla creazione e al supporto della forza-lavoro. Federici sottolinea che l'assenza di un salario per le mansioni svolte all'interno delle mura domestiche ha rappresentato una delle principali cause della debolezza delle donne nel mercato del lavoro.

Il lavoro domestico è stato imposto alle donne e trasformato in attributo naturale della personalità femminile³². Il termine “donna” è stato a lungo associato al ruolo della casalinga, di conseguenza, l'occupazione femminile è percepita come un'estensione del lavoro domestico, con il risultato che anche l'accesso al salario ha spesso condotto a ulteriori attività di cura³³.

La campagna propone l'ideazione di un dispositivo organizzativo volto a tenere insieme le molteplici sfaccettature dell'opposizione

alla subordinazione delle donne.

Si richiede la riduzione dell'orario di lavoro femminile, un salario sufficiente per garantire l'autonomia economica, evitando così che le donne siano costrette a svolgere due lavori (uno fuori casa e uno all'interno delle mura domestiche). Si considera fondamentale tenere conto dei bisogni riproduttivi, tra cui aborto, salute sessuale e si sostiene la costruzione di consultori autogestiti. Inoltre, si promuove un ripensamento delle logiche del rapporto donna-medicina, al fine di promuovere una visione più inclusiva e rispettosa delle esigenze delle donne³⁴.

È fondamentale notare come la richiesta di un salario al lavoro domestico abbia effettivamente messo in discussione la concezione comunemente condivisa, che associa tale lavoro a un destino biologico e che pensa di poterlo retribuire non con un salario ma con l'amore. A proposito di questo sempre Federici scrive:

Vogliamo un salario per poter disporre del nostro tempo e delle nostre energie, per poter lottare, e per non essere costrette dal nostro bisogno di indipendenza economica a un secondo lavoro.³⁵

Si profila dunque, un percorso politico che riconosce nel salario lo strumento per mettere in discussione le proprie condizioni, opponendosi alle eccessive quantità di lavoro imposte.

29 S. Federici, *Genere e Capitale. Per una lettura femminista di Marx*, cit., p. 17.

30 *Ibidem*.

31 Ivi, pp. 18-21.

32 S. Federici e N. Cox, *Contropiano dalle cucine*, Marsilio Editori, Venezia 1978, p. 21.

33 Ivi p.23.

34 A. Curcio, *Introduzione ai femminismi. Genere, razza, classe, riproduzione: dal marxismo al queer*, cit., pp. 16-17.

35 S. Federici e N. Cox, *Contropiano dalle cucine*, cit., p. 28

In relazione alla costruzione del falso mito che associa il lavoro domestico esclusivamente alla sfera femminile, è necessario evidenziare come il termine “donna” abbia assunto un doppio significato. Esso sembra indicare non solo una persona di genere femminile, ma anche colei che svolge un lavoro retribuito all'interno di una casa diversa dalla propria. È sufficiente consultare la definizione della voce “donna” nel vocabolario Treccani online per constatare che tale realtà è presente anche nella contemporaneità³⁶.

L'uso ambivalente di questo termine emerge chiaramente nello spot pubblicitario *La donna di servizio* (1968) del detersivo Bio Presto³⁷. Qui il chitarrista Franco Cerri, nelle vesti “dell'Uomo in ammollo”, si rivolge a un'agenzia di collocamento alla ricerca di una figura incaricata delle pulizie domestiche. Tuttavia, invece di specificare la necessità di un'addetta alla cura della casa, utilizza semplicemente l'espressione “una donna”. Questo porta a un malinteso: l'impiegato dell'agenzia interpreta la richiesta come la ricerca di una possibile consorte, dando vita a un equivoco emblematico.

Tale spot pubblicitario, diventa un utile punto di partenza per attivare una lettura storica e un'analisi di alcuni dei principali fattori che hanno contribuito al consolidamento di questa presunta realtà. Proporre una lettura storica è fondamentale per allontanarsi dall'idea del lavoro domestico come mansione antica quanto l'umanità, attribuita a un istinto innato di amore del genere femminile³⁸.

Il lavoro domestico, secondo Gisela Bock e Barbara Duden nel loro testo

36 Nel vocabolario treccani, alla voce “donna” si ritrova questa definizione: “Per antonomasia, nella famiglia, *la donna*, la persona di servizio (variamente indicata, in successione di tempo, nel linguaggio ufficiale e sindacale: *domestica*, *collaboratrice domestica* o *familiare*, ecc.); meglio determinata, *d. di servizio*, in senso generico, *d. a mezzo servizio*, assunta solo per poche ore della giornata, *d. a tutto servizio*, assunta stabilmente nella famiglia; *d. a ore*, che viene retribuita secondo il numero di ore di lavoro che svolge; *d. tuttotfare*, che fa tutti i servizi, anche se non viene assunta stabilmente. S'intende sempre la domestica nelle frasi: *trovare la d.*, *prendere o assumere una d.*, *licenziare la d.*, e sim”. <https://www.treccani.it/vocabolario/donna/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

37 Cfr. V. Perilli, “*La donna*”. *Una lettura intersezionale delle rappresentazioni visuali del lavoro domestico in Italia dal secondo dopoguerra alla fine degli anni Settanta in Separate in casa: Lavoratrici domestiche, femministe e sindacaliste: una mancata alleanza*, a cura di Beatrice Busi, cit., pp. 105-136.

38 G. Bock e B. Duden, *Lavoro d'amore – amore come lavoro*, ombre corte, Verona 2020, p. 28.

Lavoro d'amore - Amore come lavoro: la nascita del lavoro domestico nel capitalismo (1976), ha origini relativamente recenti. Esso emerge tra il XVII e il XVIII secolo, con l'avvento del capitalismo, e si sviluppa ulteriormente nel periodo successivo alla rivoluzione industriale. Prima di allora, infatti, questa mansione non era stata nemmeno definita³⁹.

La posizione sociale della donna, la fabbrica, la comunità e la dimensione domestica hanno subito, tuttavia, un'importante trasformazione tra il XIX e il XX secolo, a seguito delle riforme del lavoro introdotte in Inghilterra e negli Stati Uniti.

In *L'invenzione della casalinga a tempo pieno*⁴⁰, Silvia federici, descrive queste riforme come un complesso processo di ingegneria sociale che, nel giro di pochi decenni, ha generato un nuovo dogma che promuove l'aumento dei salari maschili, attribuisce all'operaio una maggiore produttività e impone alla donna di essere laboriosa e parsimoniosa⁴¹. Questo modello emerge poiché l'occupazione giornaliera in fabbrica, lo stipendio individuale e l'eccessiva indipendenza stavano, secondo i riformatori di estrazione borghese, contribuendo a una disaffezione crescente delle donne della classe operaia nei confronti della famiglia e della loro funzione riproduttiva⁴².

Il passaggio tra il XIX e il XX secolo rappresenta soprattutto per l'Inghilterra e gli Stati Uniti, un periodo di profonde trasformazioni segnato dallo sviluppo della Seconda Rivoluzione Industriale, una nuova fase che avrebbe definito un periodo di grande crescita economica: la fase incentrata sulle industrie produttrici di beni come il carbone, il ferro e l'acciaio⁴³.

In questo contesto, si manifesta una crescente difficoltà nel garantire un flusso costante di manodopera, necessario per soddisfare le esigenze di un sistema di produzione in continua espansione, che richiede lavoratori più robusti e produttivi.

Inoltre, si rafforza la concezione errata che lega l'uomo alla vita pubblica e la donna alla dimensione domestica. Eric John Hobsbawm analizzando

39 Ivi, p. 31.

40 S. Federici, *Genere e Capitale. Per una lettura femminista di Marx*, cit.,

41 Ivi, p. 59.

42 Ivi, 60.

43 E. J. Hobsbawm, *La rivoluzione industriale e l'impero*, Giulio Einaudi editore, Torino 1972, p. 117.

la posizione dell'operaio in questo periodo storico, scrive:

[...] c'era sempre il denaro, la casa comoda lontana dal fumo dell'opificio e dell'ufficio di contabilità, la moglie devota e modesta, il circolo di famiglia, i piaceri dei viaggi, dell'arte, della scienza e della letteratura⁴⁴.

La vita attiva, dunque, era concepita esclusivamente per il soggetto maschile. Non sorprende, dunque, che nei Principi di Economia del 1890 Alfred Marshall, uno degli economisti più influenti tra il XIX e il XX secolo, descriva la donna nella famiglia operaia come una figura il cui ruolo principale doveva essere quello di "brava madre di famiglia"⁴⁵.

Silvia Federici sottolinea che a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, si osserva una progressiva riduzione delle ore di lavoro delle donne in fabbrica. Contestualmente, emerge una tendenza dei datori di lavoro a confinare le donne in gravidanza, limitandone la partecipazione alla forza lavoro. Questo fenomeno segnala un processo di graduale esclusione di donne e bambini dall'ambiente industriale⁴⁶. La sfera domestica e quella produttiva si separano nettamente. La casa si trasforma nel luogo di estrazione del plusvalore e la famiglia nucleare che si consolida proprio in questa fase di transizione verso la grande industria, diventa la spina dorsale del modello fordista⁴⁷. Come già sottolineato, si delinea un patto che nega alla donna una reale agentività, imponendole una posizione predefinita e un ruolo da adempiere. Questo accordo tacito è rimasto in vigore incontestato fino agli anni Sessanta e Settanta, quando le voci di una nuova generazione di donne hanno iniziato a mettere in discussione ogni cieca certezza⁴⁸.

Il discorso femminista che si sviluppa tra gli anni Sessanta e Settanta, mette a fuoco la necessità di riconquistare la propria indipendenza, uscire dallo spazio ristretto delle proprie cucine, salotti e case per incontrare altre donne costrette a lavorare in uno stato di isolamento familiare, senza

limiti di orario. In questo contesto, la partecipazione di gruppi di casalinghe all'esperienza delle 150 ore rappresenta un esempio emblematico del desiderio di superare i confini dello spazio domestico nell'Italia degli anni Settanta. Quella delle 150 ore è un'importante conquista legata al diritto allo studio per i lavoratori che è stata ottenuta nel 1973 a seguito di numerose rivendicazioni operaie.

Si organizzarono corsi, inizialmente destinati a gruppi di lavoratori composti da chimici e metalmeccanici, che raccolsero con il tempo anche l'adesione di un gran numero di casalinghe. Lo Stato italiano si impegnò a validare questi corsi e, con rapidità, il numero di ore passò da 150 a 350 pur mantenendo invariato il nome⁴⁹.

Importante traccia della partecipazione delle donne ai corsi delle 150 ore è il film documentario di Adriana Monti, *Scuola senza fine* (1983), che raccoglie le testimonianze in prima persona delle studentesse e delle insegnanti della scuola in Via Gabbro di Affori⁵⁰, presentato per la prima volta in occasione del convegno "Italian and American directions: women's film theory and practice" del 1984 alla New York University⁵¹.

Le studentesse intervistate da Adriana Monti nel suo film documentario, rimarcano la vacuità che per decenni si è abbattuta sulla loro vita. Emerge con forza il radicale bisogno di prendere parola, all'interno di un contesto in cui l'educazione era pensata – riprendendo le parole di Paulo Freire, in *Pedagogia degli oppressi* – come una forma liberatrice e problematizzante. "Un atto di conoscenza che non aveva niente a che vedere con il depositare o il trasferire delle conoscenze agli educandi"⁵². Dai racconti di Lea Melandri docente della scuola di Via Gabbro, e fondamentale voce nel quadro dello sviluppo dei femminismi italiani, questi corsi si configurano come vere forme di educazione problematizzante,⁵³ in cui si afferma una

44 Ivi, p. 89.

45 S. Federici, *Genere e Capitale. Per una lettura femminista di Marx*, cit., p. 63.

46 Ivi, p. 64.

47 A. Curcio, *Introduzione ai femminismi. Genere, razza, classe, riproduzione: dal marxismo al queer*, cit., p. 12.

48 S. Federici, *Genere e Capitale. Per una lettura femminista di Marx*, cit., p. 67.

49 M. Toscani, *Più polvere in casa, meno polvere nel cervello*, 2018: <http://www.hotpotatoes.it/2018/04/25/piu-polvere-in-casa-meno-polvere-nel-cervello-di-marcella-toscani/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

50 La scuola di Via Gabbro ad Affori rappresenta un esempio emblematico della partecipazione femminile ai corsi serali delle 150 ore. Questa esperienza, che ha visto il coinvolgimento di insegnanti come Lea Melandri, Paola Melchiori e Adriana Monti, si è protratta fino al 1982.

51 Cfr. G. Bruno e M. Nadotti, *Off Screen: Women and Film in Italy: Seminar on Italian and American directions*, Routledge, Abingdon 2014.

52 P. Freire, *Pedagogia degli oppressi*, EGA-Editore, Torino 2004, p. 67.

53 Ivi p. 68.

dialogicità che permette di considerare le studentesse e gli studenti come dei corpi coscienti. Come si evidenzia chiaramente anche in *Scuola senza fine*, il percorso cognitivo mette al centro il piano personale di ciascuna studentessa. Le ore di lezione diventavano momenti di confronto che permettevano di riflettere più a fondo sulle proprie esigenze e necessità. Erano un pretesto per avviare discussioni collettive su temi come la cura dei figli, la gestione della casa, le relazioni con il marito e, soprattutto, le proprie paure⁵⁴.

Una delle studentesse, dichiara: “Una volta uscita dalla porta di casa non sarei più rientrata”, è così che negli anni Sessanta e Settanta si attiva un processo di decostruzione che porta gradualmente le donne a definirsi come soggetti autonomi. Un percorso che permette di rifiutare la casa come ghetto delle loro esistenze, superando concretamente la soglia che le confinava.

54 M. Toscani, *Più polvere in casa, meno polvere nel cervello*, cit.





**Ciammaziamo
di lavoro,
ma siamo tutte
disoccupate**



**LO SFRUTTAMENTO DELLA DONNA DEVE CESSARE
ONESIMO POTRÀ ESSERE LIBERATO
IL PRESENTE È UN TEMPO DI LOTTA
IL FUTURO È NOSTRO**

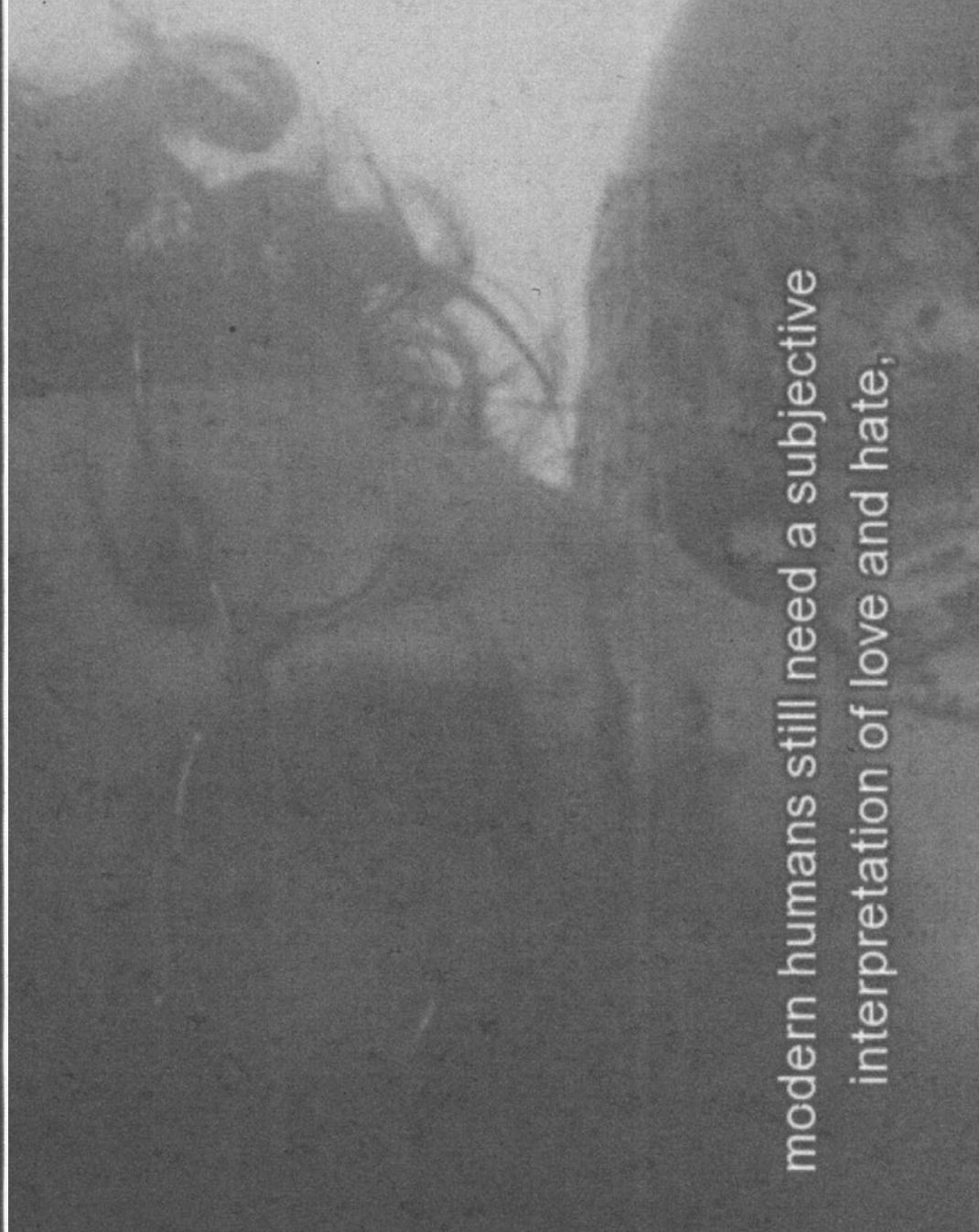
*Avere un salario
è vita dura
non avere salario
è schiavitù*



ecco io sono qui per una
donna



0:42 / 2:33



modern humans still need a subjective
interpretation of love and hate,

Keep the dust off the pure individual creation; preserve the new;
sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance;
renew the excitement; repeat the flight.⁵⁵

Mierle Laderman Ukeles

All'interno della lotta per varcare la soglia domestica e affermarsi come soggetti attivi, includendo il riconoscimento del lavoro domestico come lavoro a tutti gli effetti, emerge la ricerca artistica di Mierle Laderman Ukeles. La sua pratica si sviluppa nella città di New York, in un contesto caratterizzato da una vivace promiscuità ideologica⁵⁶, alimentata dalle influenze dei movimenti femministi degli anni Sessanta e Settanta.

L'artista, come sottolinea la critica e curatrice Lucy Lippard, è riuscita a tenere insieme i discorsi del femminismo, una riflessione critica sul lavoro e una profonda attenzione alle questioni ecologiche⁵⁷.

Nel 1969, all'età di trent'anni, Ukeles, in un'unica seduta, dallo spazio della propria casa redige un manifesto: *MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969!* Proposal for an Exhibition: "CARE". In tutta la sua radicalità e ferocia, questo testo emerge in un momento cruciale della vita dell'artista: l'affermarsi della sua maternità.

È proprio in questo frangente che si delinea una netta dissonanza tra il suo ruolo di artista e di madre, un conflitto che evidenzia le difficoltà di conciliare la propria pratica artistica con le esigenze di cura e le responsabilità materne. Il manifesto è un atto di rivendicazione della

propria autonomia, non solo come artista, ma anche come persona che, con piena consapevolezza e libertà, ha scelto di diventare madre. In un'intervista del 2016 di *Artforum*, Mierle Laderman Ukeles descrive gli sviluppi della sua proposta con le seguenti parole:

Ho attraversato una crisi profonda. Quando è nato il mio primo figlio, mi sono ritrovata a diventare una persona completamente dedicata alla cura. Mi sembrava di essere due entità separate: da un lato, amavo profondamente quel bambino e, dall'altro, sentivo il peso della responsabilità di dover garantire la sua salute e la sua robustezza. Scoprivo instancabilmente cose nuove ogni giorno, ma vivevo quella realtà con grossa insoddisfazione [...] Gli eroi a cui facevo riferimento erano artisti come Jackson Pollock, Mark Rothko o Marcel Duchamp e il suo potere di dare un nuovo nome alle cose. Ed eccomi qui, mentre cambio il pannolino al mio bambino, con la sensazione che da un momento all'altro il mio cervello possa uscire dalla testa. [...] Marcel Duchamp, non ha sicuramente cambiato pannolini. [...] Ho adottato la concezione occidentale di artista e di libertà, integrandola ai sistemi ripetitivi del mantenimento, riconoscendo in questi ultimi una forma d'arte a tutti gli effetti [...] Come ci ha insegnato mio nonno, Marcel, ho preso il lavoro di cura e l'ho trasformato in arte. [...] Ho scritto un manifesto di quattro pagine e una proposta per una mostra che avrebbe occupato un intero museo.⁵⁸

Come emerge dalle stesse parole dell'artista, il suo obiettivo è inserirsi nel dibattito teorico delle arti visive, soprattutto nella riflessione sul ready-made di Marcel Duchamp, ampliandone il significato. Integra a questa prospettiva le azioni e le pratiche quotidiane che caratterizzano il lavoro di cura e mantenimento (maintenance), riconoscendole come il fulcro di una rivoluzione artistica e sociale.

La radicalità della sua scelta di elevare la cura e il mantenimento domestico a forme d'arte riesce a evidenziare quelle pratiche fondate

55 "trova dei modi per togliere la polvere dalla creazione individuale; preservare il nuovo; sostenere il cambiamento; proteggere il progresso; difendere e prolungare l'avanzata; rinnovare l'eccitazione; ripetere il volo". M. L. Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art, 1969*. <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

56 P. C. Phillips in *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art*, catalogo della mostra a cura di L. Harris e P. C. Phillips, Queens: Queens Museum of Art in collaboration with Prestel, New York 2016.

57 L. Lippard in P. C. Phillips in *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art*, catalogo della mostra a cura di L. Harris e P. C. Phillips, cit., p.14

58 Had a huge crisis: I had a child, and I became a maintenance worker. I was feeling like two separate people. I loved that baby. I wanted not only to do what I had to do but to do what would enable the baby to thrive like a baby in a robust state. I felt like I was discovering the world with every discovery. Millions of discoveries she made in the world became new to me through her eyes, but it was also extremely boring. [...] My art heroes were Jackson Pollock, Mark Rothko, and Marcel Duchamp. He has the power to rename things. And here I am changing the diapers of my baby, thinking my brain is going to blow out of the top of my head [...] Where's my grandfather Marcel? He didn't change diapers. [...] I'm taking the Western notion of artist and freedom and a non-Western notion of repetitive systems and saying that's art. [...] I said if I have this freedom to name things like my grandfather Marcel, I choose maintenance and I call it art [...] I wrote this four-page manifesto, saying what I call maintenance art, and it had a second part, which was a proposal for an exhibition that would take over a whole museum. M. L. Ukeles, "Artforum", 2017. <https://vimeo.com/183072212>.

sulla premura verso gli altri, spesso trascurate perché prevalentemente svolte dalle donne.

Inoltre, l'inserimento del lavoro riproduttivo all'interno delle maglie della narrazione storica dell'arte, in dialogo con altre esperienze artistiche degli anni Sessanta e Settanta, conferisce alla Maintenance Art di Mierle Laderman Ukeles un ruolo cruciale come strumento critico. Tale prospettiva, consente non solo di analizzare la produzione intellettuale del "femminismo marxista della rottura"⁵⁹, ma anche di riflettere sulle lotte politiche degli anni Sessanta e Settanta, promosse da campagne come *Wage for Housework*⁶⁰.

59 Cfr. A. Curcio, *Introduzione ai femminismi. Genere, razza, classe, riproduzione: dal marxismo al queer*, cit., p. 30.

60 C. Ponzio, *PERFORMING CARE WORK: Maintenance/reproduction vs Development/production and the "phantom" caring body*, in "Nero editions", 3 settembre 2020: <https://www.neroeditions.com/performing-care-work/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

2.1 *My working will be the Work: Un Manifesto*

Superando pregiudizi di genere, ogni convenzione estetica, e sfidando le idee egemoniche di arte fondate sull'autonomia, Mierle Laderman Ukeles, con il suo manifesto, attiva un radicale slittamento di prospettiva nel discorso artistico. Scrive un testo che invita altri e altre, così come le nuove generazioni di artisti e artiste, ad abbracciare il lavoro comune e ripetitivo della cura e del mantenimento.

Questi gesti, spesso relegati ai margini e descritti dall'artista nello stesso manifesto, come poco affascinanti, monotoni o scarsamente remunerativi⁶¹, vengono invece riconosciuti come essenziali per indagare nuove vie di guarigione e riparazione della vita.

Quello di Ukeles è un manifesto di quattro pagine che si è rivelato il progetto rivoluzionario che ha orientato il suo lavoro per decenni.

Una traccia vigorosa, speculativa, e rilevante ancora oggi.

L'artista ha concepito la struttura del manifesto come una scultura⁶², combinando elementi scritti direttamente a mano e battuti a macchina, su carta velina. Ne risulta un testo che è simultaneamente proposta di intenti e opera concettuale. *MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969! Proposal for an Exhibition: "CARE"*, è stato strutturato con intensa lucidità e chiarezza in due sezioni.

La prima parte intitolata "Idee", offre chiavi di lettura utili per comprendere a fondo l'importanza di orientare le proprie attenzioni al mantenimento e al lavoro di cura. In primo luogo distingue l'istinto che promuove lo sviluppo e la preservazione della vita da un istinto di morte che mette in pericolo la stessa esistenza. Con il termine "istinto di morte", si riferisce alle forze che esaltano l'autonomia, una caratteristica distintiva della grande narrazione del liberalismo, che ha una forte propensione a privilegiare un modello di soggetto libero e indipendente. Tale visione trascura il fatto che "l'autonomia non può essere stabilita per decreto"⁶³ e soprattutto che esistono delle forme di dipendenza che ci rendono reciprocamente interdipendenti. È proprio in queste che si radicano le azioni che l'artista definisce come appartenenti ad un "istinto di vita".

61 M. L. Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art 1969*, cit.

62 P. C. Phillips in *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art*, catalogo della mostra a cura di L. Harris e P. C. Phillips, cit., p.40.

63 F. Brügère, *Etica della cura*, cit., p.33.

In secondo luogo distingue la nozione di sviluppo (development) dal mantenimento (maintenance). Lo sviluppo è direttamente connesso alla creazione, al successo e al progresso individuale. Il mantenimento, al contrario, guarda ad azioni che tengono in vita, riparano e mantengono le “creazioni individuali”⁶⁴, alimentando il cambiamento e rinnovando costantemente le energie, in modo da garantire vitalità.

Ukeles si domanda chi sarà incaricato della raccolta dei rifiuti nel giorno successivo alla rivoluzione, invitando a rivelare i meccanismi del proprio lavoro di cura e di continuare a far bruciare i fuochi nei camini delle case, mantenendo vive, così, le pratiche di sostegno alla vita quotidiana.

Nella successiva sezione l'artista consiglia di prendersi cura dei propri spazi, di pulire la propria scrivania, di cambiare le proprie lenzuola, di buttare la spazzatura e di “spolverare l'arte dalla condizione che l'ha riempita di polvere”⁶⁵.

Conclude la sua dichiarazione d'intenti come un'operazione duchampiana, rivendicando la propria proposta come una forma artistica a pieno titolo⁶⁶.

Nella seconda parte del suo manifesto, Ukeles presenta un progetto espositivo intitolato “CARE”, un'idea di grande ambizione che non si è mai concretizzata. La mostra è concepita per esaltare le pratiche di cura e coloro il cui lavoro rappresenta una forma essenziale di mantenimento. Strutturata in tre sezioni distinte, “CARE” non è pensata per una galleria qualunque, ma per gli spazi del Whitney Museum of American Art.

In primo luogo, l'artista definisce una “Personal Part”, che dichiara il suo diretto coinvolgimento nella gestione del museo, dalla pulizia e sicurezza fino alla preparazione dei pasti per i visitatori e le visitatrici. Affermando “My working will be the work”⁶⁷, sottolinea l'importanza di riconoscere, all'interno del framework di uno spazio artistico, le attività di cura come componenti essenziali non solo per la manutenzione del luogo, ma anche per il benessere collettivo.

64 M. L. Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, cit.

65 *Ibidem*.

66 Cfr. J. Steinhauer, *How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art*, in *Hyperallergic*, 10 febbraio 2017, <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

67 M. L. Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, 1969. <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

In secondo luogo, viene immaginata una “General Part”, che prevede la raccolta di interviste dattiloscritte, alle lavoratrici e ai lavoratori del settore della cura. Le trascrizioni di queste testimonianze che approfondiscono le loro abitudini, aspettative e desideri⁶⁸, sarebbero state esposte nelle sale del museo. Per arricchire e valorizzare ulteriormente questa raccolta di riflessioni, Ukeles concepisce anche uno spazio dedicato alle interviste delle visitatrici e dei visitatori della mostra.

Conclude con una terza sezione intitolata “Earth Maintenance”, in cui propone di far arrivare e depositare nel museo, quotidianamente, rifiuti di diversa natura. Tra i materiali previsti vi sarebbero, in primo luogo il contenuto di un veicolo per la raccolta dei rifiuti urbani, un contenitore con l'aria inquinata della città, l'acqua contaminata del fiume Hudson e campioni di terra devastata dalle attività umane.

Al terzo piano del museo, per tutta la durata della mostra, questi materiali sarebbero stati purificati e riciclati da figure qualificate, per poi essere restituiti alla città in condizioni migliori⁶⁹.

Se la cura è, come ci ricordano molteplici voci, tra cui Joan Tronto, il Collettivo della Cura, Fabienne Brugère e la stessa etimologia del termine, la nostra abilità individuale e collettiva di sollevare istanze politiche e sociali, materiali ed emotive, affinché la maggior parte degli esseri viventi possa svilupparsi insieme al pianeta stesso, è necessario soffermarsi su quanto riportato da Ukeles nel suo testo del 1969. Il suo manifesto irrompe nel panorama globale e nel rapporto con la storia dell'arte con una forza provocatoria e rivoluzionaria. Rappresenta un progetto unico e radicale, capace di sovvertire le convenzioni artistiche e di sciogliere arte, vita e lavoro di cura in un'unica prospettiva che pensa le arti visive come una forma etica e relazionale, fondata sull'attenzione e la responsabilità verso le necessità degli altri. Un manifesto che è non solo una dichiarazione d'intenti, ma strumento epistemologico, capace di sfidare e cortocircuitare la stessa posizione di artista, pensando le dinamiche della produzione artistica come una rete di interdipendenze.

Si evidenzia, la necessità di concepire la cura degli altri non come un'attitudine individuale ma come un processo collettivo e un'effettiva

68 Cfr. P. C. Phillips in *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art*, catalogo della mostra a cura di L. Harris e P. C. Phillips, cit., p.41.

69 M. L. Ukeles, “Artforum”, cit.

responsabilità politica. In tal senso, la prospettiva di Ukeles, trova eco nella riflessione del Care Collective e del suo *Manifesto della cura* (2020).

Pur sollecitando una riflessione critica sul sistema artistico e sulla netta divisione che esso crea tra i lavoratori, il manifesto di Ukeles, analogamente al Manifesto della cura, evidenzia con chiarezza l'incuria del capitalismo e del discorso liberista, avanzando proposte concrete per contrastare l'ideologia individualista⁷⁰. Quella "pulsione" che porta alla morte di cui parla l'artista nel suo manifesto ha condotto a una radicale rottura dell'arte dalla vita⁷¹. Il suo affermare che il lavoro domestico sarà la sua opera, permette di identificare nelle forme ripetitive, invisibilizzate del mantenimento una forma di resistenza. Risponde all'appello del collettivo londinese di considerare la cura come parte integrante della condizione umana e del "nutrimento della vita"⁷².

Seppur la sua proposta si sia attivata dalle circostanze riguardanti la sua maternità, la Maintenance art, contrasta anche l'idea che la famiglia nucleare debba essere considerata il fondamento e la base della cura.

Ukeles non cercando in nessun modo di mettere ordine è riuscita a stare nello spazio di tensione che si instaura con la domanda di cura, spalancando le porte di casa. Ha ripensato le geografie della città e degli spazi artistici, rimanendo in costante dialogo con chi si occupa realmente di cura e mantenimento.

70 Care Collective, *Manifesto della cura. Per una politica dell'interdipendenza*, Alegre, Roma 2021.

71 S. Jackson, *Social Works: Performance art, supporting publics*, Routledge, Abingdon 2011, p. 93.

72 Care Collective, *Manifesto della cura. Per una politica dell'interdipendenza*, cit., p.15.

2.2 Performare la cura

Prova di questo slittamento rivoluzionario all'interno del sistema artistico, è il consenso ricevuto dal critico e teorico Jack Burnham, che ha citato un estratto di *MANIFESTO FOR MAINTENANCE ART, 1969!*, in un saggio intitolato *Problems of Criticism, IX*, pubblicato su *Artforum* nel Gennaio del 1971⁷³. Questo contributo critico, si rivela particolarmente significativo, poiché riesce a catturare l'attenzione di Lucy Lippard, al punto da spingerla a interrogarsi sull'effettiva esistenza di Mierle Laderman Ukeles⁷⁴, immaginando il manifesto come il risultato di una speculazione teorica elaborata dallo stesso Jack Burnham.

L'incontro con Lucy Lippard porterà l'artista a partecipare alla mostra *c.7500* (1973-1974), con le sue *Maintenance Art Tasks* (1973), una serie fotografica in cui si ritrae nel tentativo di pensare le attività e gli strumenti del lavoro domestico all'interno dello spazio museale⁷⁵. Le immagini, suddivise in quattro serie distinte sono raccolte in due grandi volumi fotografici, ai fini di facilitare i trasporti, in quanto *c.7500* è stata una mostra itinerante, che ha fatto tappa in diverse città degli Stati Uniti⁷⁶. I due volumi, secondo quanto affermato dall'artista, possedevano "un proprio meccanismo di mantenimento"⁷⁷, costituito da una pezza di stoffa, fissata a una catena legata a un foro nella copertina dello stesso oggetto editoriale. È interessante

73 J. Burnham, *PROBLEMS OF CRITICISM IX: ART AND TECHNOLOGY* <https://www.artforum.com/features/problems-of-criticism-ix-art-and-technology-215396/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

74 S. Jackson, *Social Works: Performance art, supporting publics*, Routledge, Abingdon 2011, p. 90.

75 Cfr A. Schwatz, *Mierle Laderman Ukeles in conversation with Alexandra Schwartz*, Afterall, 10 dicembre 2008. <https://www.afterall.org/articles/mierle-laderman-ukeles-in-conversation-with-alexandra-schwartz/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

Le fotografie menzionate sono: Changing the Baby's Diaper, Doing the Laundry, Well-Baby Checkups, Washing the Dishes, Getting a Haircut, Excavating the Building, Dressing to Go Out/Undressing to Go.

76 Una mostra itinerante che raccoglie un linguaggio artistico concettuale femminista, visitabile tra maggio 1973 e febbraio 1974, nei seguenti spazi espositivi: il California Institute of the Arts di Valencia in California (significativa come sede iniziale della mostra in quanto è stato sito dell'arte concettuale e sede del California Institute of Arts, dove Miriam Shapiro e Judy Chicago guidavano il Feminist Program); il Wadsworth Atheneum Museum of Art, in Connecticut; il Moore College of Art a Filadelfia in Pennsylvania, The Institute of Contemporary Art a Boston in Massachusetts, il Walker Art Center di Minneapolis in Minnesota e lo Smith College Museum of Art, di Northampton in Massachusetts.

77 A. Schwatz, *Mierle Laderman Ukeles in conversation with Alexandra Schwartz*, cit.

osservare come Ukeles abbia applicato a questa serie fotografica quanto aveva teorizzato concettualmente nel 1969 riguardo ai meccanismi di produzione e ricezione all'interno delle istituzioni artistiche, approfondendo al contempo la condizione dei corpi coinvolti nella cura e nella sicurezza di questi spazi e delle città.

L'artista sviluppa, nelle diverse tappe della mostra itinerante, oltre ai due volumi fotografici, una serie di performance, le *Maintenance Art Performances*, in cui si innestano azioni di cura e mantenimento non solo nello spazio espositivo ma anche nello spazio pubblico. Come sottolinea Shannon Jackson, studiosa di teatro, arti performative e danza, è evidente che la performance, in questo contesto, non sia un semplice medium⁷⁸, bensì uno strumento attraverso cui l'artista si rende visibile, nell'atto di compiere un lavoro di cura.

In questo modo, Ukeles, riesce a far uscire dalla curva cieca un lavoro mai visto prima: quelle mansioni cruciali per mantenere la pulizia dei musei, l'ordine urbano e il regolare svolgimento delle attività quotidiane. Il suo apporto alla mostra *c.7500*, in particolare le quattro performance realizzate dal 20 al 22 luglio 1973 negli spazi del Wadsworth Atheneum Museum Of American Arts, sono una critica radicale alle istituzioni e una risposta alla necessità di pensare a forme per mobilitare un'azione politica⁷⁹ il cui movente è proprio la gestione del lavoro domestico e riproduttivo.

La prima azione portata a termine negli spazi del museo è stata *Transfer: The maintenance of the art object: Mummy maintenance: With the maintenance man, the maintenance artist, and the museum conservation*. Osservare l'artista mentre pulisce la teca di vetro contenente una mummia femmina di cinquemila anni, con uno spray e un panno di stoffa, e denominare questa operazione "pittura di polvere"⁸⁰, non solo consente di riflettere sul ruolo di chi si occupa della conservazione e del mantenimento, ma va a minare la rigidità

della divisione dei ruoli nella gestione della manutenzione, ridefinendo le modalità di accesso e le attività consentite negli spazi del museo. Ukeles, assume volontariamente la posizione del custode e conclude l'atto di pulizia lasciando una traccia distintiva sugli utensili e sulla teca: l'impronta di un timbro che identifica in modo definitivo quegli oggetti come *Maintenance Art Works*⁸¹. L'operazione non si esaurisce con il semplice processo di pulizia, in quanto, imprimendo il proprio timbro, l'artista ridefinisce lo statuto della teca, trasformandola in oggetto artistico a tutti gli effetti. In tal modo, utilizzando le parole della stessa Ukeles, questo passaggio "trasferisce" la responsabilità del mantenimento, dalla persona addetta alla pulizia, al restauratore, svelando la creazione di quel sistema valoriale che determina quali lavori nobilitare e quali relegare nell'ombra.

In *The Keeping of the Keys*, Ukeles, assumendosi temporaneamente la responsabilità delle chiavi dei guardiani e occupando i tre piani dell'edificio⁸², concentra la sua analisi sulle figure incaricate di garantire la sicurezza all'interno del museo. L'artista esercita un controllo totale sulla gestione degli accessi, determinando quali porte chiudere, chi confinare in specifiche aree dello spazio insieme a lei e chi, invece, escludere. Al suono dell'allarme del suo orologio da polso, apriva le porte, puliva la chiave e la restituiva alla guardia, timbrando un cartellino che legittimava tale azione in quanto *Maintenance Art Work*. Lo stesso accade anche in *Washing, Tracks, Maintenance: Outside e Washing, Tracks, Maintenance: Inside*, altri due esempi in cui l'artista, agendo in prima persona, si dedica alla pulizia degli spazi interni ed esterni dell'istituzione artistica. Le celebri immagini che documentano le due performance, mostrano un corpo che non si limita a ripulire lo spazio, ma che, attraversando i molteplici interstizi, tra cui le scalinate del museo, diventa un elemento di disturbo, un ostacolo con cui i visitatori e le visitatrici inevitabilmente si confrontano, modificando così l'andamento stesso della performance.

L'artista ha operato senza sosta nella sua ostinata ricerca di tradurre ciò che aveva concettualmente elaborato nel suo manifesto realizzando quattro performance che si pongono come un processo in grado di trasferire

78 S. Jackson, *Social Works: Performance art, supporting publics*, cit., p. 92.

79 Cfr. B. Busi (a cura di), *Separate in casa: Lavoratrici domestiche, femministe e sindacaliste: una mancata alleanza*, Ediesse, Roma 2020. A proposito di azioni politiche, come evidenziato da Beatrice Busi nell'introduzione al suo libro *Separate in Casa*, le modalità con cui organizzare uno sciopero per il lavoro domestico è una questione che rimane irrisolta anche nel dibattito contemporaneo. Si tratta di un tema rilevante ancora oggi, ma che era già stato affrontato in passato dalle femministe del salario e dalle lavoratrici domestiche salariate.

80 A. Schwatz, *Mierle Laderman Ukeles in conversation with Alexandra Schwartz*, cit.

81 P. C. Phillips in *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art*, catalogo della mostra a cura di L. Harris e P. C. Phillips, cit., p.45.

82 A. Schwatz, *Mierle Laderman Ukeles in conversation with Alexandra Schwartz*, cit.

continuamente da un corpo all'altro, da un soggetto privilegiato a un soggetto marginalizzato le responsabilità, il potere e l'autorità.

2.3 Dagli spazi domestici alla città

Nel corso della sua carriera, Ukeles si allontana progressivamente da forme di ricerca strettamente legate alla dimensione domestica e personale per instaurare un dialogo diretto con le persone coinvolte nel lavoro di manutenzione urbana. In un processo che richiama quanto descritto in *Transfer: The Maintenance of the Art Object: Mummy Maintenance: With the Maintenance Man, the Maintenance Artist, and the Museum Conservation*, anche in questo caso l'artista mira a trasformare la trascurata attività di cura e mantenimento in una forma d'arte riconosciuta e valorizzata.

Mierle Laderman Ukeles, attiva strategie per entrare in relazione con gli operatori e le operatrici della manutenzione della città di New York, creando occasioni di confronto che evidenziano l'importanza di un'analisi intersezionale del lavoro domestico.

Un esempio significativo è la performance *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* (1976), realizzata in occasione della mostra *Art ⇄ World* (1976)⁸³ presso il Whitney Museum of American Art. In questa circostanza, l'artista lavora per cinque settimane nel grattacielo che ospitava il museo statunitense, instaurando un dialogo con il personale addetto alla manutenzione. Coinvolgendo più di trecento persone, ha invitato ciascuna a considerare un'ora delle loro attività quotidiane come *Maintenance Art*, documentando in seguito il loro lavoro scattando delle fotografie⁸⁴. Le settecentoventi immagini sono state poi esposte negli spazi del museo⁸⁵.

In una conversazione con la storica dell'arte Maya Harakawa, Mierle Laderman Ukeles descrive così gli esiti del suo contributo:

[...] Durante la mostra ho assemblato settecentoventi fotografie. Alla fine, il risultato era un'immagine che raccontava il lavoro umano: un ritratto del grattacielo visto come il frutto di uno sforzo collettivo, un'opera che metteva in luce le soggettività coinvolte. La parte più sorprendente è stata che gli addetti ai lavori

83 <https://ia803203.us.archive.org/31/items/artworld00whit/artworld00whit.pdf>. Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

84 P. C. Phillips in *Mierle Laderman Ukeles: Maintenance Art*, catalogo della mostra a cura di L. Harris e P. C. Phillips, cit., p.82-83.

85 Cfr. M. Harakawa, *MIERLE LADERMAN UKELES with Maya Harakawa*, Brooklyn Rail, Ottobre 2016. <https://brooklynrail.org/2016/10/art/mierle-laderman-ukeles-with-maya-harakawa/>. Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

coinvolti hanno visitato la mostra per assicurarsi che avessi rispettato la promessa fatta. Il personale del museo mi ha confidato che, fino a quel momento, non avevano mai visto operai visitare le mostre. In questo caso, invece, si sono rivelati spettatori critici attenti al mio lavoro, un aspetto che ho apprezzato moltissimo. Ricordo in particolare un operaio che, dopo aver visto la fotografia che gli avevo scattato nel bagno degli uomini, mi disse: “Hai tralasciato la cosa più importante. Non mi hai ripreso mentre pulivo sotto il bordo del water. Questo è il lavoro” [...] ⁸⁶

Con *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, non solo viene svelata la realtà del lavoro domestico, ma si porta al centro il corpo delle soggettività che subiscono l'impatto di questo estenuante impiego. Questi corpi, da sempre presenti ma relegati nella stanza accanto o confinati nell'angolo cieco, trovano finalmente uno spazio di espressione. Il loro lavoro viene così nobilitato e inquadrato in un processo artistico in grado di rompere a tutti gli effetti il silenzio.

L'intervento di Ukeles mantiene la sua rilevanza nel contesto contemporaneo, rispondendo alla crescente urgenza, presente anche all'interno delle istituzioni artistiche, di fare luce sulle condizioni di lavoro precarie degli operatori e delle operatrici della manutenzione. Un esempio recente si è verificato durante una protesta al Goldsmiths Centre for Contemporary Art nel settembre del 2018, quando una domanda estremamente provocatoria è stata sollevata dal corpo studentesco della prestigiosa università: “Chi mantiene il White Cube bianco?” ⁸⁷. Questo quesito è emerso come parte di una mobilitazione volta a denunciare le condizioni lavorative precarie del personale addetto alle pulizie, chiedendo il giusto riconoscimento delle loro attività.

86 “And over the course of the exhibition I mounted seven hundred and twenty photographs of decisions. It ended up being a picture of the human side of work, a portrait of the building that showed that the work was human. The most wonderful thing was that the workers started coming to the museum to check up on me, making sure that I made good on what I said to them. The museum staff told me that the workers never came into the museum because they felt like they didn't belong there. And they were very critical readers of the work, which I loved. I remember one worker in particular, after seeing the photo I took of him in the men's bathroom, he came up to me and he said, “You missed the most important thing. You didn't get me cleaning underneath the rim of the toilet. That's the work.” Cfr. M. Harakawa, *MIERLE LADERMAN UKELES with Maya Harakawa*, cit.

87 J. da Silva, *Who keeps the cube white?: protesters disrupt opening of London's newest gallery Goldsmiths CCA*, The Art Newspaper, 6 settembre 2018. <https://www.theartnewspaper.com/2018/09/06/who-keeps-the-cube-white-protesters-disrupt-opening-of-londons-newest-gallery-goldsmiths-cca> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

2.4 Spostare il fuoco verso il soggetto nascosto

I Make Maintenance Art One Hour Every Day, si delinea come un perfetto esempio di lavoro artistico in grado di tenere conto delle necessità delle lavoratrici e dei lavoratori di cura. Ukeles, attraverso il dialogo e il coinvolgimento diretto di un ampio numero di persone impegnate nei seguenti ruoli, affronta la complessità affettiva e incarnata del lavoro di cura. Collocare questa esperienza, nel presente, ci invita a riflettere su una questione fondamentale, esplicitamente formulata nel manifesto: chi sarà incaricato di “ripulire” il mondo nel giorno che seguirà la catastrofe? ⁸⁸ Oppure, come scrive la studiosa e attivista francese Françoise Vergès, chi si occuperà di questo compito nel periodo che segue il disastro? ⁸⁹

Mentre il discorso femminista degli anni Sessanta e Settanta ha messo in discussione la presunta naturalità della divisione sessuale del lavoro, oggi, per rispondere a tale interrogativo risulta fondamentale analizzare la questione del lavoro di cura attraverso una lente intersezionale, in grado di collegare il lavoro riproduttivo non retribuito alle condizioni delle donne e delle soggettività migranti nel mercato del lavoro ⁹⁰. Per identificare i soggetti incaricati di ripulire il mondo, è necessario esaminare il processo che ha portato alla segmentazione etnica del lavoro domestico ⁹¹.

Porre questa domanda nel presente significa rivolgere l'attenzione alle soggettività a cui è stato delegato il cosiddetto “lavoro sporco”, a quella “riserva importata” ⁹² la cui manodopera permette alle famiglie privilegiate di continuare a perpetuare il modello di separazione sessuale nel lavoro domestico. Un modello reso possibile dall'impiego di una forza lavoro migrante, spesso sottopagata e costretta a sostenere turni prolungati ⁹³. Significa tenere conto di quelle figure che,

88 M. L. Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, cit.

89 F. Vergès, *Capitalocene, Waste, Race, and Gender*, “eFlux Journal”, Maggio 2019. <https://www.e-flux.com/journal/100/269165/capitalocene-waste-race-and-gender/>. Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

90 B. Busi, *Separate in casa: Lavoratrici domestiche, femministe e sindacaliste: una mancata alleanza*, a cura di Beatrice Busi, cit., p. 12.

91 *Ibidem*.

92 Ivi, p. 28.

93 F.J. Van Hooren, *Varieties of migrant care work: Comparing patterns of migrant labour in social care*, in *Journal of European Social Policy*, vol. 22, n. 2, pp. 133,147.

nel loro lavoro quotidiano, sono esposte all'inalazione di sostanze chimiche tossiche o che devono spingere e trasportare carichi pesanti. Si tratta inoltre, di considerare le persone che lavorano per lunghe ore, spostandosi al mattino presto o a tarda sera.

Francoise Vergès descrive le lavoratrici e i lavoratori domestici razzializzati come i "fantasmi" che sostengono e garantiscono il successo delle performance del corpo maschile nel contesto neoliberale⁹⁴. Un contesto in cui sono stati tracciati nettamente i confini che separano sporcizia e pulizia, in cui crescono le preoccupazioni per la pulizia dell'aria, dell'acqua, della casa e dell'ufficio⁹⁵.

Questa linea che separa pulizia e sporcizia non si limita a distinguere chi può essere considerato pulito e chi no, ma occulta le reti di interdipendenza e l'importanza dei lavori svolti dalle donne, dalle persone razzializzate e marginalizzate. Diventa quindi essenziale riconoscere che non tutte le vite sono considerate uguali e che alcune sono rese così vulnerabili da scomparire⁹⁶, così disumanizzate che il loro sfruttamento passa inosservato. Questo fenomeno evidenzia la fragilità e l'invisibilità di determinate soggettività, sulle quali, come osserva Didier Eribon, si proietta un verdetto che le definisce in modo arbitrario, ignorandone le capacità individuali⁹⁷.

A questo proposito propongo l'analisi di un lavoro artistico che affronta le questioni sollevate finora, assumendosi la responsabilità di amplificare le voci dei corpi vulnerabili incaricati delle mansioni di cura e pulizia. Mi riferisco al progetto *Il mio Filippino* di Liryc Dela Cruz.

94 F. Vergès, *Capitalocene, Waste, Race, and Gender*, cit.

95 *Ibidem*.

96 J Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma 2004.

97 D. Eribon, *Ritorno a Reims*, cit., p. 100.

MANIFESTO!

MAINTENANCE ART -- Proposal for an Exhibition

"CARE"

©1969

Mierle Laderman Ukeles

I. IDEAS:

A. The Death Instinct and the Life Instinct:

The Death Instinct: separation, individuality, Avant-Garde par excellence; to follow one's own path to death--do your own thing, dynamic change.

The Life Instinct: unification, the eternal return, the perpetuation and MAINTENANCE of the species, survival systems and operations, equilibrium.

B. Two basic systems: Development and Maintenance. The sourball of every revolution: after the revolution, who's going to pick up the garbage on Monday morning?

Development: pure individual creation; the new; change; progress, advance, excitement, flight or fleeing.

Maintenance: keep the dust off the pure individual creation; preserve the new; sustain the change; protect progress; defend and prolong the advance; renew the excitement; repeat the flight.

show your work--show it again
keep the contemporary art museum groovy
keep the home fires burning

Development systems are partial feedback systems with major room for change.

Maintenance systems are direct feedback systems with little room for alteration.

- C. Maintenance is a drag; it takes all the fucking time (lit.)
The mind boggles and chafes at the boredom. The culture confers lousy status on maintenance jobs= minimum wages, housewives=no pay.

clean your desk, wash the dishes, clean the floor, wash your clothes, wash your toes, change the baby's diaper, finish the report, correct the typos, mend the fence, keep the customer happy, throw out the stinking garbage, watch out don't put things in your nose, what shall I wear, I have no socks, pay your bills, don't litter, save string, wash your hair, change the sheets, go to the store, I'm out of perfume, say it again--he doesn't understand, seal it again--it leaks, go to work, this art is dusty, clear the table, call him again, flush the toilet, stay young.

D. Art:

Everything I say is Art is Art. Everything I do is Art is Art. "We have no Art, we try to do everything well." (Balinese saying).

Avant-garde art, which claims utter development, is infected by strains of maintenance ideas, maintenance activities, and maintenance materials.

--Process art especially claims pure development and change, yet employs almost purely maintenance processes.

- E. The exhibition of Maintenance Art, "CARE", would zero in on pure maintenance, exhibit it as contemporary art, and yield, by utter opposition, clarity of issues.

II. THE MAINTENANCE ART EXHIBITION: Three parts: personal, general, and Earth Maintenance.

A. Personal Part:

I am an artist. I am a woman. I am a wife. I am a mother (random order).

I do a hell of a lot of washing, cleaning, cooking, renewing, supporting, preserving, etc. Also, (up to now separately) I "do" Art.

Now, I will simply do these maintenance everyday things, and flush them up to consciousness, exhibit them, as Art. I will live in the museum as I customarily do at home with my husband and my baby (right, or if you don't want me around at night I would come in every day) for the duration of the exhibition, and do all these things as public Art activities: I will sweep and wax the floors, dust everything, wash the walls (i.e. "floor paintings, dust works, soap-sculpture, wall-paintings"), cook, invite people to eat, clean up, put away, change light bulbs. I might save and make agglomerations and dispositions of all functional refuse. The exhibition area might look "empty" of art, but it will be maintained in full public view.

My working will be the work.

- B. General Part: Everyone does a hell of a lot of noodling maintenance work. The general part of the exhibition would consist of interviews of two kinds.

1. Previous interviews of, say, 50 different classes and kinds of occupations that run a gamut from "maintenance man", maid, sanitation man, mailman, union man, construction worker, librarian, grocery store man, nurse, doctor, teacher, museum director, salesman, baseball player, child, criminal, bank president, mayor, movie star, artist, etc., about what they think maintenance is; how they feel about spending whatever parts of their lives on maintenance activities; what is the relationship between maintenance and freedom; what is the relationship between maintenance and life's dreams.

These interviews will be typed and exhibited.

2. Interview Room--for spectators at the Exhibition:
A room of desks and chairs where professional (?) interviewers will interview the spectators at the exhibition along same questions as typed interviews (in 1. above). The responses should be personal.

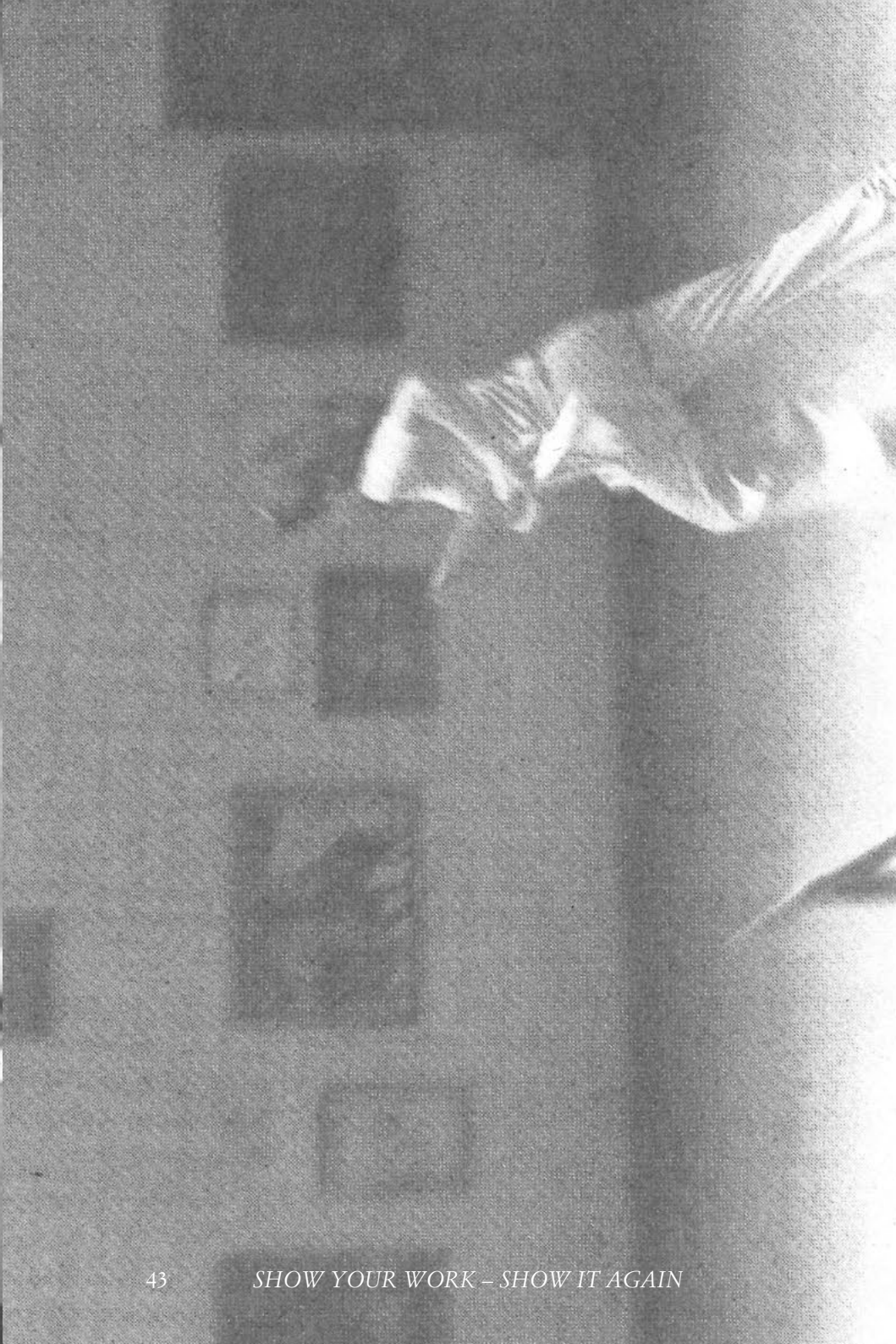
These interviews are taped and replayed throughout the exhibition area.

C. Earth Maintenance:

Everyday, a container of the following kinds of refuse will be delivered to the Museum: 1) the contents of one sanitation truck; 2) a container of polluted air; 3) a container of polluted Hudson River; 4) a container of ravaged land. Once at the exhibition, each container will be serviced: purified, depolluted, rehabilitated, recycled, and conserved by various technical (and/or pseudo-technical) procedures either by myself or scientists.

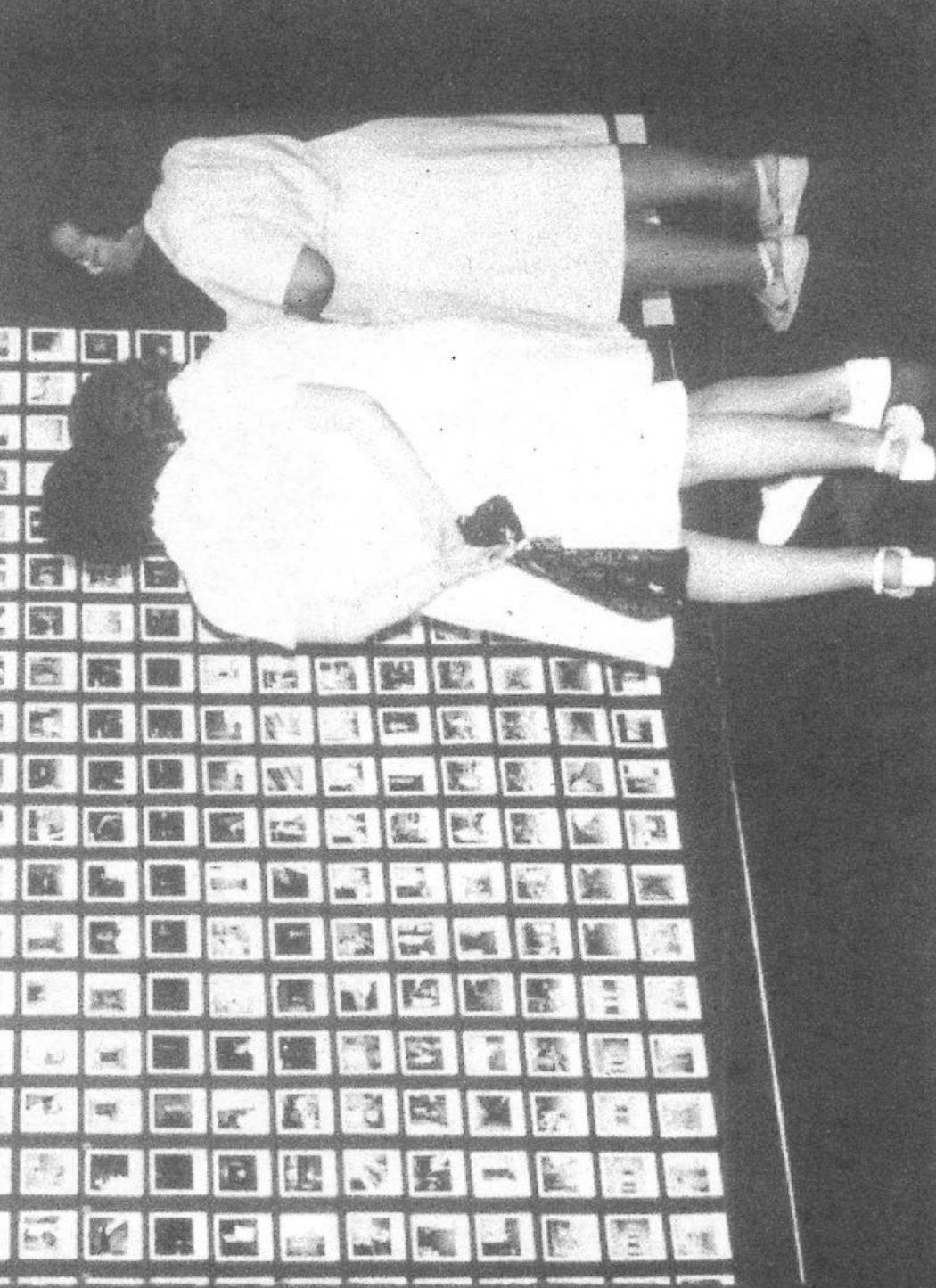
These servicing procedures are repeated for the duration of the exhibition.











Terzo capitolo
THE JOY OF THE INVISIBLE
Il Mio Filippino: Liryc Dela Cruz

Quando scegliamo di amare scegliamo di metterci contro la paura, contro l'alienazione e la separazione. La scelta di amare è una scelta di connessione, è la scelta di trovare noi stessi nell'altro⁹⁸.

bell books

Mentre ci dedichiamo con attenzione alla cura dei nostri corpi, scegliendo meticolosamente gli alimenti più sani, adottando pratiche salutari, iscrivendoci a corsi di yoga e cercando la tisana detox perfetta, migliaia di donne e persone razzializzate, come ci ricorda Françoise Vergès⁹⁹, tornano a casa esauste, spesso sugli stessi mezzi di trasporto che hanno pulito durante la notte. La studiosa e attivista francese si interroga sul motivo per cui questo lavoro estenuante e indispensabile non venga riconosciuto e valorizzato nella nostra quotidianità, invitandoci a riflettere sul perché, giorno dopo giorno, continuiamo a sostenere un sistema che separa i corpi e le soggettività, stabilendo chi merita di essere considerato “pulito” e chi, al contrario, deve essere giudicato come “sporco”.

Le nostre vite si sviluppano all'interno di un sistema che ha costruito la superfluità del lavoro domestico, ma che al contempo richiede, per accedere a città, uffici e abitazioni, un costante lavoro di cura che sceglie però di occultare. Rimane invisibile il corpo di chi garantisce la pulizia e il funzionamento in questi spazi: un'assenza che riesce a tenere in ordine il mondo affinché l'economia neoliberale possa continuare a prosperare¹⁰⁰.

Liryc Dela Cruz, artista e regista originario di Mindanao nelle Filippine, e attualmente basato a Roma, esplora criticamente questa struttura di invisibilizzazione, rivelando le dinamiche di potere e le disuguaglianze che alimentano un sistema dipendente da ciò che sceglie di ignorare. Collaborando con un gruppo di lavoratrici e lavoratori di cura filippini,

Dela Cruz cerca di smantellare le modalità con cui le società occidentali costruiscono le identità, spesso modellandole sulla base di stereotipi e strutture razziali mettendo inoltre in discussione, la tendenza nel Nord globale di creare e nascondere i propri rifiuti per mantenere un'apparenza di “naturale” pulizia¹⁰¹.

Il titolo del suo progetto, *Il Mio Filippino*, richiama l'abitudine diffusa di associare persone provenienti dall'arcipelago filippino a ruoli legati alla cura dei corpi, degli spazi e delle vite degli altri. Questa semplificazione è evidente in esempi emblematici, come quello di un dizionario greco del 1998, che definiva il termine “filippina” semplicemente come “cameriera”. Un altro caso significativo risale al 2005, quando il dizionario Merriam-Webster¹⁰² associava il termine “filippino” al lavoro domestico, descrivendo la figura in questione come una persona meritevole di stima, caratterizzata da presunti tratti di umiltà, adattabilità, dedizione al lavoro, buon umore e un forte orientamento alla cura della famiglia. Da ciò emerge con forza l'esigenza di interrogarsi su chi siano realmente queste persone, poiché ridurle e definirle in base alla loro appartenenza a un gruppo significa negare loro una vera identità, privandole di un contesto storico e personale che conferisce significato alla loro esistenza¹⁰³.

Liryc Dela Cruz denuncia con forza la pressione che grava sulle persone filippine, costringendole a sacrificare i propri desideri e bisogni per adattarsi a un modello di devozione che mette al centro le esigenze altrui. Questa pressione sui lavoratori migranti delle Filippine (OFW, Overseas Filipino Workers), è emblematicamente definita dalla frase coniata nel 1988 dalla presidente Corazon Aquino, che li ha soprannominati “Bagong-Bayani”¹⁰⁴, ovvero “eroi moderni”, riconoscendo

98 B. Hooks, *Tutto sull'amore*, il Saggiatore, Milano 2022, p. 99.

99 F. Verges, *Capitalocene, Waste, Race, and Gender*, cit.

100 *Ibidem*.

101 F. Verges, *PERDERSI NELLA FORESTA* in *Ecologie della cura, Prospettive transfemministe*, a cura di Maddalena Fragnito e Miriam Tola, cit., p. 105.

102 Attualmente il dizionario Merriam-Webster alla voce “filippino” non include più riferimenti al lavoro domestico, indicando un'evoluzione nella percezione e nella rappresentazione dei termini associati alle persone filippine: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Filipino> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

103 A. Gissi, *Migrazioni femminili e neofemminismo: una prospettiva storica* in *Separate in casa: Lavoratrici domestiche, femministe e sindacaliste: una mancata alleanza*, a cura di Beatrice Busi, cit., p. 153..

104 L. J. Eugenio, *Overseas Filipino Workers: The Modern-Day Heroes of the Philippines*, Harvard International Review, 11 Agosto 2023: <https://hir.harvard.edu/overseas-filipino-workers-the-modern-day-heroes-of-the-philippines/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

così il loro significativo contributo all'economia nazionale attraverso l'invio di ingenti somme di denaro. Tuttavia, questa definizione idealizzante, cela la realtà di un lavoro segnato da violenze e maltrattamenti continui. Solo nel 2020 sono stati documentati 23.714 casi di violazioni contrattuali che hanno comportato il maltrattamento dei lavoratori filippini migranti (OFW), a cui si aggiungono le difficoltà di molte donne filippine impiegate in Medio Oriente, soggette al sistema della "kafala". In base a questo sistema, i datori di lavoro esercitano un controllo totale, rinchiudendo i lavoratori e le lavoratrici di cura nelle loro abitazioni e sequestrando passaporti, telefoni e visti fino alla scadenza del contratto¹⁰⁵.

Quanto emerso finora trova espressione e costituisce la cornice teorica della performance *Il Mio Filippino: The Tribe* (2024) presentata per la prima volta nel contesto della cinquantaquattresima edizione di Santarcangelo Festival, frutto di un percorso di ricerca avviato nel 2021¹⁰⁶.

Problematizzando il filtro esotizzante del pubblico bianco ed europeo, la performance si intreccia alla proiezione di un film documentario che, attraverso l'uso di found footage e materiali inediti, mette in discussione la narrazione storica della diaspora filippina in Italia.

In questo contesto la ripetizione e la meccanicità emergono come elementi distintivi di una partitura che non contempla forme di rilascio o di abbandono. I tempi si allungano, scanditi dalla ripetizione incessante di una conta che avanza dall'uno all'otto e ritorna dall'otto all'uno, senza mai giungere a una conclusione. I corpi dei quattro performer, (lavoratrici e lavoratori di cura filippini con cui l'artista collabora) – Sheryl Pabalcal Aluan, Jenny Guno Llanto, Benjamin Vasquez Barcellano Jr. e Tess Magallanes – si muovono seguendo il ritmo di questi numeri, che pronunciano con forza e ininterrottamente, spostandosi dai margini della scena verso il centro, dove si trova un cumulo di materiale plastico di scarto. In otto istanti, otto movimenti distinti si susseguono in un arco temporale che risulta infinito.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Un passo significativo in questo percorso di ricerca è la prima mostra personale dell'artista, *Il Mio Filippino: For Those Who Care To See*, tenutasi nel 2023 negli spazi del Mattatoio di Roma.

Ogni performer è mosso da una forza meccanica che lo porta a ripulire il centro della scena. Una forza analoga a quella che muove chi si occupa di cura a ricomporre i frammenti di una realtà che il capitalismo ha ridotto a scarto¹⁰⁷.

Una composizione che sfida deliberatamente lo sguardo del pubblico, e le sue soglie di attenzione. Scegliere di voltarsi e abbandonare la sala equivale a ignorare la fatica delle lavoratrici e dei lavoratori di cura. Significa ignorare il peso di una storia coloniale¹⁰⁸ che ha costretto persone di nazionalità filippina a servire e adattarsi in terre straniere, perpetuando un meccanismo che sposta i loro corpi in una traiettoria cieca e senza fine. Così, attraverso una partitura che rifiuta ogni movimento inaspettato e indisciplinato, imponendo la ripetizione ossessiva delle stesse posture, Dela Cruz costringe il pubblico europeo, cosmopolita e prevalentemente bianco, a confrontarsi con l'ingiustizia dell'oblio di una storia coloniale recente.

I quattro performer, ripuliscono il centro della scena liberando un cumulo di terra finché, sfiniti, il ritmo si spezza e il loro corpo cede sul pavimento. La conta si interrompe e lo spazio scenico, da vortice incessante di movimenti, si trasforma in un luogo di quiete. I performer creano una sorta di camera utilizzando il kulambo, un tessuto impiegato nella realizzazione delle zanzariere, che ha la capacità di schermare i soggetti dallo sguardo del pubblico. È questo il luogo dedicato al riposo, il rifugio entro il quale le lavoratrici e i lavoratori di cura possono finalmente concedersi una pausa. Riprendendo le parole dell'artista franco-algerino Kader Attia, interpreto la messa in scena di Liryc Dela Cruz come un processo che invita il pubblico a focalizzarsi sulla ferita dei corpi presenti sul palco. In questo modo si interrompe il meccanismo di rimozione che tende a ignorare la violenza, negando così la storia dell'oggetto o del corpo ferito¹⁰⁹. Interrompendo la conta meccanica, i corpi dei lavoratori e delle lavoratrici di cura si rivelano come feriti ed esausti. La ripetitività e la

¹⁰⁷ M. Fragnito e M. Tola, *Nella zona nevralgica del conflitto: note su femminismi e cura in Ecologie della cura, Prospettive transfemministe*, a cura di Maddalena Fragnito e Miriam Tola, cit., pp. 12.

¹⁰⁸ Riferimento diretto agli effetti duraturi di oltre 420 anni di colonialismo spagnolo (1521-1898), imperialismo americano (1898-1946), occupazione giapponese (1941-1945) e alla dittatura di Ferdinand Marcos Sr (1972-1986) sull'arcipelago.

¹⁰⁹ K. Attia in *La riparazione è la cosevolezza della ferita* in A. Serlenga, *Performance+ Decolonialità*, Luca Sossella Editore, Roma 2023, p. 63.

fatica estrema riflettono la logica implacabile di un sistema economico che, inevitabilmente, conduce all'esaurimento¹¹⁰.

A questo proposito è fondamentale menzionare che la performance raggiunge il suo momento culminante quando dalla regia si sente pronunciare la seguente frase: "È possibile rimanere a guardare e avvicinarsi ai *filippini*, oppure potete uscire dalla sala". In questo istante si svela e si mette in discussione la forza oggettivante di uno sguardo, che come sottolinea Franz Fanon è in grado di definire, analizzare e sezionare il corpo non bianco¹¹¹. Al tempo stesso, si concede al pubblico la libertà di decidere quando porre fine sia alla fatica dei performer che alla performance

3.1 Libere solo la notte: in conversazione con Liryc Dela Cruz

Fondamentale sottolineare che per Liryc Dela Cruz la produzione artistica si manifesta come una possibilità per incontrare e attivare un dialogo con persone che come lui, provengono dalle Filippine e che hanno lasciato la propria terra d'origine per stabilirsi nelle case di persone lontane, dedicandosi esclusivamente al lavoro di cura. A questo proposito sento la necessità di riportare una conversazione con l'artista.

Il suo scopo non è fornire delle risposte definitive su come prendersi cura nello sviluppo di processi artistici, ma è un diretto tentativo di ri-orientare lo sguardo verso quella curva cieca in cui si ritrovano i corpi di chi *si prende cura*, è uno scambio di storie, esperienze e prospettive sulla creazione artistica, tra due figli di lavoratrici domestiche.

E P

Ritengo sia significativo, oltre che politicamente rilevante, affermare che ti ho invitato ad avere questo scambio non solo per l'interesse che nutro verso la tua pratica artistica, ma anche perché le nostre ricerche condividono innumerevoli punti di contatto. Desidero pertanto, avviare questo dialogo presentandomi e collocandomi all'interno della conversazione. Sono nato a Bucarest in Romania. Nel 2008, a causa della grande crisi finanziaria, io, mia madre, mio fratello ci siamo trasferiti in Italia. La necessità urgente di trovare un nuovo lavoro, come spesso accade, ha portato mia madre a intraprendere un impiego che prima di allora non aveva mai svolto. Da quel preciso momento, ha iniziato a lavorare come domestica, dedicandosi alla cura delle case, delle vite e della libertà di altri.

Avrebbe voluto continuare a svolgere il lavoro che aveva caratterizzato la sua vita a Bucarest, ma per farlo sarebbe stato necessario riprendere gli studi. Tuttavia, questo lungo percorso le avrebbe impedito di sostenere economicamente me e mio fratello. Il lavoro domestico si caratterizza per essere una professione non equiparata alle altre¹¹² e, per questo motivo, crescendo, ho sempre cercato

110 L. D. Cruz, L. Regamey, A. Gence, *BEING CONTEMPORARY : Forming and informing the present: a conversation among Liryc Dela Cruz, Alex Gence, and Lorelei Regamey*, in "Not", Nero Editions, 28 Marzo 2024: <https://www.neroeditions.com/being-contemporary/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

111 F. Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, Edizioni ETS, Pisa 2015, p. 114.

112 V. R. Corossacz, *Cuide de quem te cuida* in, *Ecologie della cura, Prospettive transfemministe*, a cura di Maddalena Fragnito e Miriam Tola, cit., p. 65.

di eliminare questo dato dalle mie narrazioni. La vergogna ha in questo modo modellato il modo in cui parlavo di mia madre, del suo lavoro e del lavoro in generale. Ogni volta che mi veniva chiesto cosa facesse per guadagnarsi da vivere, cercavo di trovare una formula per descrivere il suo impegno evitando di usare il termine “lavoro domestico”. Nel 2022, durante un laboratorio di arti visive presso l’Università Iuav di Venezia, ho avuto modo di approfondire la ricerca di Mierle Laderman Ukeles, artista statunitense che si distingue per aver inserito la riflessione critica sul lavoro domestico nelle maglie della sperimentazione artistica. Questo incontro mi ha spinto a riflettere sul valore del lavoro domestico e sulla mia inclinazione a prendere le distanze dalle mie stesse radici di classe. Come saprai, il lavoro domestico seppur indispensabile per il funzionamento di ogni contesto sociale, rimane un lavoro profondamente svalutato, reso invisibile, razzializzato e relegato ai margini. Mi sono chiesto dunque, perché stessi replicando nei miei processi quotidiani, lo stesso meccanismo, che sposta i corpi delle lavoratrici e dei lavoratori domestici in una curva cieca. Con il tempo, ho iniziato a fare le pulizie in luoghi di diversa natura: dalle case di sconosciuti, a gallerie e luoghi che si predispongono alla ricerca artistica. Tentavo di comprendere l’impatto di questo lavoro sul corpo di mia madre e di altre persone che, come me, hanno vissuto l’esperienza della migrazione. Nel corso degli anni, ho strutturato un archivio di immagini degli spazi di cui mi sono preso cura e la mia ricerca si è stratificata. Durante l’estate del 2023, ho avuto l’opportunità di conoscere il tuo lavoro in occasione della mostra *Il Mio Filippino: For Those Who Care To See* al Mattatoio di Roma.

Trovo che il tuo progetto sia l’esempio di come sovvertire la tendenza che occulta il lavoro di cura e i corpi di chi lo svolge. Sei riuscito a costruire una comunità basata sulla condivisione di pratiche e saperi, evitando di ridurre questo processo a un semplice strumento di autoaffermazione.

Hai più volte sottolineato, nelle tue interviste, che *Mio Filippino* è una lettera d’amore dedicata a tua madre. In che modo le tue memorie familiari e la tua genealogia hanno influenzato, trasformato e arricchito la tua pratica artistica?

L D C
Come hai detto anche tu, *Il Mio Filippino* è una lettera d’amore indirizzata a mia madre. Mi piace molto il modo in cui noi, figlie e figli di lavoratrici e lavoratori domestici stiamo operando, cercando spazi per renderci e rendere il lavoro dei nostri affetti visibile. Noi stessi, profondamente coinvolti in questa realtà, stiamo agendo per costruire strumenti di resistenza, partendo da esperienze profondamente personali. Esplorare l’impatto del lavoro di cura sul corpo di mia madre e sulle soggettività che hanno vissuto un’esperienza di migrazione è stato un aspetto centrale della mia ricerca.

Quando mia madre ha deciso di trasferirsi in Medio Oriente per occuparsi di pulizie, mi ha condiviso una serie di conoscenze utili per svolgere al meglio le mansioni domestiche. Mi ha insegnato a cucinare diverse tipologie di pasti, a prendermi cura del giardino e di tutte le altre attività che potrebbero essere richieste a un lavoratore domestico. In quel preciso momento non c’era modo di mettere in discussione criticamente ciò che mi veniva insegnato. Non potevo prenderne le distanze. Naturalmente, non voglio affermare che il lavoro di cura e di pulizia non sia all’altezza di altri impieghi. Questi lavori, hanno salvato e continuano a salvare molte famiglie, ma come dicevi prima, spesso rimangono sottovalutati e ignorati, rischiando di diventare invisibili nel contesto generale.

Al mio arrivo in Italia, nel 2017 ho dato avvio a questo progetto, perché il primo lavoro che mi è stato proposto dai miei connazionali filippini, già stabiliti nel paese, è stato proprio quello di *fare le pulizie*.

La realtà che ho incontrato quando ho iniziato a lavorare con le lavoratrici e i lavoratori filippini ha rivelato come in relazione al lavoro di cura, la questione del genere non sia necessariamente centrale. Molti discorsi del femminismo occidentale si soffermano a rimarcare come il lavoro domestico sia stato storicamente femminilizzato, trascurando il fatto che il lavoro di cura e il lavoro domestico siano svolti principalmente da persone razzializzate, le quali vivono esperienze di marginalizzazione legate direttamente al loro aspetto e alle loro provenienze.

Non ho mai detto di essere una persona queer, o di avere una propensione al lavoro domestico ma una volta arrivato a Roma è stato quasi naturale ricevere l'offerta di curare il giardino di un signore, di lavorare come badante o di pulire uffici e case. Questa costruzione, che associa le soggettività filippine al lavoro domestico, emerge anche dai media e dalla televisione italiana. Un esempio significativo è rappresentato dal personaggio filippino interpretato da Marco Marzocca, spesso presentato come goffo, confuso e costantemente in errore. Un ulteriore esempio potrebbe essere la canzone di Elio e le Storie Tese, intitolata "Pilipino Rock".

E P
Considerando quanto hai appena evidenziato, quali potrebbero essere le possibili vie di fuga da questa forza oggettivante?

L D C
Uno dei performer coinvolti nel progetto Il mio Filippino, Benjamin Vasquez Barcellano Jr, ha una carriera come attore nelle Filippine, con esperienze sia in televisione che in teatro. Da quando si è spostato in Italia ha iniziato a lavorare come addetto alle pulizie. Benjamin ha tanto cercato di affermarsi nel mondo dello spettacolo e della televisione italiana, ma i ruoli che gli sono stati offerti si sono limitati a figure come l'autista, l'addetto alle pulizie o il badante. Si evidenzia così come sull'identità si fissino dei verdetti dai quali talvolta è impossibile sfuggire. Quando ho iniziato a coinvolgere le lavoratrici e i lavoratori filippini, ho sempre avuto ben chiaro che fosse essenziale stabilire un dialogo con la comunità, poiché si tratta di un'esperienza caratterizzata da legami, radici comuni e traumi da elaborare collettivamente. Pertanto nel mio lavoro, non desidero pensare a forme di empowerment come soluzioni definitive ai nostri problemi, piuttosto vorrei concentrarmi su processi in continua evoluzione, in grado di creare strumenti di emancipazione a partire dalle esigenze individuali. Invece di utilizzare la parola empowerment, preferisco pensare a modi per individuare insieme gli strumenti necessari a resistere collettivamente alle

forze che ci opprimono. Condivido questo perché ho spesso assistito a situazioni in cui venivano proposte idee su ciò di cui i migranti hanno bisogno, senza però dare la parola a chi vive realmente quel contesto di marginalizzazione.

E P
Proprio quella tendenza che ignora le esigenze e i pensieri dell'altro, annullando le differenze e assorbendole in un punto di vista universalista bianco. È la stessa inclinazione, tipica della pratica occidentale, di parlare a nome dell'altra e dell'altro, come descritto da Gayatri Spivak nel suo testo *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*¹¹³.

L D C
Esatto, ignorando queste voci, chi detiene il potere rischia di concentrarsi esclusivamente su ciò che appare accettabile, trascurando le reali necessità delle persone. Prescrivendo dunque, anche ciò che si aspetta di vedere da gruppi marginalizzati. Mi chiedo spesso quali siano gli spazi dedicati ai corpi precari? Perché i lavoratori addetti alla pulizia degli spazi pubblici si trovano spesso in contesti privi di aree attrezzate per sedersi e sono costantemente esposti al rischio di essere richiamati dalle forze dell'ordine? Manca la cura, la presenza e la possibilità di accedere al riposo nell'assetto della città e nel modo in cui lo spazio si predispone e organizza. Ad esempio, se ti trovi alla stazione di Roma Termini, potresti notare, all'interno di spazi come il McDonald's, lavoratrici e lavoratori filippini con grandi valigie intenti a vendere, di nascosto e illegalmente, alimenti preparati da loro stessi ad altri membri della comunità filippina. Ciò avviene perché non sono stati progettati spazi di aggregazione dove poter condividere esperienze, cibo e trascorrere le pause in tranquillità. Questi corpi che mantengono, che aprono e chiudono gli spazi, sono gli stessi che la società e il potere dominante privano di luoghi in cui

113 Cfr R. C Morris; C. G Spivak, *Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea*, Columbia University Press, New York 2010.

sentirsi riconosciuti e valorizzati. Quando il corpo privilegiato dorme, questi corpi si attivano, funzionano e resistono. Poco tempo fa sono stato a Milano, e una cosa era evidente: domenica, mentre la città ancora dormiva, gli addetti alle pulizie erano già al lavoro. Preparavano gli uffici, lucidavano le finestre, creando le condizioni affinché altri potessero svolgere il proprio lavoro. Nel corso della mia vita, specialmente crescendo, mi sono spesso domandato cosa facesse mia madre nei giorni in cui avremmo potuto trascorrere del tempo insieme.

Nell'ultimo periodo, in relazione alla mia ricerca artistica, mi sto domandando come il corpo invisibilizzato possa sperimentare gioia e mantenere una connessione con il proprio desiderio. Stavo parlando di questo con Gina Apostol, scrittrice Filippina, vincitrice del PEN/Open Book Award, del Premio Roma. Abbiamo parlato dell'importanza di saper ascoltare i desideri delle lavoratrici e dei lavoratori di cura, evitando di voler vedere solo la loro sofferenza.

Il desiderio, ci apre alla possibilità di percepire i lavoratori domestici come delle persone capaci di arrabbiarsi con i loro datori di lavoro, di maledire le loro condizioni di vita, e di rivendicare il diritto ad avere una relazione intima con i loro stessi corpi o, addirittura, di desiderarne uno nuovo. Da quando ho iniziato a sviluppare questo progetto, si è formato un gruppo davvero speciale di persone. Sono grato di poter dire che sento un forte legame familiare con ognuna di loro. In questi momenti di condivisione e collettività, è meraviglioso ascoltare le donne che ho incontrato negli ultimi anni, parlare dei loro desideri e della loro sessualità. Sembrerà banale, ma nel quadro normativo della realtà in cui ci muoviamo, non viene mai realmente offerta la possibilità ai corpi invisibilizzati che operano nel settore della cura di parlare del loro desiderio e delle modalità attraverso cui sperimentano il piacere.

Durante una recente residenza alle isole Svalbard, ho avuto l'opportunità di interagire con la comunità di lavoratrici e i lavoratori filippini. Il loro lavoro, porta con sé il peso di una storia coloniale che ha spinto i filippini a servire e adattarsi in terre straniere. Eppure, in mezzo a questa eredità schiacciante,

volevo pensare alla gioia e al suo potere rivoluzionario. Abbiamo organizzato un karaoke negli spazi di lavoro, trasformandoli in luoghi di resistenza e connessione. Cantando insieme, abbiamo cercato di sfidare l'isolamento, ricordandoci che la gioia è una forza essenziale per la sopravvivenza, la resistenza e le rivoluzioni.

E

A proposito di desiderio sento il bisogno di raccontarti un po' della mia esperienza. Mi sono formato nella provincia di Mantova, una città situata nel Nord Italia tra Milano e Verona. In questo contesto, la comunità di lavoratrici domestiche e badanti è composta principalmente da donne provenienti dalla Romania. Man mano che crescevo, l'immagine che avevo del settore delle pulizie e della cura domestica era legata a donne come mia madre, provenienti dallo stesso contesto, con lo stesso taglio di capelli e lo stesso modo di esprimere i propri desideri.

Parlando con mia madre e con altre persone che, come lei, si prendono cura di qualcun altro, ho notato che spesso manca la consapevolezza dei propri bisogni e dei propri desideri. Forse ciò accade perché, come sostiene Georges Bataille, il desiderio ha la capacità di renderci completamente disfunzionali, in quanto interrompe il processo lavorativo spostando l'attenzione verso le necessità dei corpi¹¹⁴. Non tutte e tutti però hanno il "lusso" di abbracciare l'improduttività e la disfunzionalità nelle proprie routine e nei propri contesti lavorativi.

L

D

C

Infatti, molte delle lavoratrici e dei lavoratori filippini con cui collaboro rimangono sempre sorpresi quando racconto delle mie esperienze di viaggio. Cerco sempre di invitarli a uscire e a viaggiare autonomamente, soprattutto chi possiede il permesso di soggiorno e ha la possibilità di spostarsi. Quando ho proposto a una mia collaboratrice di trascorrere una settimana della sua pausa estiva in una città come Parigi, mi ha risposto che avrebbe

114 G. Bataille, *La parte maledetta*, Bollati Boringhieri, Torino 1992; cit in B. Groys, *Filosofia della cura*, Timeo, Palermo 2023, p. 60.

trascorso l'estate nella casa in montagna della sua *signora*. È proprio qui che vorrei mettere in discussione questa idea di famiglia e questo falso amore. Questo falso amore e questa falsa idea di famiglia rappresentano un confine, costruito proprio nella casa del padrone per controllare il corpo dell'assistente domestico. Numerosi membri della comunità filippina che ho incontrato mi hanno raccontato storie di come i loro datori di lavoro esercitino un controllo manipolativo, contribuendo ad alimentare i loro debiti. Questa falsa cura è una forza che agisce intrappolando realmente chi lavora, in una condizione di subalternità dalla quale spesso è impossibile sfuggire.

E P
Negli anni ho avuto occasione di confrontarmi con molte persone che svolgono la stessa professione di mia madre. Tra queste, mi ha particolarmente colpito una signora che, riflettendo sulle possibilità di evadere dalla propria condizione, mi ha confidato: "Ora che i miei figli sono adulti ed economicamente autonomi, penso che l'unico modo per allontanarmi dalla mia realtà sia iniziare a lavorare a tempo pieno come badante, vivendo e lavorando nello stesso luogo." Le sue parole rivelano la disarmante prospettiva di una donna che identifica nel dedicarsi completamente alle necessità di qualcun altro, l'unica forma di evasione a lei nota. Questo esempio sottolinea come il lavoro non solo abbia un impatto sulle scelte individuali, ma finisca per vampirizzare desideri e corpi. È una testimonianza delle condizioni sempre più alienanti di questo lavoro, che riducono progressivamente i margini per un'autonomia relazionale, relegandola a un ruolo marginale rispetto a degli imperativi produttivi.

L D C
Proprio così, l'unica realtà che appare disponibile spesso è la realtà che imprigiona. Molto spesso non consideriamo come la mancanza di forme di resistenza da parte delle lavoratrici e dei lavoratori domestici sia una diretta conseguenza della profonda paura di perdere il lavoro, con il rischio di dover fare ritorno nel territorio che hanno lasciato. La possibilità di stare assieme, di riunirsi è la forma attraverso cui l'invisibilizzato resiste

attivamente, evidenziandosi. Un passaggio fondamentale per il mio lavoro, è stato fondare un collettivo con le persone che hanno creato assieme a me *il Mio Filippino*. Anche se siamo pochi, avere la possibilità di riunirci e stare assieme è per noi fondamentale, una chiave per resistere alle forze che ci imprigionano. Non sto dicendo che le persone che ho coinvolto abbiano trovato un nuovo impiego. Accetto di non poter cambiare pienamente il sistema. Ma ci spostiamo collettivamente in uno spazio in cui possiamo relazionarci con gruppi di altre persone che hanno vissuto la nostra stessa esperienza o che potranno semplicemente esserci di supporto. Quando ho presentato la mia ricerca negli spazi del Mattatoio di Roma, il 70% del pubblico che ha assistito alla performance era di origini filippine. Ritengo sia un grande successo aver avuto in sala un pubblico non esclusivamente bianco, di operatori e operatrici o legato ai circoli artistici. Al termine dello spettacolo, la sala è esplosa in un grido collettivo. Non posso fare a meno di commuovermi al pensiero che tutto questo sia accaduto. È così raro piangere insieme, condividendo lacrime con la propria *gente*, negli spazi di una geografia che ci confina, che ci priva della possibilità di raccontare i nostri desideri e di realizzare i nostri sogni. Collettivamente continuiamo a domandarci, come riempire il vuoto di cura che il territorio, il lavoro e la mancanza di tempo ci costringono a sperimentare quotidianamente.

E P
Sono commosso di sentire che hai avuto la possibilità di piangere insieme alle persone che riescono a comprendere la tua ferita. Dopo la pandemia di COVID19, la riflessione sulla cura è entrata nelle maglie dell'arte contemporanea e in poco tempo è diventato un brand al quale numerosissime istituzioni artistiche hanno fatto riferimento. Si è discusso molto di cura e intimità, ma in un tempo relativamente breve queste riflessioni sono nuovamente cadute nell'ombra. Credo che questo vuoto di cura, di cui abbiamo parlato, sia presente molto spesso anche all'interno delle istituzioni artistiche. Esempi come *il Mio Filippino*, riescono a resistere alle semplificazioni e alla rapidità con cui i processi artistici vengono assorbiti dalle

istituzioni. Ammiro profondamente la tua decisione di formare un collettivo, poiché è una risposta alla necessità di attivare un processo che aderisce ai tempi della cura, permettendo in questo modo a corpi invisibili di uscire dallo spazio buio in cui sono stati confinati. Cosa implica, lavorare con persone che finite le prove ritorneranno alle loro vite e ai loro impieghi? Come evitare di replicare le dinamiche escludenti attraverso cui il potere si manifesta? Con che tempi riusciamo a prenderci cura del nostro progetto artistico?

L D C
È importante che un processo artistico riesca a sfidare le costruzioni del mondo accademico e decostruire le strutture dei musei favorendo nuove prospettive, in grado di liberare dalle tendenze che riducono a tema. Quando ho iniziato a lavorare a *Il Mio Filippino*, ero già un artista e avevo già esposto i miei lavori. L'incontro con la comunità di lavoratori e lavoratrici domestici filippini ha messo sin da subito in discussione la mia postura di artista, soprattutto nel momento in cui mi è stato comunicato dalle persone coinvolte nel progetto che non si riconoscevano in ciò che stavo immaginando. Importante è riconoscere la presenza e l'importanza di altri corpi, altre prospettive, imparare dunque a vedere l'altro. Così ho scelto di lavorare, permettendo al processo di adattarsi alle esigenze delle persone coinvolte. Non mi piace definirmi un facilitatore, poiché ritengo fondamentale riconoscere la forza di una conoscenza condivisa. Questa consapevolezza ci consente di identificare ciò che è realmente significativo e di agire in modo autentico.

Mi interessa pensare che il progetto possa risuonare anche al di fuori del contesto artistico e accademico, e ho avuto modo di percepire che sia rilevante per la comunità di persone coinvolte. Perciò, non sono interessato a proseguire un dialogo con curatori bianchi, critici bianchi o artisti bianchi che suggeriscono che la mia ricerca non sia propriamente contemporanea. Credo che essere qui e porre l'accento su questa conoscenza non riconosciuta proveniente da un popolo invisibile e colonizzato, renda il nostro lavoro autenticamente contemporaneo. Adattarsi alle esigenze delle persone coinvolte significa essere flessibili, sia

nella comunicazione che nella definizione dei periodi di lavoro. Inoltre, è fondamentale delegare i compiti in modo che ognuno possa concentrarsi su ciò che desidera e in cui si sente più a suo agio. Quest'estate, abbiamo presentato la performance *il Mio Filippino: The Tribe* a Santarcangelo Festival, e la gestione della logistica è stata affidata a uno dei performer del gruppo. Abbiamo scelto di distribuire i compiti tra di noi, perché vogliamo garantire che il processo sia condiviso e collaborativo e non calato dall'alto.

In questo momento, il mio collettivo e io siamo impegnati nella realizzazione di un film. Ognuno ha partecipato non solo come interprete, ma anche come assistente alla regia, oppure occupandosi di preparare i pasti da consumare tra una prova e l'altra. È per me molto importante tenere attivo il dialogo con questa piccola comunità che si è creata. A partire da questo affetto, desidero continuare a dare vita a degli oggetti culturali che possano essere alla portata di persone come mia madre.

E P
Decidere di formare un collettivo è anche un modo per superare la tendenza comune a identificare le operatrici e gli operatori di cura unicamente come persone in grado di svolgere il proprio lavoro con resilienza.

L D C
In relazione a questo punto, durante i miei anni di permanenza a Roma, ho conosciuto numerosi italiani e amici che mi hanno raccontato di essere stati cresciuti da donne filippine. Mi sono quindi chiesto: perché nessuno parla mai di loro, di noi, delle nostre storie e delle nostre lotte? Perché ogni volta che cercavo una risposta, mi veniva detto che sono tutte felici di dedicarsi a questo lavoro? Questa è l'unica immagine che abbiamo delle lavoratrici e dei lavoratori domestici. Chi ha deciso che queste persone non siano esseri umani? E se un addetto alle pulizie, un giorno, iniziasse a rompere oggetti della casa e ad arrabbiarsi con il datore di lavoro o con i figli del datore di lavoro? La sua rabbia sarà riconosciuta? Non c'è un vero riconoscimento dei loro bisogni, poiché vengono

semplicemente identificati come corpi che devono essere performati nella manutenzione, pulizia e cura della casa. A loro viene assegnato un gettone, come se fosse sufficiente per garantire il rispetto della loro dignità. Per il mio film, *Come la notte: Where the night stands still*, sto realizzando manifesti che mettono alla prova proprio quest'idea. Un manifesto, ad esempio, riporta la frase: "Non mi chieda di sorridere oggi".

E
Parlando di altre modalità per mettere in discussione queste tendenze, la tua performance *Il mio Filipino: The Tribe* si chiude con le seguenti parole: "è possibile rimanere a guardare e avvicinarsi ai filippini, oppure potete uscire dalla sala".

Nonostante le nostre esperienze abbiamo numerosi punti di contatto, è stata la prima volta in cui ho realmente notato di proiettare uno sguardo privilegiato, frutto della mia bianchezza. Non appena questa frase è stata pronunciata dalla regia, ho avvertito la necessità di lasciare la sala. Vorrei chiederti di approfondire.

L D C
In primo luogo ci tengo a precisare che si tratta di una decisione collettiva chiudere lo spettacolo in questo modo. Ci chiediamo sempre chi rimarrà in sala? Quanto a lungo? E perché? Uno dei chiari rimandi va a una storia che non è stata mai propriamente discussa nell'Europa che conosciamo, faccio riferimento alla costruzione nel 1887 del Palazzo di Cristallo di Madrid¹¹⁵. Luogo che nasce come zoo umano, il cui scopo era quello di mettere in mostra la popolazione filippina colonizzata.

La cura di cui tanto parliamo, risiede in gesti capaci di sfidare il

115 Il Palazzo di Cristallo (Palacio de Cristal) è stato costruito nel 1887 per l'Esposizione delle Isole Filippine, un evento organizzato a Madrid con l'obiettivo di rafforzare i legami commerciali ed economici tra l'arcipelago e la metropoli, oltre a presentare alla popolazione spagnola le comunità native filippine. Madrid è la seconda città in Europa, dopo Vienna, a istituire uno zoo nel 1787 negli spazi del Parco del Retiro. Un secolo dopo, nel 1887, con l'inaugurazione del Palazzo di Cristallo, è stato allestito il più grande e completo zoo umano d'Europa. Cfr. L. A. Sánchez Gómez, *Indigenous art at the Philippine Exposition of 1887/ Arguments for an ideological and racial battle in a colonial context*, "Journal of the History of Collections 14", 2002, pp. 283–294.

pubblico, interrogando la violenza dello sguardo, la bianchezza e la tendenza uniformante delle fascinazioni delle istituzioni artistiche e del mondo accademico. Significa essere consapevoli di non essere un tema in questa corsa che continua a creare temi. Una persona come te, anche se non condividiamo la stessa origine e la stessa storia, riesce a cogliere le ragioni che mi hanno spinto a sviluppare questo progetto. Amo pensare che questo lavoro si sintonizzi con noi. Abbiamo ancora tanto da lavorare come collettivo, ma sono contento perché insieme ci siamo date e dati gli strumenti per spiegare e capire perché stiamo lavorando a *il Mio Filipino*.

Sono felice che Jenny, una delle mie collaboratrici, mi abbia ringraziato dopo aver rifiutato il ruolo di lavoratrice domestica in un film, suggerendo al regista di assegnarlo a un attore italiano. Gli strumenti e la teoria che abbiamo condiviso, l'hanno supportata nel comprendere che può essere chiunque voglia essere. Sono felicissimo di sapere che *Il Mio Filipino*, non è solo un mio progetto, ma è un progetto che tutti i miei collaboratori e collaboratrici identificano come una priorità. Sono realmente felice che sia un *nostro* progetto.

Si tratteggia dunque l'importanza di avere uno sguardo capace di riconoscere il lavoro di cura non solo come un'attività portata avanti da donne ma come un impiego che caratterizza la vita di persone marginalizzate e razzializzate. Nel momento in cui si sceglie di attivare una riflessione artistica su questo tema, diventa fondamentale concepire il proprio progetto come un processo in continua evoluzione, capace di adattarsi alle esigenze individuali e di offrire alle soggettività coinvolte strumenti concreti per un'eventuale emancipazione. Tuttavia, è fondamentale riconoscere che le pratiche artistiche, pur avendo un ruolo significativo, non possono essere l'unico motore del cambiamento: è necessario un più ampio cambio di paradigma nei processi politici e sociali.

Attraverso la creazione di un collettivo, Dela Cruz, avvia un percorso che si allinea ai ritmi della cura, opponendosi alle logiche che impongono tempi rapidi per la nascita e la conclusione dei progetti.

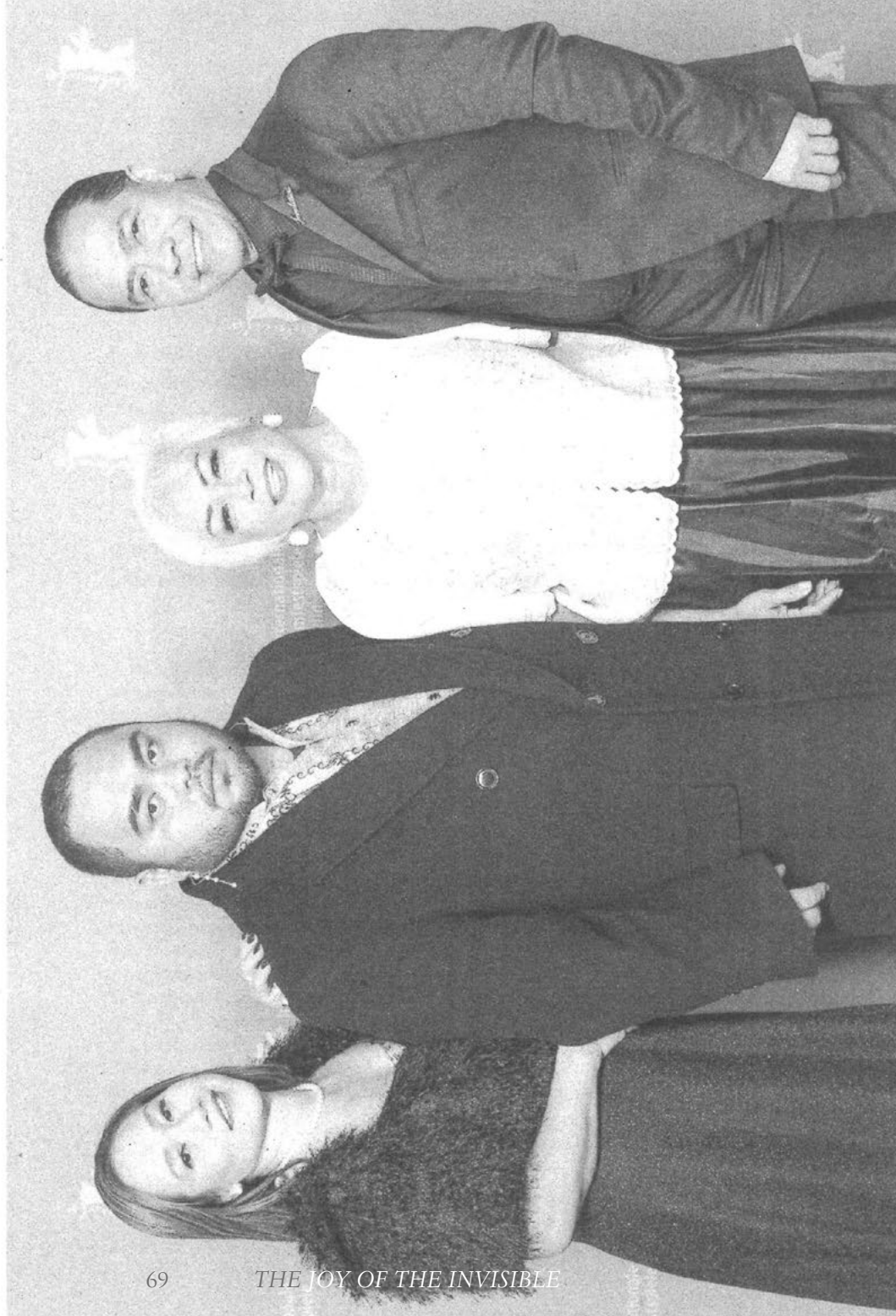
In conclusione, questa conversazione mette in risalto delle pratiche che rispondono alla richiesta di Bonaventure Soh Bejeng Ndikung di considerare gli spazi dell'arte e la produzione artistica come luoghi di pensiero, protesta, cura e amore radicale¹¹⁶. Liryc Dela Cruz, offrendo alle persone coinvolte nel suo progetto l'opportunità di riconoscere reciprocamente le proprie vulnerabilità e di esplorare modalità per rivelare le proprie ferite – per dirla con Kader Attia¹¹⁷ – apre possibilità di guarigione collettiva.

Risulta dunque imprescindibile, a questo punto orientare lo sguardo verso le forme con cui ci mobilitiamo per considerare il desiderio e le modalità per liberarci dalle forme di lavoro che vampirizzano i corpi. A tal proposito propongo l'analisi della performance *Mike* di Dana Michel.

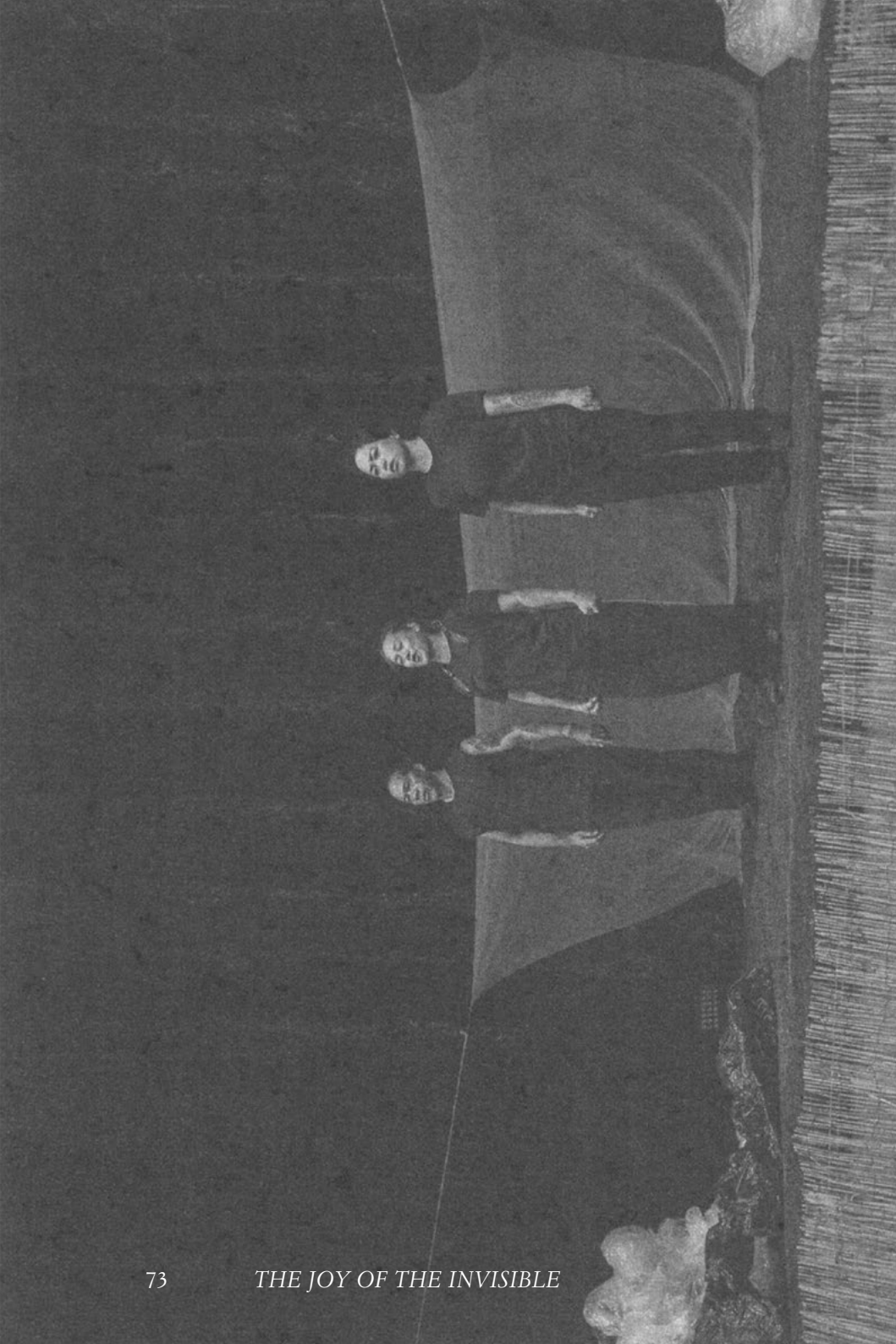
Liryc Dela Cruz è artista e regista di Tupi, South Cotabato, Mindanao, Filippine e Roma, Italia. Le sue opere sono state eseguite e presentate in numerosi festival cinematografici internazionali e luoghi d'arte contemporanea, tra cui: Locarno Film Festival, Matadero (Madrid), La Neomudéjar (Madrid), Maison Européenne de la Photographie (Parigi), UK New Artist, Artissima (Torino), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Torino), Museo di Arte Contemporanea di Roma (MACRO), Teatro di Roma (Roma), Festival di Santarcangelo (Rimini), Far East Film Festival (Udine), PACT Zollverein (Germania), Taiwan International Documentary Film Festival (Taiwan), La Biennale di Venezia e Ocean Space (Venezia). In giovane età, Dela Cruz ha ricevuto il Bamboo Camera Award dal padre del cinema indipendente filippino, Kidlat Tahimik. Nel 2020 è stato selezionato come uno dei giovani registi emergenti della Berlinale Talents in rappresentanza dell'Italia durante il 70° Festival Internazionale del Cinema di Berlino. I film di Dela Cruz sono tematicamente legati alle sue origini, alla sua storia, alla sua biografia e alla sua interiorità, mentre le sue performance e le sue ricerche sono incentrate sulla cura, l'ospitalità, le pratiche indigene, le pratiche decoloniali, le Filippine post-coloniali e la tratta transpacifiche delle persone schiavizzate. Nel 2023, Dela Cruz ha inaugurato la sua prima grande mostra "IL Mio Filippino: For Those Who Care To See" al Mattatoio di Roma sulla traiettoria della sua ricerca pluriennale sull'esaurimento, la schiavitù, la cura, l'ospitalità e la storia coloniale delle Filippine. Quest'anno Dela Cruz è stato nominato dal Nordnorsk Kunstmuseum come artista per Artica 2024.

116 B. Soh Bejeng Ndikung, *In a While or Two We Will Find the Tone*, Archive Books, Berlin 2020, pp. 219-229.

117 K. Attia, *La riparazione è la cosapevolezza della ferita*, in A. Serlenga, *Performance+ Decolonialità*, cit., p. 63.







Quarto capitolo
LA CHIAVE INGLESE NEGLI INGRANAGGI DELLA MACCHINA
Mike di Dana Michel

Lavorare oggi significa che ci viene chiesto sempre più di fare senza pensare, sentire senza emozioni, muoverci senza attrito, adattarci senza discutere, tradurre senza pausa, desiderare senza scopo, connettere senza interruzione¹¹⁸.

Fred Moten, Stefano Harney

Le parole di Fred Moten e Stefano Harney delineano una quotidianità dominata da una forma di lavoro che imprigiona i corpi in una routine senza tregua, priva di logiche, pause e spazi di respiro. La mancanza che emerge dalla frase riportata in esergo si rivela come un elemento chiave per attivare una lettura della performance *Mike* di Dana Michel.

La performer e coreografa di origini caraibiche, di base a Montreal, si dedica a individuare modi per elaborare una critica al modello produttivo neoliberista che ha caratterizzato la sua prima professione nella finanza e nel business.

Nella sua ricerca si è sempre posta pensando il corpo come spazio di manipolazione e iscrizione del potere, sondando l'improduttività, dimensione in grado di inaugurare relazioni opache¹¹⁹ con gli oggetti, le merci e il lavoro. L'artista riesce attraverso la danza e il movimento del corpo, a far esplodere, nel vero senso della parola, i codici della coreografia contemporanea. Leggere criticamente *Mike* offre la possibilità di convocare una riflessione sull'impatto del lavoro sui corpi di chi lo esercita, in un contesto storico e politico in cui la vita spesso si riduce al tempo del lavoro. Ignorando i corpi, le società capitaliste patriarcali privilegiano il profitto economico attuando un progetto

118 F. Moten, S. Harney, *UNDERCOMMONS: pianificazione fuggitiva e studio nero*, Tamu Edizioni, Napoli 2021, p. 147.

119 Cfr. E. Glissant, *Poetica della relazione*, Quodlibet, Macerata 2007, pp. 127-136. Con il termine "opaco" intendo richiamare la nozione di opacità elaborata da Édouard Glissant, che implica la protezione di ciò che è irriducibilmente diverso. L'opacità, in questo contesto, si contrappone alla tendenza occidentale alla generalizzazione, all'ordine, e alla promozione di logiche che favoriscono l'esistenza di spazi esclusivi e privilegiati per il sapere. Quello di Michel è dunque un approccio di relazionarsi alla materia che si oppone fermamente all'idea di trasparenza e linearità.

politico di invisibilizzazione della logica della cura.

Come suggerisce il testo *La sostenibilidad de la vida humana: ¿un asunto de mujeres?* di Cristina Carrasco Bengoa¹²⁰, il conflitto capitale-vita trova un esito nell'accumulazione. Il corpo di Dana Michel infatti, si accumula a una varietà di oggetti di uso quotidiano, materiali di scarto, utensili, merci e alimenti, "si annulla sino a divenire esso stesso oggetto, cosa, materia. Quasi indistinguibile, racconta degli oggetti e delle soggettività di chi lavora nella logistica e si confonde con la materia stessa del lavoro"¹²¹. Un corpo, che si trasforma in *oggetto tra gli oggetti*, incastrato nella sostanza del lavoro – riprendendo le parole di Amaia Perez Orozco –, un lavoro sommerso dal sistema in cui la mano invisibile del mercato non è ciò che sostiene la vita, ma, al contrario, è ciò che la attacca¹²².

Michel attiva un'indagine sugli effetti del lavoro sui corpi, in un contesto in cui a livello globale si assiste a una proliferazione di tecnologie automatizzate che costringono le persone ad adattarsi alle imprevedibili e incontrollabili logiche della macchina. La sua indagine è profondamente influenzata dalle questioni emerse durante la pandemia di COVID-19, che ha messo in luce una preoccupante tendenza all'incuria. Questa si manifesta nel modello di soggetto indipendente e autosufficiente che si esprime attraverso azioni che ignorano la propria interdipendenza con altri corpi, forme di vita umane e più-che-umane¹²³.

Senza dubbio, *Mike*, proponendosi come "una ribellione silenziosa", suggerisce una tattica per bloccare gli ingranaggi della macchina del lavoro, offrendo una possibile via d'uscita da una condizione – come afferma la stessa artista – di semi-vita e disarmonia. Si tratta di un invito a "disimparare", ad accogliere l'improduttività nelle nostre vite¹²⁴. Ci consente di

120 C. Carrasco Bengoa, *La sostenibilidad de la vida humana: ¿un asunto de mujeres?*, "Mientras Tanto", n°82, 2001, pp. 43-70.

121 M.P. Zedda, *FUGGIRE DALLA STIVA, L'alienazione di un lavoro nella logistica, la memoria della schiavitù, e la ricerca di una via di fuga. Intervista alla coreografa e performer Dana Michel*, in "Not", NERO Editions, 9 settembre 2024: <https://not.neroeditions.com/fuggire-dalla-stiva/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

122 A.P. Orozco, *Sostenibilità della vita e cura: note politico-concettuali*, in M. Fragnito, M. Tola (a cura di) *Ecologie della cura, Prospettive transfemministe*, cit., p. 45.

123 M. Fragnito, M. Tola (a cura di) *Ecologie della cura, Prospettive transfemministe*, cit., p. 8.

124 https://www.xing.it/media/8200/orig/8105_comst_dana_michel_mike_xing_mambo_1262024.pdf Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

immaginare nuove modalità di interazione in cui siamo liberi da orari e scadenze, dove possiamo manipolare, quasi *impastare* il tempo per conoscere autenticamente l'altro.

In un contesto in cui ci viene richiesto di fare senza pensare, sentire senza emozioni, muoverci senza attrito, adattarci senza discutere, tradurre senza pausa, desiderare senza scopo, connettere senza interruzione, Dana Michel, sposta al centro del discorso il lavoro invisibile, quello che accade negli interstizi, quello nascosto, scarsamente retribuito o considerato inutile¹²⁵ e ripensando le sue stesse logiche attraverso la lente politica della cura, inaugura un territorio, che per tre ore, si predispone come attivatore di alleanze impreviste.

125 Cfr. D. Graeber, *Blusshit Jobs*, Garzanti, Milano 2018. Con l'espressione "lavoro inutile" mi riferisco a ciò che David Graeber descrive nel suo saggio *Bullshit Jobs*: quei lavori che consistono in compiti percepiti da chi li svolge come inutili, superflui o persino dannosi. L'analisi di Graeber non solo delinea le ragioni della diffusione di tali impieghi, ma ne esamina anche le conseguenze a livello psicologico, sociale e politico.

4.1 Oziosa resistenza

*Mike*¹²⁶ (2023), è un solo nato in seguito a un lungo percorso di ricerca avviato nel 2019 e presentato per la prima volta nel contesto della ventottesima edizione del Kustentestivaldesarts di Bruxelles.

La performance ha luogo in uno spazio che non necessariamente si predispone alla sperimentazione teatrale o coreografica, assumendo forme che possono variare radicalmente in relazione al contesto in cui viene programmata. Faccio riferimento a luoghi di diversa natura come gallerie, palazzi storici, teatri o spazi *white cube*.

Dana Michel si prende la libertà nel corso di tre ore, di invadere l'intero edificio, e senza sosta si muove, uscendo ed entrando continuamente dallo spazio. La sua è una forma di attraversamento fugace: il suo corpo sfugge alla presa, il suo movimento si sottrae a ogni tipo di previsione. Mi riferisco alla nozione di fuggività sviluppata da Fred Moten e Stefano Harney in *Undercommons: Pianificazione fuggitiva e studio nero*. La fuggività non è semplicemente una fuga, ma un atto di sottrazione dalle logiche dell'insediamento coloniale¹²⁷, che conduce inevitabilmente all'oggettivazione dei corpi neri.

Ogni semplice azione che allude al lavoro diventa esperimento coreografico e ogni momento si configura come una possibile apertura a un processo il cui scopo è disporre il corpo a divenire poroso¹²⁸.

Sul pavimento si trova ammucchiata, una tuta da lavoro in denim. Accanto una palletta di metallo, un martello, una chiave inglese, una pinza e un ulteriore utensile, tutti e tre ordinatamente riposti in quattro calze di spugna bianche. Una macchina del caffè con filtro, tre banane, un casco protettivo, una piccola bottiglia di vetro vuota, una scatola frigo portatile, un cuscino, una brocca, una scatola in metallo, due grandi rotoli di carta, diverse lampade, due sedie da scrivania con rotelle, una grossa scatola di cartone, un aspirapolvere, quelli che sembrano essere quattro grandi tappeti arrotolati, fogli di carta, coperte di feltro, una borsa ventiquattrore, due telefoni, corde,

126 Il termine *Mike* nello slang della lingua inglese americana fa riferimento alla perdita di tempo, all'ozio e alla mancanza di un ruolo attivo nei processi della vita lavorativa.

127 F. Moten, S. Harney, *UNDERCOMMONS: pianificazione fuggitiva e studio nero*, Tamu Edizioni, Napoli 2021, p. 42.

128 Dana Michel in dialogo con M.P. Zedda, *Una via di fuga*, cit.

relle per appendere gli abiti, e un'ampia quantità di altri oggetti che insieme vanno a comporre quello che sembra lo spazio di un ufficio disordinato, ridotto a brandelli.

La stessa artista afferma: “sono una lavoratrice che fa il suo lavoro”. Il suo ruolo è portare a termine dei compiti che decide di auto-assegnarsi ed è proprio partendo dalla relazione che instaura con gli oggetti che si va a frantumare la connessione causale tra le azioni. Ogni procedura, ogni movimento, ogni oggetto è spogliato dal suo valore funzionale. Si attiva in questo modo un'esperienza in cui la scansione fissata in una composizione coreografica viene completamente stravolta dalla relazione viva e presente con gli oggetti, le presenze, la dimensione dello spazio, l'atmosfera. Proponendosi come una “tattica”, un dispositivo che tenta di generare più spazio nel processo, agisce liberando gli utensili dal loro ruolo e il corpo da posture e comportamenti normati.

La performance è composta da una sequenza di azioni che possono essere lette come delle complete forme di abbandono nella caduta dell'accadere. Jean-Luc Nancy afferma che

L'accadere accade tra presente e presente, tra il trascorrere e se stesso. Nel trascorrere continuo, o nel puro presente (che sono in fondo lo stesso se, come dice Kant, nel tempo tutto passa tranne il tempo stesso), niente può accadere¹²⁹.

Dana Michel riesce ad “aprire il tempo”¹³⁰, a opporsi alla linearità, all'efficienza, alle strutture, immaginando una nuova temporalità, in grado di tenere conto delle esigenze della collettività e della sua frammentarietà, accogliendone le differenze. In questo nuovo presente, in questo accadere che accade tra presente e presente, la performer si lascia abitare dalla vibrazione¹³¹ degli oggetti e dalle relazioni che instaura con il pubblico. Niente accade, nessun oggetto faciliterà l'azione per cui è stato pensato.

Ogni elemento può essere rivelatore e inaugurare un mondo di possibilità. Così, anche un monopattino elettrico lasciato sul marciapiede

129 J. L. Nancy, *La comunità inoperosa*, Edizioni Cronopio, Napoli 1995, pp. 206.

130 *Ibidem*.

131 Cfr. J. Bennet, *Materia Vibrante. Una ecologia politica delle cose*, trad. it. di A. Balzano, Timeo, Palermo 2023. Con l'espressione “lasciarsi abitare dalla vibrazione degli oggetti”, mi sto riferendo alla nozione agentività della materia sollevata da Jane Bennett, in risposta alla necessità di esplorare forme sostenibili di relazione e di sviluppare una maggiore consapevolezza della complessa rete di connessioni di corpi tra loro dissonanti.

fuori dallo spazio potrebbe avere un ruolo centrale, inserendosi in un processo che non crea gerarchie tra le cose.

Ogni replica è diversa, irripetibile, sia nelle azioni che nelle immagini che la performer restituisce al pubblico. Sul capo indossa delle cuffie antirumore, il suo abbigliamento può variare e in base al contesto, non è mai la stessa. Indossa uniformi sempre diverse, quella che sembra la divisa di una persona addetta alla manutenzione e alla pulizia dello spazio, oppure una tuta concepita per il lavoro meccanico. La sua libertà nel movimento è limitata dalla decisione di indossare numerosi strati di calzini.

Continue esitazioni, inciampi e dirottamenti caratterizzano i suoi spostamenti nell'arco delle tre ore. Michel si muove da un lato all'altro della stanza, tira dei calci a una piccola scatola di metallo dalla quale sembra provenire la musica di un pianoforte, riempie una brocca con dell'acqua, accoglie il pubblico negli ascensori dello spazio, lascia scorrere l'acqua nei lavandini, beve da una bottiglia sproporzionata, interagisce con i passanti e con il pubblico. Incarta una sedia a rotelle da scrivania, abbraccia un aspirapolvere, utilizza una grossa pinza di metallo per raccogliere dei piccoli oggetti rotondi, sposta delle scatole di cartone, si lava i denti.

Lo spazio si riconfigura in meccanismo i cui ingranaggi ruotano senza sosta, un dispositivo le cui finestre risultano attive all'unisono. Mentre la performer avvolge con carta da pacchi una sedia da scrivania, il rumore dell'aspirapolvere, che poco prima ha deciso di accendere, riempie la stanza. Le sue azioni generano sovrapposizioni costanti, talvolta ridefinendo la geografia dello spazio.

Nel corso delle tre ore, Michel sposta sedie da scrivania, relle appendiabiti, tende di metallo, tappeti, tracciando i contorni di una partitura coreografica che si scrive nell'istante, in un atto affettivo e sempre influenzato dal presente. La linearità del movimento viene continuamente deviata da interferenze, in un approccio che richiama la meraviglia del gioco. Se il gioco è la dimensione in cui il nostro agire circola soltanto in sé, proponendosi come un'attività che esercitiamo per se stessa¹³², allora risulta necessario affermare che le azioni convocate mettono in crisi la nozione neo-liberale di efficienza, di performatività funzionale, a favore di un corpo lasciato libero, un corpo che gioca.

132 G. Rensi, *Contro il lavoro*, WoM edizioni, San Gavino Monreale 2022, p. 24.

Proprio in questo modo Michel agisce senza concentrarsi sulla resa delle sue azioni, senza cercare risultati successivi ed esterni, affidandosi unicamente al piacere che si instaura nel relazionarsi con la materia. Risuona una parte dei diari di Henry David Thoreau, in cui il filosofo afferma: “Devo lasciar vagare i miei sensi come i miei pensieri, i miei occhi vedono senza guardare [...] Non andare dall’oggetto; lascia che venga a te”. Così la materia del lavoro arriva a Dana Michel, ne storce la postura, attiva il movimento e agisce componendo la performance.

4.2 *Distratta resistenza*

Influisce nella ricerca sulla qualità del movimento di Dana Michel un interessante stimolo. L’artista condivide che è stata fortemente influenzata dai percorsi a ostacoli che vediamo nei social media, quei giochi in cui la pallina cadendo aziona un circuito complesso di reazioni a catena. Intricati meccanismi che fanno scivolare oggetti, che a loro volta azionano un interruttore, che fa rimbalzare come il domino un elemento sopra l’altro. Il suo corpo si muove da un oggetto all’altro, lasciandosi “influenzare dal vento delle persone”¹³³. Una burrasca le cui energie riescono a dirottare il movimento, portandolo ad addensarsi e talvolta a perdersi tra una cosa e l’altra.

Un’imprevedibilità che consente a Dana Michel di sottrarsi con grande ironia agli ingranaggi della macchina. A differenza di Charlot in *Tempi Moderni* (1936) di Charlie Chaplin, Michel riesce a resistere all’automazione, alla culminante caduta nella macchina, e all’imposizione di processi di standardizzazione e routinizzazione sul corpo¹³⁴. La comicità che permea l’intera durata della performance è una diretta risposta alla frammentazione dello spazio e del tempo operata dalla macchina. Inserendosi in una realtà che appare come l’indomabile regno della velocità e del pensiero a breve termine, essa riesce a spostare il fuoco, in una dimensione che si ritrova al di fuori delle logiche produttive che agiscono controllando, comandando e imponendo un regime disciplinare dell’attenzione¹³⁵. Da un oggetto all’altro, da una stanza all’altra, da una mansione all’altra: in *Mike* volutamente l’attenzione si sposta di continuo, non produce, non assembla e non solidifica. Sembra di assistere allo scorrere di video di breve durata, reel, shorts o clip che possiamo ritrovare su piattaforme come TikTok, Instagram e Youtube.

È fondamentale, a questo punto, riflettere sull’indistricabile legame tra attenzione e performance. “L’attenzione focalizzata è un fenomeno recente nella storia della performance”¹³⁶, afferma la storica dell’arte Claire

133 https://www.xing.it/media/8200/orig/8105_comst_dana_michel_mike_xing_mambo_1262024.pdf

134 Cfr. J. Beller, *Pathologistics of attention*, in *The Psychopatologies of Cognitive Capitalism: Part One*, Archive Books, Berlin 2013, pp. 117-155.

135 C. Bishop, *Danza, Performance e Social Media nel museo postdigitale*, in P. Di Matteo, *Performance+Curatela*, Luca Sossella Editore, Roma 2021, p. 158.

136 Ivi, pp. 157.

Bishop nel suo saggio *Danza, Performance e social media nel museo digitale*. La piena immersione, e la totale concentrazione a teatro sono due dati che emergono a partire dagli anni settanta del XIX secolo. È questo il momento in cui Richard Wagner progetta il teatro di Bayreuth con la finalità di eliminare vedute laterali per fornire una prospettiva frontale che celi distrazioni e che finalmente riesca ad immergere il pubblico in un'oscurità quasi totale. Prima di allora il teatro era “mero dispositivo di aggregazione sociale caratterizzato da distrazioni periferiche”¹³⁷. Anche fuori dai teatri si riscontra la stessa tendenza. La taylorizzazione del lavoro è stata accompagnata da una taylorizzazione dell'attenzione, mirata a ridurre le interruzioni, e a massimizzare la produttività. Questo processo ha condotto, nel 1980, alla medicalizzazione della mancanza di attenzione e della difficoltà di indirizzare le proprie energie verso una specifica attività, diventando patologia: ADHD¹³⁸.

Nel caso di *Mike*, ideato pensando a spazi non deputati allo spettacolo, emerge un modello di spettatorialità che si predispone alla distrazione e alla socialità, con lo scopo di evidenziare altre possibilità di esistenza nel mondo del lavoro¹³⁹. La stessa artista sostiene che grazie alla performance riesce a relazionarsi con le persone che diventano fondamentali nello sviluppo dell'esperienza nell'arco delle tre ore. La soglia tra chi osserva e chi è osservato si continua a ridefinire in un territorio in cui la relazione tra l'artista e il pubblico si sviluppa proprio a partire dallo sguardo. Uno sguardo lontano dalle logiche del controllo e della sorveglianza che si “manifesta come un invito a entrare e a sentirsi a proprio agio con ciò che sta accadendo, in modo più libero”¹⁴⁰.

Gli ingranaggi del lavoro, ci abitano come abitano il corpo di Dana Michel. Non possiamo fare altro che cercare forme per sfuggire dall'ombra del lavoro¹⁴¹ accogliendo la distrazione, gli stati alterati

del sé e la non vigilanza. Opponendosi al modello di soggetto ideale del capitalismo, quel “soggetto automatico, che porta avanti i suoi impegni con le abilità quotidiane della finanziarizzazione e della logistica, entrambe le quali agiscono su di esso come se fosse un impedimento al movimento e non un veicolo in movimento”¹⁴².

137 *Ibidem*.

138 *Ibidem*.

139 D. Michel nell'intervista M. P. Zedda, *FUGGIRE DALLA STIVA*, cit.

140 *Ibidem*.

141 Cfr. I. Illich, *Il genere e il sesso*, Milano 1984. Nella trentesima sezione del suo testo “il genere e il sesso” Ivan Illich definisce come lavoro ombra, tutte quelle attività sottovalutate ma necessarie, spesso svolte dalle donne che vanno dai lavori domestici, alla guida nel tragitto casa-lavoro. Craig Lambert afferma che nel contesto storico in cui viviamo anche la tecnologia digitale intensifica il lavoro ombra, un esempio fondamentale potrebbe essere il fenomeno

del *job-description creep* che invita lo stesso lavoratore a segnalare i propri turni e le proprie assenze attraverso un dispositivo che invade brutalmente il nostro tempo libero.

142 D. Michel nell'intervista M. P. Zedda, *FUGGIRE DALLA STIVA*, cit.

La femminista nera ChakaZ, riprendendo i *Manoscritti economico-filosofici del 1844* di Karl Marx, pone al centro della sua riflessione la necessità di considerare le differenze di genere, nell'analisi del lavoro alienato. Dichiarata che è proprio lo sguardo intersezionale a svelare i caratteri oppressivi del sistema. La filosofa sostiene che l'operaio si trova alienato dall'oggetto che produce, la concretizzazione di un lavoro di cui non sarà mai proprietario. Il lavoro per come lo conosciamo oggi,

Degrada la vita umana in un'esistenza deprimente [...], in cui si lavora solo per sopravvivere, mentre si produce ricchezza e piacere per qualcun altro.¹⁴³

Fondamentale è sottolineare, inoltre, che l'alienazione del corpo delle donne – tra cui operaie, madri, operatrici di cura, impiegate e lavoratrici domestiche – conduce a una perdita dell'autonomia. Questo dato si manifesta attraverso la regolamentazione della sessualità, della riproduzione, della violenza sistemica e di classe, agendo attraverso l'oggettificazione del corpo femminile. In questo processo come sottolinea Selma James nel suo pamphlet *Sex Race & Class*¹⁴⁴, la donna è fissata in un'identità dalla quale non può sfuggire. ChakaZ scrive che

Proprio come un'operaia che non controlla le sue condizioni e i prodotti del suo lavoro; [...] il nostro corpo diventa una forza estranea che si oppone a noi stesse¹⁴⁵.

Ed è esattamente questa forza che si rivede nel corpo di Dana Michel, in quel suo essere abitato dagli spettri del suo stesso impiego. Spettri di un impiego che, in nome della produzione, impone ai corpi di trascorrere lunghe ore in uffici angusti, fabbriche sovraffollate, di nutrirsi a mala-pena o di non avere tempo per prendersi cura di sé. Un lavoro senza

143 It degrades human life into a depressing, [...] where you are working just to survive, while producing wealth and pleasure for someone else" ChakaZ, *The Loss of the Body: A Response to Marx's incomplete analysis of estranged Labor*, 24 maggio 2011, <https://chaka85.wordpress.com/2011/05/24/the-loss-of-the-body-a-marxist-feminist-response-to-estranged-labor/>

144 S. James, *Sex, Race, and Class-The Perspective of Winning*, 1951- 2011, PM Press, Waller 2012.

145 ChakaZ, *The Loss of the Body: A Response to Marx's incomplete analysis of estranged Labor*, cit.

fine, perché da qualche parte, inevitabilmente, qualcosa si romperà, si danneggerà o verrà ferito¹⁴⁶.

Alla luce di quanto appena formulato, mi sorgono una serie di altre questioni: chi ha il diritto di desiderare? Chi può spegnere il computer, uscire dalla fabbrica angusta, dall'ufficio, dall'ambiente domestico, riprendendosi il proprio corpo? Chi ha accesso al lusso del desiderio, in un contesto in cui il lavoro serve a soddisfare i desideri della classe dominante e a prendersi cura del suo benessere? Quali possono essere dunque le modalità per contrastare l'alienazione dei corpi al lavoro, favorendo l'*agency* del lavoratore e della lavoratrice?

Funzionale al discorso che desidero tracciare riporto un passaggio di un'intervista tratta da *Bullshit Jobs* di David Graeber, in cui l'antropologo dialoga con una persona che aveva un impiego a tempo determinato in Carolina del Nord:

Robin: Mi era stato detto che era molto importante che avessi sempre da fare, ma non dovevo giocare o navigare sul web. La mia principale funzione pareva essere occupare una sedia e contribuire al decoro dell'ufficio. All'inizio sembrava molto facile, ma ci ho messo poco a capire che dar l'aria di essere indaffarati quando non lo siete è una delle attività d'ufficio meno piacevoli che si possano immaginare. Non per nulla, dopo due giorni, mi è apparso chiaro che questo sarebbe stato il peggior lavoro che avessi mai avuto. Ho installato Lynx, un browser di solo testo che in sostanza assomiglia all'interfaccia DOS [disk operating system]. Nessuna immagine, niente Flash, niente JavaScript: solo caratteri monospazio su uno sfondo nero senza fine. Il mio svagato navigare su internet ora aveva l'apparenza del lavoro di un tecnico qualificato, il browser sembrava un terminale e i tasti diligentemente battuti erano indizio della mia incessante produttività¹⁴⁷.

Questo lavoro, privo di una mansione precisa, si delinea come un qualcosa che Robin, fatica a cogliere nel suo significato. Mi interessa riportare questa intervista in quanto propone l'esempio di una persona che è riuscita a far implodere un sistema per ritagliarsi uno spazio in cui agire liberamente.

La riflessione di Dana Michel su come liberarsi dalla rigidità dei contesti lavorativi, trova un nesso interessante con le modalità in cui Robin riesce a trasformare la sua competenza tecnica in un mezzo per addolcire, almeno in parte, un'esperienza alienante. Entrambi si

146 F. Verges, *Capitalocene, Waste, Race, and Gender*, cit.

147 D. Graeber, *Bullshit Jobs*, cit., p. 140.

interfacciano con la pratica del sabotaggio, mettendo in discussione il mezzo attraverso cui il lavoro viene portato avanti. Questa forza sabotante è metaforicamente la chiave inglese che inceppa gli ingranaggi della macchina performante del lavoro – che nel caso di Michel anche della macchina coreografica che sembra letteralmente girare a vuoto – permettendo loro di ritagliarsi uno spazio di rifiuto, una non adesione ai processi automatizzati e riscoprendo la propria agency.

Per tornare alla performance, Mike agisce una forma di resistenza sabotante, evidente anche solo osservando gli oggetti lasciati nello spazio. La macchina da caffè a filtro collegata a tre banane, il martello inserito in una calza di spugna bianca sono alcune delle modalità con cui si manifesta. In questa riflessione sugli oggetti e sull'elaborazione di modalità di opposizione alla funzionalità e alla rigidità degli strumenti del lavoro, vorrei citare un esempio molto distante nel tempo da Mike, che trovo, tuttavia, pertinente nel discorso: faccio riferimento all'esperienza artistica del *Gruppo femminista Immagine di Varese*, fondato nel 1974 da Milli Gandini, Mariuccia Secol e Mirella Tognola. Le tre artiste fondarono “un nuovo statuto esistenziale, che è insieme manifesto politico e profezia: “La mamma è uscita”¹⁴⁸. Tutte e tre le artiste agivano sugli utensili del domestico andando ad annullare la loro funzione e decretando il loro ingresso nel mondo artistico-politico¹⁴⁹. Così gli oggetti perdono la funzione per cui sono stati ideati.

Milli Gandini ha sabotato il normale andamento del lavoro domestico femminile, un lavoro visto dalla società come un naturale compito della donna, remunerato dagli affetti familiari¹⁵⁰. L'artista smette di cucinare, sigillando permanentemente le pentole in suo possesso con del filo spinato. Smette di pulire, permettendo alla polvere di accumularsi per settimane per poi scriverci gli slogan della campagna per il Salario al Lavoro Domestico. È evidente, ancora una volta, come il linguaggio artistico possa diventare un potente mezzo per veicolare azioni concrete di riflessione critica e sabotaggio del lavoro.

148 M. Gandini, *Prefazione*, in M. Gandini e M. Secol, *La mamma è uscita: una storia di arte e femminismo*, DeriveApprodi, Roma 2021, pp. 10-11.

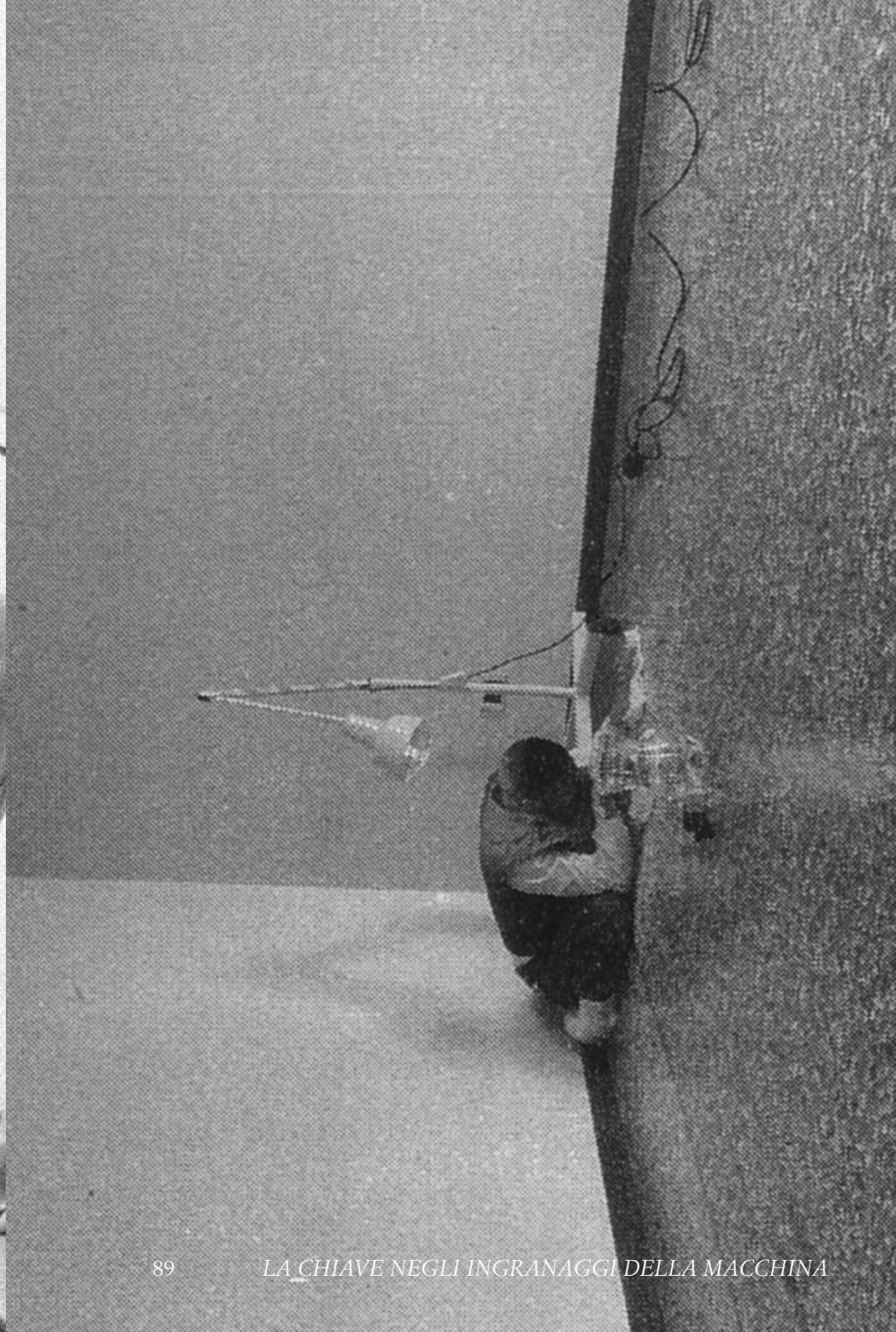
149 Ivi, p. 11.

150 J. Galimberi, *Gli applausi li voglio comunque: Milli Gandini, un'artista femminista dal marxismo al PSI (1975-1990)*, in A. Palinese, Del Puppo e A. Capriolo (a cura di), *Abitare il vento. Forme espressive e ideologie visive dagli anni Settanta agli anni Ottanta*, Contemporary Italian Art On-line Journal: <https://teseo.unitn.it/palinese/issue/view/176>. Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

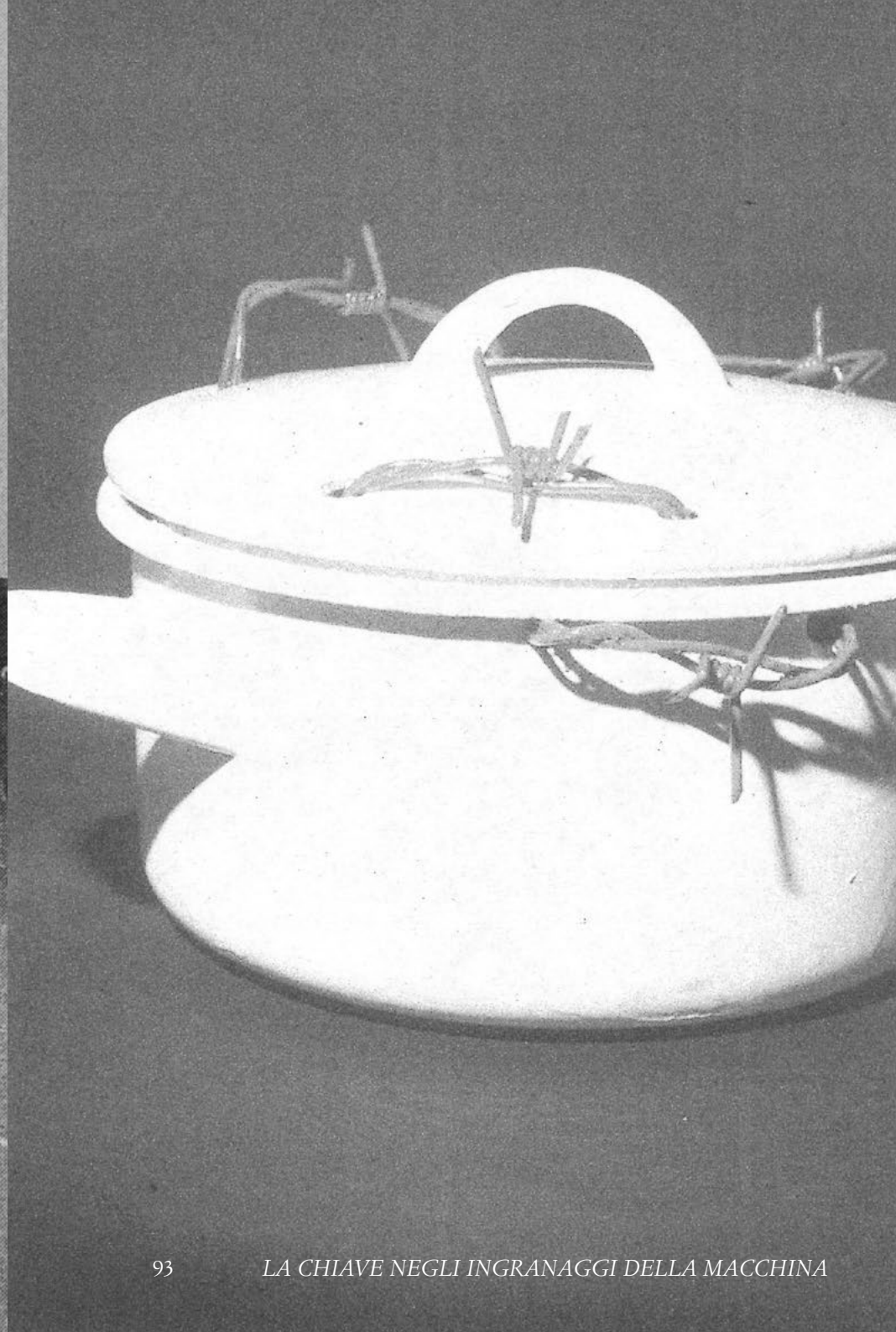
A proposito di Hacking, Gavin Mueller, nel suo libro: *Breaking Things at Work*¹⁵¹, recupera gli esempi emblematici delle lotte in cui i lavoratori non si sono opposti esclusivamente ai loro nemici di classe, ai padroni o ai loro manager, ma anche alle macchine utilizzate nel loro lavoro. Interessato alle forme di esplicita militanza contro la riorganizzazione tecnologica del lavoro intrapresa dai capitalisti, scrive un libro in cui traccia gli sviluppi storici del luddismo. Afferma che il vero problema della tecnologia risiede nel suo ruolo all'interno del capitalismo, dove si manifesta creando gerarchie e implementando ingiustizie da parte dei proprietari delle industrie, dai leader e dai governi. In questo scenario, la tecnologia limita la nostra autonomia e opera come una forza che estrania il lavoratore e la lavoratrice dal proprio corpo. Per invertire questa tendenza, Muller identifica come necessario l'emergere di un antagonismo nei confronti del progresso voluto dalle élite, indifferenti ai nostri interessi. Necessario dunque inserire una chiave inglese negli ingranaggi della macchina.

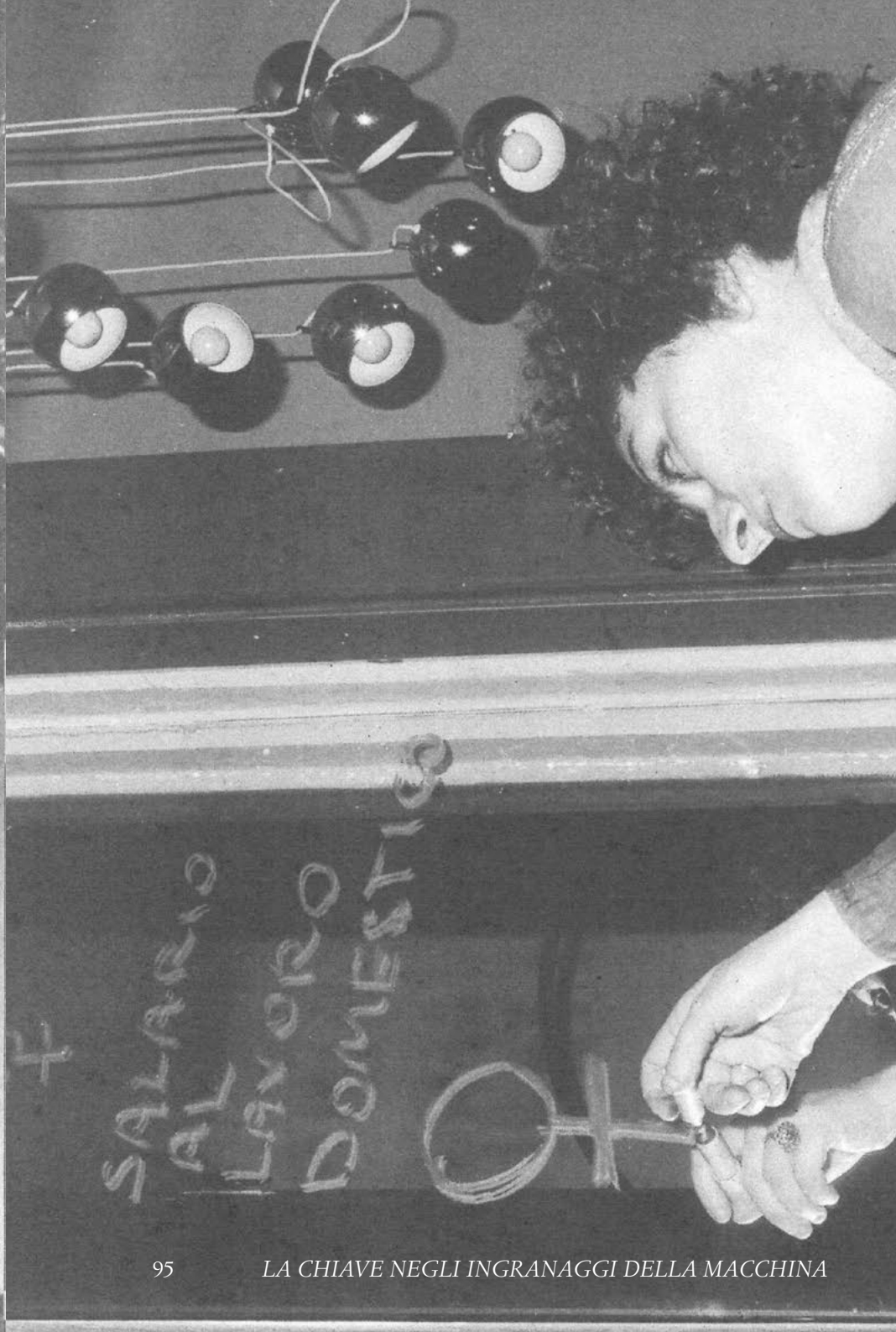
Importante quindi leggere *Mike* come una pratica in grado di mettere a fuoco la necessità di arginare la cupidigia del capitale, i suoi ritmi e le dinamiche con cui si esercita. Pensando la tecnologia attraverso cui si sviluppa il lavoro e i suoi oggetti come un terreno di scontro, Dana Michel ci invita a organizzarsi collettivamente con il fine di migliorare le nostre condizioni lavorative. La performer lascia irrompere il desiderio nel suo processo creativo, poiché solo il desiderio ha la capacità di distogliere l'attenzione del lavoratore dal lavoro stesso, indirizzandola verso il suo corpo. Michel risveglia l'urgenza di pensare che l'obiettivo della cura è mantenere le persone in buona salute affinché possano trovare sostenibile il continuare a lavorare. Decide di ribaltare le logiche che ci impongono di provare la sensazione di non lavorare mai sufficientemente. La sua volontà è ribadire che non possiamo continuare a lavorare in ambienti che non sono stati progettati per una diversità di *menti*. Pensando alle arti come a uno spazio per *rifiorire*, mette al centro la necessità di prendersi cura di una rete in cui tutti e tutte partiamo proprio dalle nostre esperienze perché è proprio posizionandoci che possiamo stare assieme formulando teorie, scrivendo partiture, danzando, per evocare un futuro lavorativo rivoluzionario e inclusivo.

151 G. Mueller, *Tecnoluddismo. Perché odi il tuo lavoro*, NERO Editions, Roma 2022.









Le nostre vite dipendono dalla nostra capacità di concettualizzare alternative, spesso improvvisando. È compito di una pratica culturale radicale teorizzare su questa esperienza in una prospettiva estetica e critica. Per me questo spazio di apertura radicale è il margine, il bordo, là dove la profondità è assoluta. Trovare casa in questo spazio è difficile, ma necessario. Non è un luogo “sicuro”. Si è costantemente in pericolo. Si ha bisogno di una comunità capace di far resistenza.¹⁵²

bell hooks

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, curatore camerunense attualmente residente a Berlino, nel suo testo *The Delusion of Care* sottolinea come, nel dibattere sulla nozione di cura, si tenda a trascurare il fatto che questa stessa parola porti con sé un riferimento intrinseco alla guarigione. Considerare i processi artistici come dei processi di guarigione è probabilmente una richiesta troppo ambiziosa, tuttavia le parole di bell hooks riportate in esergo, si profilano come una puntuale strategia per individuare modalità per pensare e agire con cura, e per una possibile guarigione¹⁵³.

bell hooks, all'anagrafe Gloria Jean Watkins è stata una scrittrice e accademica che è riuscita a operare senza mai dividere i saperi dall'esperienza. Partendo da sé, ha formulato pensieri e teorie capaci di porsi in quanto strumenti radicali per una critica militante.

hooks identifica il margine come uno spazio inclusivo di creatività ed immensa potenzialità. Le pratiche, le voci e le teorie raccolte nelle pagine della mia tesi, provengono tutte da questo luogo di “profondità assoluta”¹⁵⁴, resistenza e apertura radicale all'interno della cultura dominante.

A partire dai discorsi emersi tra gli anni Sessanta e Settanta, a favore di un salario per il lavoro domestico, si delinea una ricerca volta a identificare e raccogliere esperienze artistiche che sfidano l'invisibilità del lavoro di cura.

L'urgenza di Mierle Laderman Ukeles nel riconoscere le pratiche di mantenimento come forme d'arte a pieno titolo, l'impegno di Liryc Dela Cruz nello svelare i meccanismi che determinano quali lavori

nobilitare e quali occultare, e la forza che si manifesta come atto dirompente in *Mike* di Dana Michel si intrecciano come espressioni diverse di quel “morso della cura” evocato dal titolo della mia tesi. “Stare nel morso della cura” rimanda alla natura situata delle riflessioni che animano le vicende artistiche esaminate. Da una posizione di margine e con approcci differenti, queste pratiche interrogano le forme di lavoro invisibili, riaffermano la nostra reciproca interdipendenza e sollevano questioni ancora irrisolte sul lavoro di cura.

Il percorso tracciato da questa ricerca non mira a fornire una risposta definitiva, bensì a evidenziare la complessità delle questioni intrecciate al lavoro di cura. Forse la vera domanda non è come concludere questa riflessione, ma come continuare a nutrire il pensiero sul lavoro invisibile che sostiene il mondo.

152 b. hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, trad. Maria Nadotti, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 67.

153 B.Soh Bejeng Ndikung, *The delusion of care*, Archive Books, Berlin 2021, p. 55.

154 b. hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, cit., p. 67.

Indice delle illustrazioni

- | | | | | | | | |
|----|--|----|--|----|--|----|---|
| 01 | il Gruppo Musicale del Comitato per il Salario al lavoro domestico di Padova canta le canzoni di propria creazione. Gruppo di donne che cantano. Da sinistra: Giovanna Franca Dalla Costa, Erika Spurvi, Leopoldina Fortunati, Paola Stevens, Laura Morato (1974). Foto: Archivio Mariarosa Dalla Costa. | 09 | Mierle Lederman Ukeles, <i>Maintenance Art Manifesto 1969! "CARE"</i> , (1969), p. 4. Quattro fogli dattiloscritti, 21.59 x 27.94 cm. | 16 | Mierle Laderman Ukeles, <i>Washing, Tracks, Maintenance: Inside</i> (1973). | 18 | Groys B., <i>Filosofia della cura</i> , Timeo, Palermo, 2023. |
| 02 | Foto: Gabriella Mercadini, Roma, (1976). | 10 | Mierle Laderman Ukeles, <i>Maintenance Art Tasks</i> (1973), Fotografie, album, catena, straccio, 33x31,8x4,4 cm. | 17 | Mierle Laderman Ukeles, <i>Washing, Tracks, Maintenance: Inside</i> (1973). | 18 | Groys B., <i>Filosofia della cura</i> , Timeo, Palermo, 2023. |
| 03 | Mestre – Manifestazione del Comitato Triveneto per il SLD (1974). Foto: Archivio Mariarosa Dalla Costa. | 11 | Mierle Laderman Ukeles, <i>Transfer: The maintenance of the art object: Mummy maintenance: With the maintenance man, the maintenance artist, and the museum conservation</i> , (1973). | 18 | Mierle Laderman Ukeles, <i>I Make Maintenance Art for one Hour Every Day</i> , (1976). | 18 | Groys B., <i>Filosofia della cura</i> , Timeo, Palermo, 2023. |
| 04 | Franco Cerri nello spot pubblicitario La donna di servizio del detersivo Bio Presto (1969). | 12 | Mierle Laderman Ukeles, <i>The Keeping of the Keys</i> , (1973). | 19 | Fotografia della mobilitazione studentesca contro le condizioni lavorative precarie del personale delle pulizie al Goldsmiths Centre for Contemporary Art, (2018). | | |
| 05 | Ada Flamino in <i>Scuola senza fine</i> , di Adriana Monti, 1979. | 13 | Mierle Laderman Ukeles, <i>Washing, Tracks, Maintenance: Outside</i> (1973). | 20 | Liryc Dela Cruz, Jenny Llanto Caringal, Tess Magallanes e Benjamin Vasquez Barcellano Jr. alla premiere di <i>Where the Night Stands Still (Come la notte)</i> alla Berlinale2025. Foto: Dirk Michael Deckbar/ Berlinale (2025). | | |
| 06 | Mierle Lederman Ukeles, <i>Maintenance Art Manifesto 1969! "CARE"</i> , (1969), p. 1. Quattro fogli dattiloscritti, 21.59 x 27.94 cm. | 14 | Mierle Laderman Ukeles, <i>Washing, Tracks, Maintenance: Outside</i> (1973). | 21 | Liryc Dela Cruz, <i>Il Mio Filippino: The Tribe</i> (2024). Foto: Liryc Dela Cruz. | | |
| 07 | Mierle Lederman Ukeles, <i>Maintenance Art Manifesto 1969! "CARE"</i> , (1969), p. 2. Quattro fogli dattiloscritti, 21.59 x 27.94 cm. | 15 | Mierle Laderman Ukeles, <i>Washing, Tracks, Maintenance: Inside</i> (1973). | 22 | Liryc Dela Cruz, <i>Il Mio Filippino: The Tribe</i> (2024) Santarcangelo Festival. Foto: Pietro Bertora. | | |
| 08 | Mierle Lederman Ukeles, <i>Maintenance Art</i> | | | 23 | Liryc Dela Cruz, <i>Il Mio Filippino: The Tribe</i> (2024) Santarcangelo | | |

Bibliografia

- 01 J. Baldwin,
Conversations, a cura
di Fred L. Stanley e
Louis H. Pratt, Jackson,
University Press of
Mississippi, 1989.
- 02 G. Bataille,
La parte maledetta, trad.
it. di F. Rella, Bollati
Boringhieri, Torino 1992.
- 03 J. Bennet,
*Materia Vibrante. Una
ecologia politica delle
cose*, trad. it. di A.
Balzano, Timeo, Palermo
2023.
- 04 G. Bock e B. Duden,
*Lavoro d'amore – amore
come lavoro*, trad. it. di S.
Rodeschini, ombre corte,
Verona 2020.
- 05 F. Bruguère,
Etica della cura, trad. it.
di F. Montanaro e M.
Montanaro, Mimesis,
Milano-Udine 2021.
- 06 G. Bruno e M. Nadotti,
*Off Screen: Women and
Film in Italy: Seminar
on Italian and American
directions*, Routledge,
Abingdon 2014.
- 07 B. Busi (a cura di),
*Separate in casa:
Lavoratrici domestiche,
femministe e sindacaliste:
una mancata alleanza*,
Ediesse, Roma 2020.
- 08 J. Butler,
*Vite precarie. Contro l'uso
della violenza in risposta
al lutto collettivo*, trad.
- it, di F. De Leonardis, C.
Dominijanni, L. Fantone,
F. Iuliano, L. Sarnelli, A.
Taronna, Meltemi, Roma
2004.
- 09 A. Curcio,
*Introduzione ai femmi-
nismi. Genere, razza,
classe, riproduzione:
dal marxismo al queer*,
DeriveApprodi, Roma
2023.
- 10 P. Di Matteo (a cura di),
Performance+Curatella,
Luca Sossella Editore,
Fano 2021.
- 11 D. Eribon,
Ritorno a Reims, trad. it.
di A. Romani, Bompiani,
Milano 2017.
- 12 F. Fanon,
*Pelle nera, maschere
bianche*, trad. it. di S.
Chiletti, Edizioni ETS,
Pisa 2015.
- 13 S. Federici e N. Cox,
Contropiano dalle cucine,
Marsilio Editori, Venezia
1978.
- 14 S. Federici,
*Genere e Capitale. Per
una lettura femminista di
Marx*, DeriveApprodi,
Roma 2020.
- 15 P. Freire, *Pedagogia degli
oppressi*, trad. it. di L.
Bimbi, EGA-Editore,
Torino 2004.
- 16 M. Fragnito e M. Tola (a
cura di),
- Ecologie della
cura, Prospettive
transfemministe*,
Orthotes Editrice, Napoli
Salerno 2020.
- 17 M. Gandini e M. Secol,
*La mamma è uscita:
una storia di arte e
femminismo*,
DeriveApprodi, Roma
2021.
- 18 E. Glissant,
*Poetica della Relazione
(Poetica III)*, trad. it.
di F. Neri, Quodlibet,
Macerata 2007.
- 19 D. Graeber,
Blusshit Jobs, trad. it.
di A. Cerutti, Garzanti,
Milano 2018.
- 20 F. Gros,
*La vergogna è un sen-
timento rivoluzionario*,
trad. it. di R. A. Ventura,
Nottetempo, Milano
2023.
- 21 B. Groys,
Filosofia della cura, trad.
it. di V. Cianci, Timeo,
Palermo 2023.
- 22 D. Haraway,
*Situated Knowledges:
The Science Question
in Feminism and the
Privilege of Partial
Perspective*, In *Simians,
Cyborgs, and Women*,
New York: Routledge,
pp. 183–201.
- 23 V. Held,
*The Ethics of Care:
Personal, Political,*
- and Global*, Oxford
University Press, Oxford
2005..
- 24 E. J. Hobsbawm,
*La rivoluzione industriale
e l'impero*, trad. it. di
A. Martignetti, Giulio
Einaudi editore, Torino
1972.
- 25 b. hooks,
*Elogio del margine.
Razza, sesso e mercato
culturale*, trad. it. di
M. Nadotti, Feltrinelli,
Milano, 1998.
- 26 b. hooks,
Tutto sull'amore, trad.
it. di M. Nadotti, il
Saggiatore, Milano 2022.
- 27 b. hooks,
*Insegnare a trasgredire:
l'educazione come pratica
della libertà*, trad. it. di
feminoska, Meltemi,
Milano 2020.
- 28 I. Illich,
Il genere e il sesso,
trad. it. di E. Capriolo,
Mondadori, Milano
1984.
- 29 S. Jackson,
*Social Works:
Performance art, support-
ing publics*, Routledge,
Abingdon 2011.
- 30 S. James, *Sex, Race, and
Class-The Perspective of
Winning, 1951- 2011*,
PM Press, Walles 2012.

- 31 N. Klein,
Il mondo in fiamme. Contro il capitalismo per salvare il clima, trad. it. di G. Carlotti, Feltrinelli, Milano 2019.
- 32 B. Kunst,
Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism, Zero Books, Croydon 2015.
- 33 A. Lepecki,
Exhausting Dance: Performance and the politics of movement, Routledge, Abingdon 2006.
- 34 K. Marx,
Manoscritti economico-filosofici del 1844 e altre pagine su lavoro e alienazione, trad. it. di E. Donaggio, Feltrinelli, Milano 2018.
- 35 R. C. Morris; C. G. Spivak,
Can the subaltern speak? Reflections on the history of an idea, Columbia University Press, New York 2010.
- 36 F. Moten, S. Harney,
UNDERCOMMONS: pianificazione fuggitiva e studio nero, trad. it. di E. Maltese, tamu edizioni, Napoli 2021.
- 37 F. Moten,
In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2003.
- 38 P. C. Phillips (a cura di), Mierle Laderman Ukeles: *Maintenance Art*, catalogo della mostra a cura di L. Harris e P. C. Phillips, Queens: Queens Museum of Art in collaboration with Prestel, New York 2016.
- 39 M. Puig de la Bellacasa,
Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2017.
- 40 G. Rensi,
Contro il lavoro, WoM edizioni, San Gavino Monreale 2022.
- 41 The Care Collective,
Manifesto della cura: Per una politica dell'interdipendenza, trad. it. di M. Moise, G. Benzi, Alegre, Roma 2021.
- 42 A. Serlenga, (a cura di) *Performance+ Decolonialità*, Luca Sossella Editore, Roma 2023.
- 43 B. Soh Bejeng Ndikung,
The delusion of care, Archive Books, Berlin 2021.
- 44 B. Soh Bejeng Ndikung,
In a While or Two We Will Find the Tone, Archive Books, Berlin 2020.
- 45 J. Tronto,
I confini morali. Un argomento politico per l'etica della cura, trad. it. di N. Riva, Edizioni Diabasis, Parma 2006.
- 46 F. Vergès,
Un femminismo decoloniale, ombre corte, trad. it. di G. Morosato, Verona 2020.
- 47 F. Vergès,
A Programme of Absolute Disorder: Decolonizing the Museum, Pluto Press, London 2024.

- 01 J. Burnham, *PROBLEMS OF CRITICISM IX: ART AND TECHNOLOGY*: [https:// www.artforum.com/features/problems-of-criticism-ix-art-and-technology-215396/](https://www.artforum.com/features/problems-of-criticism-ix-art-and-technology-215396/) Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 02 ChakaZ, *The Loss of the Body: A Response to Marx's incomplete analysis of estranged Labor*, 24 maggio 2011, <https://chaka85.wordpress.com/2011/05/24/the-loss-of-the-body-a-marxist-feminist-response-to-estranged-labor/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 03 L. D. Cruz, L. Regamey, A. Gence, *BEING CONTEMPORARY : Forming and informing the present: a conversation among Liryc Dela Cruz, Alex Gence, and Lorelei Regamey*, in "Not", Nero Editions, 28 Marzo 2024: [https:// www.neroeditions.com/being-contemporary/](https://www.neroeditions.com/being-contemporary/) Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 04 J. De Silva, *Who keeps the white cube white?: protesters disrupt opening of London's newest gallery Goldsmiths CCA*, in, The Art Newspaper, 2018:[https:// www.theartnewspaper.com/2018/09/06/who-keeps-the-cube-white-protesters-disrupt-opening-of-london-s-newest-gallery-goldsmiths-cca](https://www.theartnewspaper.com/2018/09/06/who-keeps-the-cube-white-protesters-disrupt-opening-of-london-s-newest-gallery-goldsmiths-cca) Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 05 L. J. Eugenio, *Overseas Filipino Workers: The Modern-Day Heroes of the Philippines*, in Harvard International Review, 2023: <https://hir.harvard.edu/overseas-filipino-workers-the-modern-day-heroes-of-the-philippines/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 06 M. Harakawa, *MIERLE LADERMAN UKELES with Maya Harakawa*, in, "The Brooklyn Rail", 2016: <https://brooklynrail.org/2016/10/art/mierle-laderman-ukeles-with-maya-harakawa/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 07 H. Hamedani, *Open Wounds, Invisible Bodies: A Conversation with Liryc Dela Cruz*, in "No Niin" Issue 19, 2023: <https://no-niin.com/issue-19/open-wounds-invisible-bodies-a-conversation-with-liryc-dela-cruz/index.html> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 08 A. Hudek, "Number shows." *Lucy Lippard oggi*, Flash Art no. 296 Ottobre 2011, <https://flash---art.it/article/lucy-lippard-oggi/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 09 H. Lackey, *Dana Michel on Movement, Life, Work, and MIKE*, 2024: <https://wexarts.org/read-watch-listen/dana-michel-movement-life-work-and-mike> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 10 I. Lorey, *Becoming Common: Precarization as Political Constituting*, "eFlux Journal" Issue 10, 2010: <https://www.e-flux.com/journal/17/67385/becoming-common-precari-zation-as-political-constituting/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 11 A. Petrossiants, *Mierle Laderman Ukeles' Maintenance and/as (Art) Work*, in "View. Theories and Practices of Visual Culture", 2018: <https://www.pismowidok.org/en/archive/2018/21-invisible-labor/mierle-laderman-ukeles-maintenance-and-as-art-work> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 12 P. C. Phillips, *Public Art—Waste Not*, in, "Art in America", 1989: www.artnews.com/art-in-america/features/from-the-archives-public-art-waste-not-63198 Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 13 C. Ponzio, *Performing Care Work. Maintenance/ reproduction vs. Development/ production and the "phantom" caring body*, in, "Nero editions", 2020: <https://www.neroeditions.com/performing-care-work/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 14 A. Schwartz, *Mierle Laderman Ukeles in conversation with Alexandra Schwartz* : <https://www.afterall.org/articles/mierle-laderman-ukeles-in-conversation-with-alexandra-schwartz/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 15 J. Steinhauer, *How Mierle Laderman Ukeles Turned Maintenance Work into Art*, in, Hyperallergic, 2017: <https://hyperallergic.com/355255/how-mierle-laderman-ukeles-turned-maintenance-work-into-art/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 16 B. Soh Bejeng Ndikung , *The Globalized Museum? Decanonization as Method: A Reflection in Three Acts*, in "Mousse Magazine and Publishing", 2017: <https://www.moussemagazine.it/magazine/the-globalized-museum-bona-venture-soh-bejeng-ndikung-document>

- ta-14-2017/ Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 17 M. Toscani, *Più polvere in casa, meno polvere nel cervello*, 2018: <http://www.hotpotatoes.it/2018/04/25/piu-polvere-in-casa-meno-polvere-nel-cervello-di-marcella-toscani/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 18 M. L. Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, 1969: <https://queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles-Manifesto-for-Maintenance-Art-1969.pdf> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 19 M. L. Ukeles, Artforum, 2017: <https://vimeo.com/183072212>
- 19 M. L. Ukeles, Artforum, 2017: <https://vimeo.com/183072212>
- 20 F. Verges, *Capitalocene, Waste, Race, and Gender*, “eFlux Journal” Issue 100, Maggio 2019. <https://www.e-flux.com/journal/100/269165/capitalocene-waste-race-and-gender/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 21 M.P. Zedda, *FUGGIRE DALLA STIVA, L'alienazione di un lavoro nella logistica, la memoria della schiavitù, e la ricerca di una via di*

fuga. Intervista alla coreografa e performer Dana Michel, in “Not”, NERO Editions, 9 settembre 2024: <https://not.neroeditions.com/fuggire-dalla-stiva/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

22 Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/donna/> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

23 Mirriam Webster Dictionary: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Filipino> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.

Articoli

- 01 L. A. Sánchez Gómez, *Indigenous art at the Philippine Exposition of 1887/ Arguments for an ideological and racial battle in a colonial context*, “Journal of the History of Collections” 14, 2002, pp. 283–294.
- 02 C. Carrasco Bengoa, *La sostenibilidad de la vida humana: ¿un asunto de mujeres?*, “Mientras Tanto”, n°82, 2001, pp. 43-70.
- 03 J. Galimberi, *Gli applausi li voglio comunque: Milli Gandini, un'artista femminista dal marxismo al PSI (1975-1990)*, in A. Palinsesti, Del Puppo e A. Capriolo (a cura di), *Abitare il vento. Forme espressive e ideologie visive dagli anni Settanta agli anni Ottanta*, “Contemporary Italian Art On-line Journal”: <https://teseo.unitn.it/palinsesti/issue/view/176>
- 04 F. J. Van Hooren, *Varieties of migrant care work: Comparing patterns of migrant labor in social care*, in “Journal of European Social Policy”, vol. 22, n. 2, pp. 133,147.

Filmografia

- 01 1969 Bio Presto - Franco Cerri, <https://www.youtube.com/watch?v=Qx3y02B4BI> Ultimo accesso 10 febbraio 2025.
- 02 A. Monti, *Scuola senza fine*, Italia 1983.

Bibliografia estesa

- 01 C. Bishop,
Inferni artificiali. La politica della spettacorialità nell'arte partecipativa, trad.it. di M. Ulbar, Luca Sossella Editore, Roma 2024.
- 02 S. Bottioli, M. Dalfini, G. Polenta (a cura di),
How to build a manifesto for the future of a festival. Build the time, Santarcangelo dei Teatri, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2015.
- 03 P. Bourdieu,
Forme di capitale, trad. it. di B. Grüning, Armando Editore, Roma 2016.
- 04 J. Butler,
Parole che provocano. Per una politica del performativo, trad. it. di S. Adamo, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010.
- 05 P. Di Matteo,
A bocca chiusa: Effetti di ventriloquio e scena contemporanea, Luca Sossella Editore, Roma 2024.
- 06 J. L. Nancy,
Corpus, Edizioni Cronopio, Napoli 1995.
- 07 A. Simionel,
Male a est, Italo Svevo, Trieste 2022.
- 08 R. Solnit,
Hope In The Dark. Untold Histories, Wild Possibilities, Canongate Books, Edinburgh 2005.

Al morso di

Piersandra, Ilenia, Giada, Maddalena, Liryc, Laura, Paola, Mariana, Alessia, Alice P, Emma, Elena, Alice D.M, Valeria Sola, Enrico, Daniela, Beatrice, Asia, Alexia, Ludovica, Marta, Emma C., Carolina, Lorenzo C., Enrico, Daniela, Elio, Marina, Jasmine, Adelaide, Rokhaya, Roberto, Giorgio e alla cura di tutte le altre

