UNIVERSITÀ DI NAPOLI
L'ORIENTALE

Annalisa Piccirillo

Disseminazioni coreografiche

Scritture corporee femminilili e postcoloniali



8 Materia Postcoloniale/Postcolonial Matters

UniorPress

Immagine di copertina:
Liquid Path, coreografia in video di Filomena Rusciano, video-still by Rinedda (2013)
Cortesia dell'artista

Materia Postcoloniale/Postcolonial Matters 8
Book Series

Direttrice
Silvana Carotenuto

Comitato editoriale
Iain Chambers, Marta Cariello, Marina De Chiara, Antonia Anna Ferrante, Annalisa Piccirillo, Stamatia Portanova.

International Advisory Board
Aghogho Akpome, Eva Dolar Bahovec, Wanda Balzano, Maurizio Calbi, Andrea Cassatella, Alessandra Cianelli, Beatrice Ferrara, Denise Ferreira Da Silva, Barzoo Eliassi, Julian Enriques, Lada Čale Feldman, Susanne Franco, Paul Gilroy, Serena Guarracino, Catherine Hall, Stefano Harvey, Celeste Ianniciello, Isaac Julien, Biljana Kasic, Rose Martin, Sandro Mezzadra, Michaela Quadraro, Viola Sarnelli, Ash Sharma, Marina Vitale, Gabriel Zuchtriegel.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress
Via Nuova Marina 59, 80133 Napoli

ISBN 978-88-6719-275-5



Università di Napoli
L'Orientale

Annalisa Piccirillo

Disseminazioni coreografiche

Scritture corporee femminili e postcoloniali

UniorPress
NAPOLI
2023

Indice

Premessa
***Coreo*-grafare…** **9**

Prefazione
La danza-scrittura altrove e diversamente
di Silvana Carotenuto **17**

Introduzione
La danza e la scrittura **23**
La scrittura della danza **25**
Il Mal d'archivio **48**
Dal Patri-Archivio al Matri-Archivio **57**

Capitolo I
La *de*-sacralizzazione **67**
Il corpo sanscrito di Rukmini Devi **79**
L'interrogazione di Shobana Jeyasingh **85**
I confini disseminati di Akram Khan **103**

Capitolo II
L'*in*-visibilità **111**
Il corpo-museo di Josephine Baker **125**
La danza plastifica di Nelisiwe Xaba **134**
La *legacy* femminile afroamericana **149**

Capitolo III
Le danze della *sens*-abilità **161**
La sens-abilità del tocco **171**
Candoco di Celeste Dandeker e Adam Benjamin **176**
I tocchi di Claire Cunningham **193**

Capitolo IV
La sospensione **215**
Lo sguardo *gravity free* di Maya Deren **223**
La ricerca dell'antigravità di Isabel Rocamora **230**
La disseminazione della dimora **245**

Bibliografia **263**

PREMESSA

Coreo-grafare

di Annalisa Piccirillo

Ho iniziato a danzare all'età di quattro anni, e a diciotto ho conseguito il diploma in danza classica. Il mio corpo, nel frattempo, sempre cercava un linguaggio proprio e singolare che si ponesse oltre l'espressività stilistica e narrativa imposta dal canone coreografico del balletto. Nel tempo, questo desiderio è diventato così forte e inappagato da farmi rallentare progressivamente l'attività di danzatrice fino a decidere di interromperla definitivamente. Eppure, continuavo a chiedermi: è stato soltanto un periodo della mia vita? Posso smettere del tutto? In realtà, scoprivo di poter trasportare la passione della danza all'interno della mia formazione accademica iniziata con il Dottorato di ricerca in Studi Culturali e Postcoloniali del mondo anglofono *all'Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale', dove il mio corpo, esposto alle sollecitazioni del pensiero poetico, teorico, creativo, politico e culturale sulle arti e le scritture di matrice femminile e postcoloniale, non smetteva di danzare, ma lo faceva inscrivendo i movimenti coreografici sulla pagina, dando origine progressivamente al libro qui presentato.*

In tal senso, la mia scrittura è strutturalmente informata dalla questione che la rende possibile ma che tuttavia la complica: se l'essenza dell'arte della danza risiede nel movimento, come rendere la vitalità della sua forma nella fissità della pagina? I segni scritturali possono incidere i gesti e i transiti lasciati dalle corporeità danzanti sulla scena teatrale e/o sulle architetture video e digitali contemporanee, e in quale modalità? Queste sono domande centrali per chi ha danzato con il corpo, e che, come me, decide di continuare a danzare con il pensiero e la scrittura. Sono domande che trovano spazio di risonanza, in particolare, negli Stu-

di Culturali della Danza, l'ambito di riflessione critica che sostiene la mia ricerca sul linguaggio danzante, politico e poetico. Consulto, pertanto, un corpus di studi perlopiù in lingua inglese a cui ho avuto accesso nel corso delle residenze di ricerca all'estero, e che si infittisce con i testi in lingua italiana che sempre più studiano la teoria della danza e dell'evento coreografico come dispositivi di sapere culturale e di conoscenza critica.

*La scrittura può essere 'danzata': nell'atto della scrittura, e dei pensieri che ad essa conducono, è possibile comporre, oltre il rimando metaforico dell'espressione estetica, delle coreo-*grafie*, delle* grafie *danzanti. I gesti incorporati e incarnati dell'arte della danza si fanno ispiratori delle tecniche della scrittura stessa, i cui passi –* 'pas' *intende il movimento e la sua negazione o trasformazione, la composizione e, insieme, la decostruzione creativa – si mostrano essenziali per ricordare – la questione dell'archivio gioca qui un ruolo essenziale – e per comunicare la loro coreo-*grafia*. Questa scrittura è danzata, inoltre, perché il ritmo stesso della sua composizione è scandito da tempi di pausa e di ripresa: dalla conclusione del mio Dottorato di ricerca, da cui essa prende slancio, agli intervalli lavorativi che mi hanno portata fuori dall'accademia, alle intermittenze della vita che hanno reso questo progetto sempre 'in attesa' – a richiamo, forse, all'arte che qui s'invoca. Nelle pagine che seguiranno, allora, si coreografano alcune intuizioni raccolte intorno allo studio sulla danza e sulla memoria culturale femminile e postcoloniale; esse sono il frutto di un'attività di pensiero e di ricerca che, seppur iniziata anni fa, continua a riverberare nei campi interdisciplinari che questo volume tocca, fino a disseminarsi nelle grafie delle corporeità danzanti che attraversa. Molte delle intuizioni qui presentate si sono sviluppate successivamente, trovando spazio in saggi o articoli che ne seguono le tracce.*

Disseminazioni coreografiche. Scritture corporee femminili e postcoloniali *sceglie, ricorda e trascrive la poeticità delle danze femminili, moltiplicate nei generi e nelle differenze delle identità e dei linguaggi tecnico-poetici della coreografa anglo-indiana Shobana Jeyasingh, della performer sudafricana Nelisiwe Xaba, delle danze sens-abili che avvia Celeste Dandeker, e della regista anglo-spagnola Isabel Rocamora. Le loro arti si intrecciano allo schema coreografico dei miei pensieri sul corpo che danza e archivia scritturalmente la memoria sperimentale della* agency *femminile, creando necessariamente delle costellazioni preziose con i movimenti di una miriade di altre soggettività danzanti – la scrittura non è mai un atto isolato ma si costituisce e costruisce sempre collettivamente e in modo comunitario. Qui alcune di queste danzatrici chiamate in intreccio, restano in sottofondo; sono in attesa di altre pagine e di nuovi palcoscenici, su cui il mio impegno di scrittura è di continuare a farle danzare e disseminare; certa che il mio corpo non smetterà mai di coreo-*grafare...

Questo volume è essenzialmente il frutto della ricerca condotta sotto la supervisione di Silvana Carotenuto. A lei va il mio riconoscimento per avermi sostenuta nella scelta di unire le passioni per le scritture del corpo, letterarie e performative, due ambiti che restano tutt'oggi 'indisciplinati' nella insidiosa accademia italiana, e per avermi spinta con tutte le sue travolgenti forze a realizzare questa pubblicazione. Ringrazio i membri del Centro Studi Postcoloniali e di Genere *dell'Università di Napoli 'L'Orientale', una scuola di pensiero oltre che luogo di accoglienza e di elaborazione culturale. Sono particolarmente grata a Marina Vitale che ha riletto le bozze del volume, e con estrema cura e pazienza mi ha sempre fornito preziosi suggerimenti. Ringrazio le mie compagne del gruppo di ricerca* M.A.M. Matri-archivio del Mediterraneo, *con cui ho condiviso la costruzione di un nuovo modo di ricordare e trasmettere l'arte femminile e femminista. Grazie, infine, alle artiste, le pensatrici e le danzatrici, che con grazia mi hanno concesso di osservare le loro danze e di entrare nelle loro scritture.*

Ai miei genitori,
che mi hanno insegnato a danzare la vita
con leggiadria e determinazione.

A Robin,
e alla nostra danza che verrà…

PREFAZIONE

La danza-scrittura altrove e diversamente

di Silvana Carotenuto

In *Disseminazioni coreografiche*, Annalisa Piccirillo si presenta come una originale studiosa della danza contemporanea femminile postcoloniale. La posizione critica che ella esemplifica in questo testo è che è possibile scrivere della coreografia, cambiando la visione della scrittura stessa e della danza nella sua congenita effemerità. *Ècriture*, *writing*, scrittura: ciò che vive della *différance* è il post-ponimento – la spaziatura, necessaria a favorire il pensiero – e la disseminazione, che è la vertigine del gesto coreografico sempre altro – *elsewhere* e *otherwise*.

Questa visione della scrittura e della danza arriva dal 'mal d'archivio': per Piccirillo, l'attenzione è sul 'comando' e il 'cominciamento' dell'atto di memoria che conserva, trattiene, seleziona, e archivia il gesto scritturale e danzato/danzante. Anche qui, sempre e già, si impone una necessaria trasformazione: il passaggio dal 'patri-archivio', che è l'ordine e la custodia degli arconti, al 'matri-archivio', che non esiste ancora se non nell'attesa, che si pone, in fragilità ed eventualmente, nell'apertura, nell'im/potenza, nell'invisibilità danzata di ricordi imprendibili, inarrestabili, evanescenti. Così l'autrice immagina l'archivio delle donne, le coreografe 'matriarche', sempre già storicamente sperimentali, e, oggi, le danzatrici emergenti, nuove e impreviste, che conoscono l'arte tradizionale della danza, e che a essa sono appassionate, ma solo per portarsi nella disseminazione della loro 'differenza' singolare e, insieme, universale.

Le artiste che Piccirillo analizza con grande maestria di visione, sono indiane, sudafricane, afroamericane, e europee; i corpi con cui esse danzano portano le tracce dei viaggi esistenziali, ed immaginifici, che iscrivono sui palcoscenici planetari la capacità di inventare, e di offrire le loro sperimentazioni al futuro. Del resto, qual è il tempo della danza se non la sincope disseminata del passato, del presente, e di quello che è sempre a-venire? La scrittura qui mostra, disseminandosi essa stessa, la poeticità inventiva del corpo coreografico femminile. Danza e scrittura, differenza e disseminazione: il pensiero in azione viene dagli Studi Culturali e Postcoloniali, dagli Studi della danza e della performance, dalle poetiche dell'*écriture feminine*, dalle opere di danzatrici capaci di de-sacralizzare la tradizione, di giocare con l'invisibilità, propria e della loro arte, di creare con-tatti umani, non-umani e più-che-umani che desiderano sospendere il mondo e le sue leggi, gli ordini della tradizione, le norme del balletto classico, le discriminazioni sui corpi (dis)abili, la (non)potenza dei soggetti sovrani. La danza è effimera ma è, allo stesso tempo, necessaria, laddove produce visioni 'altre' e 'altrove', gli immaginari ospitali della differenza e del suo 'evento', l'apertura a ciò che non può essere anticipato, afferrato, e controllato – come la danza, così la scrittura qui incisa.

La posizione teorica assunta da *Disseminazini Coreografiche* è presentata nel capitolo introduttivo, denso e originale, che dichiara l'interesse per la coreo-*grafia* decostruttiva, l'arte coreutica intesa come la capacità dei corpi di 'in/scriversi' sulla scena. L'ispirazione rimanda all'intervista tra Jacques Derrida e Christie McDonald avvenuta nel 1982, e pubblicata su *Diacritics* col titolo "Choreographies". Qui lo scambio tra il filosofo e la femminista esprime la posizione della decostruzione su alcune questioni centrali al femminismo contemporaneo. McDonald evoca, inizialmente, la figura radicale di Emma Goldman, una 'matrona' femminista (la parola ritornerà nel testo, a indicare una archiviazione che, diversamente dal 'comando' e dal 'cominciamento' degli arconti, pensa alle infinite differenze del 'matri-archivio') al fine di interrogarsi sul 'luogo delle donne'. Se Derrida aveva già affrontato la questione in *Sproni/Éperon/Spurs* del 1978, qui, il filosofo, sensibile all'enormità della domanda, e acutamente guardingo a offrire risposte 'improvvisate', si riferisce alla 'danza', l'arte che riserva sempre delle sorprese, come dirà subito dopo:

> Sarà il nostro tributo alla danza: dovrebbe succedere una volta sola, né appesantirsi o tuffarsi mai troppo in profondità; soprattutto, non deve restare indietro o rimanere indietro rispetto al suo

> tempo. Non lasceremo quindi il tempo per tornare a ciò che è dietro di noi, né per guardare attentamente. Daremo solo un'occhiata. [In francese, dare un'occhiata è guardare dentro gli spazi tra le cose, *entrevoir* cioè inter-vista.][1]

Ciò che appare sfuggevole, il *glimpse* indicato da Derrida, si relaziona alla 'vita' e alla 'danza' in termini di 'segno' – "Sempre, già un segno di via, un segno di danza", ripete il filosofo – e, insieme di 'matrice' nel doppio significato di 'grembo' e di 'matrice' tecnica. È possibile che la matrice della lotta femminista contemporanea sia stata anticipata, prevista, formulata già da sempre, sicuramente 'in' e 'fuori' dell'Europa – che è il presupposto dell'interpretazione postcoloniale offerta da Piccirillo – da altri femminismi, dalle danze che sono state marginalizzate, silenziate, nascoste, rese invisibili – ciò che Derrida chiama il 'passato silenzioso'? La risposta decostruttiva è che non si proceda a forme di 'progressivismo' o di 'dogmatismo,' di 'liberazioni' ritmate da tappe determinabili, dalla ricerca del *telos* determinato a scoprire la 'verità' della differenza sessuale o della femminilità, oppure dalla presupposta omogeneità della 'storia dell'uomo', che è ciò che il femminismo deve mostrare nella sua forma del tutto esaurita. Per Derrida, bisogna uscire dalla storia così intesa, per danzare il recupero di ciò che è stato reso invisibile, e, insieme, per interrogare le chance di una storia 'altra', con i paradossi, le contraddizioni, le non-dialettiche, l'eterogeneità, l'irriducibilità, l'incalcolabilità della differenza sessuale. Questa danza andrebbe indietro per spostarsi avanti, verso l'invenzione, la distanza, e la riserva – che, come Derrida rimarca, non devono certo allontanare dalla lotta e dalla militanza intesa alla giustizia femminile, ma insistere che non c'è nessun luogo delle donne, né uno né essenziale.

Piccirillo ascolta l'insistenza di Derrida, e legge le invenzioni della danza non con l'intento di identificare il 'luogo femminile' ma di accogliere le domande poste dai corpi delle danzatrici contemporanee, in movimento, in formazione, sempre in-divenire. Quali sono queste danzatrici? Quali racconti coreografici esse incarnano sul palcoscenico? Quali luoghi esse creano per le loro invenzioni? Quali e quante sono le nuove modalità della danza? Per Piccirillo, il vocabolario critico si arricchisce del *displacement* e della 'disseminazione', le risposte decostruttive al rischio di ri-trovare il

[1] Jacques Derrida, Christine McDonald, "'Choreographies', An Interview with Jacques Derrida", *Diacritics*, Vol. 12, n. 2 (1982).

femminile all'interno della 'casa' o *oiko*s. Diversamente, rivendica in termini teorici e pratici, un'altra idea di donna-danzatrice, che libera i 'passi' della propria soggezione all''unico' spazio dell'azione e della memoria coreografica, per danzare verso l'apertura, la diaspora produttiva, l'à-venir creativo.

La 'disseminazione coreografica' che apre il volume, è dedicata a 'La *de*-sacralizzazione' della danza da parte delle identità postcoloniali angloindiane. Lo studio riguarda l'ibridità che si crea tra le pratiche classiche indiane e la danza contemporanea occidentale, come è sperimentato, in particolare, da Shobana Jeyasingh, e, da qui, dalle manifestazioni performative dove i segni dell'antica tradizione *Bharatanatyam* sono 'de-sacralizzati' per far emergere delle forme coreografiche che si disperdono continuamente nel processo della loro (re)invenzione.

Il secondo capitolo, dedicato a 'L'*in*-visibilità', si concentra sul *revenant* di Sarah Baartman, la donna sudafricana vissuta tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, ed esposta quale 'Venere Ottentotta' in Europa nelle fiere coloniali di Londra e Parigi. Per fornire una visione dettagliata, più veritiera e diversa da quella contenuta negli archivi coloniali, Piccirillo non si esime dal confronto con i 'patri-archivi' che contribuirono a plasmare la natura discorsiva del corpo nero femminile, materializzato nella Venere. I discorsi scientifici, anatomici e letterari, si intrecciano qui, per 'cominciare' e per 'comandare' l'iper-visibilità della figura nera femminile nella percezione dello sguardo maschile bianco; agghiaccianti sono i rapporti di anatomia compilati del naturalista Georges Léopold Cuvier, l'arconte deputato a spiegare la 'deformità' delle fattezze fisiche di Baartman. La differenza critica e teorica rispetto ai tentativi, potenti ma sempre anche fallimentari, della scienza e della cultura della discriminazione, moderna e contemporanea, è formulata da Piccirillo con l'attenzione critica rivolta al 'nero materico', la concezione del corpo come materialità in continua variazione, e per tanto, abile a decostruire le fossilizzazione – la parola spesso usata è 'plastificazioni' – razziste e sessiste. Qui il panorama si arricchisce degli innumerevoli contributi critici che arrivano dalla danza a firma delle artiste afro-discendenti della *blackness*: le analisi della rilevanza storica di Josephine Baker, le proposte della coreografa sudafricana Nelisiwe Xaba, gli interventi di Renée Green, Deborah Willis, Lorna Simpson, Renée Cox, e più recentemente, l'installazione di Kara Walker.

Nel terzo capitolo 'Le danze della *sens*-abilità', la teoria e la storia della danza si confrontano con la disciplina degli studi della

disabilità, il mobile corpus teorico in stato di continua formazione e invenzione metodologica. Gli studi della disabilità si inquadrano in una cornice entro cui le voci teoriche decostruiscono le categorie – di natura medica, politica, artistica e sociale – che pongono le soggettività disabili ai margini della produzione culturale, e, di conseguenza, della danza. Analizzando il contesto coreografico della danza contemporanea – dalla prima compagnia britannica inclusiva Candoco alle creazioni della coreografa scozzese Claire Cunningham – Piccirillo intravede la forza del de-centramento teorico e creativo operato dagli Studi e si focalizza sulla ri-articolazione dell'immagine del corpo virtuoso, normativo ed abile che predomina sui palcoscenici dell'immaginario collettivo classico. Se la studiosa crede fermamente che la teoria di un altro corpo sia da inventare, qui, la scrittura corporale *sens*-abile esplora la coreografia del 'tatto', il senso, il segno, il tocco gestuale attraverso cui il corpo disabile de-centra le fisicità e le abilità del performer virtuoso.

L'ultimo capitolo dedicato a 'La sospensione' attiva la decostruzione della danza 'in-esilio', il movimento-tropo più teorizzato ed estetizzato dalla contemporaneità. In questo capitolo, le suggestioni del doloroso e lacerante *displacement* che l'esperienza dell'esilio comporta, vengono declinate nella ricostruzione di un linguaggio coreografico che emerge dal vissuto e dall'immaginario come una singolare e condivisa condizione di attesa e di speranza nell'avvenire. Il 'movimento' non è contestualizzato in uno specifico quadro storico, ma nella modalità di un pe(n)sare coreografico ricostruito storicamente dal balletto accademico fino alla re-interpretazione contemporanea di Isabel Rocamora, la quale, coreografando la memoria corporea sul video, disperde, 'esilia', per l'appunto, la tecnica della sospensione del peso corporeo verso altre espressioni e altre affermazioni della coreografia femminile.

Oltre la profondità delle ricerche effettuate e l'originalità della decostruzione coreografica messa in scrittura, uno dei motivi di pregio di questo volume è la propensione che Piccirillo avverte, e qui trascrive, per le produzioni di danza contemporanea di più immediata fruibilità. I capitoli si chiudono sempre con le letture delle produzioni fortemente caratterizzate dalla visualità tecnica: solo per citare alcuni degli esempi seguiti, la creatività del coreografo anglo-indiamo Akram Khan e l'arte coreografica e drammaturgica a firma sens-abile di Claire Cunningham….

In conclusione, il senso generale e originale del progetto è da rintracciarsi nella celebrazione della creatività femminile, nel tributo alle 'matriarche' di un nuovo archivio – si veda il sito digitale

Matriarchivio del Mediterraneo (www.matriarchiviomediterraneo) che Piccirillo ha contribuito a creare con l'expertise attenta e profonda dell'emergente danza mediterranea. Inspirato dalla danza e dalla sua continua trasformazione, *Disseminazioni coreografiche. Scritture corporee femminili e postcoloniali* testimonia, con attenzione, originalità e passione, la sperimentazione delle forme creative che, offerte ai pubblici internazionali, e accolte nel ripensamento critico della performance, esprimono l'*agency* delle artiste che si sono dedicate, si dedicano, e resistono a dedicarsi, all'invenzione di un pensiero coreutico femminile – altrove e diversamente.

INTRODUZIONE
La danza
e la scrittura

Bisogna allora scegliere tra la scrittura e la danza
- Jacques Derrida

La scrittura della danza

Il lavoro di ricerca che ha condotto a questo testo intende 'coreografare sulla pagina' la disseminazione della scrittura corporea femminile. Consultando gli archivi della danza contemporanea, ho voluto analizzare i gesti tecnici e i movimenti poetici delle forme coreutiche secondo gli strumenti critici forniti dagli Studi della danza e gli approcci teorici della decostruzione, degli Studi Culturali e della critica postcoloniale. In particolare, la ricerca vuole riflettere sulla parola coreo-*grafia*, un termine in cui dimorano, in un sol tratto, l'arte della danza e la tecnica della scrittura, la specifica relazione tra il soggetto che scrive e quello che danza, tra la coreografa e la danzatrice, tra il corpo pensante e il corpo agente. È una relazione importante in quanto produce considerazioni sulle dislocazioni e sui differimenti che accadono tra il testo coreografico e la realtà corporale in movimento, sulla scena del teatro, oppure sullo schermo della videodanza.

La stesura di questo progetto si è articolata, in primo luogo, considerando ogni gesto danzato come il segno scritturale che il corpo compie nel tempo e nello spazio. La coreografia, ovvero l'organizzazione dei passi e dei gesti in una sequenza preordinata o improvvisata, è intesa come scrittura corporale fatta di segni e significati dislocati e differiti nello spazio e nel tempo di produzione e di fruizione. Si accolgono, allora, i concetti di 'dislocazione' e di 'differimento' dalla filosofia decostruzionista; la decostruzione, teorizzata e tramandata dal filosofo franco-algerino Jacques Derrida, diventa qui la pratica di ispirazione e di pensiero per investigare,

interrogare, la natura tecnica e poetica dei linguaggi creativi osservati. In specifico, i movimenti della 'traccia', della 'dispersione' e della 'disseminazione', presi in prestito dal lessico derridiano, si propongono come pratica di pensiero e di evoluzione danzante.[1] La coreografia è un'esperienza di scrittura, non un corpus finito di significati e di gesti di presenza, bensì l'insieme di "tracce che rimandano ad altre tracce", in infinito differimento, nella dispersione del significato pieno ed assoluto (se mai esso esistesse), e nella disseminazione della disciplina della danza stessa dentro e fuori i suoi confini, in particolare, negli spazi di archiviazione e nei luoghi in cui tale forma estetica è prodotta, conservata ed esperita.[2]

La disseminazione

La coreo-*grafia*, l'atto di scrittura corporea, chiama in sé sempre e già il desiderio di cattura, di conservazione e di archiviazione dei gesti e dei segni danzati in un tempo e in uno spazio a-venire. Le teorie moderne e contemporanee degli studi della danza, combinate alle voci critiche del post-strutturalismo, pongono l'enfasi sull'evanescenza dei tentativi 'archivistici' volti a fissare e catturare la percezione dell'evento, mettendo in crisi la durabilità e la memoria stessa della danza. Ciò avviene perché, una volta compiuto, il gesto danzato e materializzato 'scompare', lasciando dietro di sé una scia, una traccia, nella memoria del corpo della danzatrice e del pubblico che assiste. Di qui, l'assunto teorico secondo il quale ogni tecnica coreutica si disperde in una struttura di segni fatta di continui rinvii e rimandi, sempre dislocati e differiti.

Lo studioso statunitense Mark Franko è stato tra i primi a notare la profonda trasformazione epistemologica avvenuta all'interno della disciplina degli studi della danza. Nell'ultimo decennio,

[1] Cfr. Jacques Derrida, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano, 1989 (ed. or. 1993).

[2] Nelle considerazioni che Derrida propone sul rapporto tra parola e scrittura, la scrittura rappresenta la traccia della parola, non nel senso che essa possieda una propria autonomia; la traccia è ciò che serve all'originale per costituirsi come tale; in virtù di questo movimento a ritroso, l'originale è costituito come 'traccia di traccia' mentre la traccia stessa diventa 'origine dell'origine': "[...] la traccia non è solamente la sparizione dell'origine, qui essa vuol dire [...] che l'origine non è affatto scomparsa, che essa non è mai stata costituita che, come effetto retroattivo, da una non-origine, la traccia, che diviene così l'origine dell'origine. Allora, per sottrarre il concetto di traccia allo schema classico che la farebbe derivare da una presenza o da una non-traccia originaria e che ne farebbe un marchio empirico, bisogna parlare precisamente di traccia originaria o di archi-traccia. Sappiamo tuttavia che questo concetto distrugge il suo nome e soprattutto che, se tutto comincia con la traccia, non c'è traccia originaria." Jacques Derrida, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, 1969 (ed. or. 1967), p. 92.

secondo Franko, il sintomo della 'auto-distruzione' manifestato da quest'arte si è riformulato come un potente tropo per stimolare interventi teorici e creativi volti alla comprensione critica e alla produzione tecnica dell'evento performativo.[3] In questo cambiamento epistemologico, un ampio debito viene riconosciuto alla forza teorica della Decostruzione, e più precisamente al modo in cui essa affronta la questione della 'traccia'. Con parole di gratitudine, Franko rileva l'intima relazione tra l'effimerità della danza e la sua memoria, affermando che: "Il cambiamento di forma della danza deve ringraziare la decostruzione […], l'effimerità come evanescenza è un sinonimo della 'traccia' derridiana."[4]

Derrida ha con insistenza fatto della 'traccia' il motivo centrale della sua decostruzione, ma è in "Artaud: la parole soufflée", saggio dedicato ad Antonin Artaud, che egli con-segna la visione delle forme e dei segni dislocati e differiti, 'soffiati', su cui il genio della drammaturgia francese "danza alla rovescia".[5] Secondo la lettura di Derrida, Artaud nega il testo drammaturgico, sottraendo l'attaccamento alla parola, per affermare la 'crudeltà' di cui l'arte del teatro – il corpo-teatro – necessita per ri-costruirsi, per costruirsi 'altrimenti'. Per compensare la negazione operata dal pensiero artaudiano – "La danza /e di conseguenza il teatro/*non* hanno ancora cominciato ad esistere"[6] – Derrida cerca la soluzione fluida e disseminata nella scrittura che, nella molteplicità delle sue forme di espressione, diviene l'atto di incisione capace di ospitare in sé l''essenza' e il 'contenuto' di ogni attività a essa connessa:

> Oggi si tende a dire 'scrittura' per tutto ciò e per altro: per designare non solo i gesti fisici dell'iscrizione letterale, pittografia o ideografica, ma anche la totalità che la rende possibile; inoltre, al di là della faccia significante, anche la faccia significata, e in questo

[3] Cfr. Mark Franko, "Mimique", in *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, Ellen W. Goellner, Jacqueline Shea Murphy (eds), Rutgers University Press, New Brunswick, 1995; "Given Movement: Dance and the Event", in *Of the Presence of The Body. Essays on Dance and Performance Theory*, André Lepecki (ed.), Wesleyan University Press, Middletown, 2004.

[4] Ivi, p. 206 (ove non diversamente indicato tutte traduzioni delle citazioni dall'inglese e dal francese all'italiano sono mie).

[5] Jacques Derrida, "Artaud: la parole soufflée", in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971 (ed. or. 1967). L'espressione "danzare alla rovescia" è coniata da Marco De Marinis in *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme (Bo), 1999.

[6] Antonin Artaud, *Per finirla col giudizio di dio*, Stampa Alternativa, Roma, 2000 (ed. or. dell'opera radiofonica 1947); è possibile ascoltare l'opera in italiano qui: https://archive.org/details/per.farla.finita.col.giudizio.di.dio.

> modo, tutto ciò che può dar luogo a un'iscrizione in generale, letterale o no, e anche se ciò che essa distribuisce nello spazio è estraneo all'ordine della voce: cinematografia, *coreografia*, sicuramente, ma anche 'scrittura' pittorica, musicale, scultorea, ecc. [...] Tutto ciò per descrivere non solo il sistema di notazione che si applica secondariamente a queste attività, ma l'essenza e il contenuto di queste attività stesse.[7]

Il pensiero derridiano aiuta a formulare la domanda che anima questo testo: se l''essenza' della danza è il movimento, se il suo 'contenuto' risiede ontologicamente nell'effimerità di un gesto che si dis-perde e che scompare appena compiutosi, ciò che emerge è la im-possibilità di 'coreografie disseminate': le composizioni scritturali di segni e di gesti, degli infiniti stili che proliferano e viaggiano nell'interpretazione corporea sia di colei che danza che del pubblico che assiste. Nella piega di questa visione, la coreografia è la deriva dei sensi, operante in 'disseminazione', il termine-tropo assunto da Derrida all'interno dello slittamento filologico tra *sema* e *semen*. Con la disseminazione, o la devianza del voler-dire, il filosofo intende la dispersione del 'sema' che, come nel caso del seme in botanica, è pronto ad ogni possibilità di fruttificazione, di interpretazione, e di 'destinazione':

> Il seme (il segno, la parola) è sempre disperso (perché dia frutto), ma in quanto disseminato, perché disseminato: il seme è sempre dis-perso perché sempre dis-seminato. In tal senso la disseminazione (del segno, del senso, della parola) si dispiega come originaria messa in gioco delle differenze nell'ossessione e nella tensione di una destinazione: la disseminazione si mostra ed è attiva nel movimento della destinazione.[8]

La coreografia quale testo disseminato assume le caratteristiche della scrittura che sfugge al segno finito e posto. Diversamente, una volta compiuto, il gesto coreografato, come la parola scritta, diviene spettrale e vaga, facendosi capace di innescare infiniti giochi di rinvii, e di ri-affermarsi, infine, in una vita in-differita: "La scrittura non è un ordine di significazione indipendente, è [...] una vita differita, una parvenza di respiro; lo spettro, il fantasma, il simulacro [...] Questo significante da poco, questo discorso poco

[7] Derrida, *Della grammatologia,* cit. p. 12.

[8] Silvano Petrosino, *Del segno (Disseminario)*, in Derrida, *La disseminazione*, cit., p. 38.

garantito è come tutti gli spettri: errante. Vaga [...].”[9] Del resto, è il ‘vagare’ – il disseminarsi, il differirsi – che Derrida attribuisce alla negazione del ‘nome’, azione fondamentale al pensiero decostruzionista e che è associata al ‘passo di danza’ della pratica nietzschiana:

> Non vi sarebbe alcun nome unico, foss’anche il nome dell’essere. Ed occorre pensarlo senza nostalgia, cioè fuori dal mito della lingua puramente materna o puramente paterna, della patria perduta del pensiero. Occorre al contrario affermarlo, nel senso in cui Nietzsche mette l’affermazione in gioco, con un certo riso e con un certo passo di danza.[10]

Un certo riso e un certo passo di danza: la coreografia che viene dis-seminata in questo testo, si costruisce nel linguaggio di alcune danze femminili contemporanee, che si pongono tra stili, tecniche e poetiche la cui codificazione avviene nell’assenza di leggi strutturali governate dal ‘nome unico’ e dal principio unico di realtà. La creatività delle artiste di seguito analizzate obbedisce all’assenza di principi ordinatori, all’assenza di una chiara definizione di genere e di stile. La disseminazione delle loro coreografie si configura in danze, gesti e movimenti presentati nella moltiplicazione di forme e di immagini, secondo una serie di innesti, di ibridazioni, e di formazioni ‘mostruose’ che contestano la fissazione del loro linguaggio in categorie e nomenclature stabili.

L’effimero

Concependo l’atto coreografico come un testo ibrido, la lettura qui in opera si dissemina su vari livelli e secondo diverse direzioni. Nella trasversalità delle tecniche e dei generi che le attraversano, le danze femminili contemporanee presentate non sono assoggettabili a un centro unico o ad alcun significato egemone. A partire dagli anni novanta, si è acceso un intenso dibattito all’interno degli studi della danza e della performance, tra le voci che difendono lo statuto ontologicamente irriproducibile della danza, e le posizione critiche che ne interrogano l’effimerità e, che, quindi, sono più aperte a valorizzare le strategie memoriali che emergono nell’archiviazione-trasmissione e incorporazione (*embo-*

[9] Derrida, *La disseminazione*, cit., p. 171.

[10] Jacques Derrida, “La différance”, in *Margini della Filosofia*, Einaudi, Torino, 1997 (ed. or. 1971).

diment) dell'evento coreografico.[11] La riflessione ontologica sulla danza – nelle differenze tecniche e stilistiche – come un'arte che non può ricordare e che non può essere ricordata, effimera e non archiviabile, produce il pensiero della dissimmetria tra la danza e la notazione tecnica, tra l'evento danzante esperito nel presente e le pratiche di conservazione e di trasmissione della performance nel tempo e nello spazio a-venire.

André Lepecki, l'esponente contemporaneo tra i più noti nella disciplina dei *Dance Studies* in Nord America ed Europa, ha condotto vari studi sull'effimerità delle performance di danza contemporanea.[12] Egli rintraccia, innanzitutto, le personalità storiche che hanno 'inventato' la tecnologia coreografica per tentare di assicurare la durabilità del gesto danzato: un nome esemplare è quello di Thoinot Arbeau, compositore e prete gesuita, e autore di uno dei più antichi documenti di notazione coreutica, *Orchesographie* del 1589. Nella poetica di Arbeau va sottolineato l'impulso conservatore, 'arcontico', che spinge l'autore a fissare nella scrittura, per meglio dire, nella coreo-*grafia*, le danze della corte francese dell'epoca; deciso a sopperire alla sempre minacciata loro scomparsa storica, e ben consapevole che la perdita di memoria collettiva delle pratiche coreutiche è associata alla mancanza di tecniche di notazione volte a conservarle e trasmetterle nel tempo: "In merito alle danze antiche, dico che il passaggio del tempo, l'indolenza dell'uomo e la difficoltà a descriverle ci ha derubati della loro conoscenza."[13]

---

[11] I primi contributi al dialogo sono raccolti da: Peggy Phelan, *Unmarked, the politics of performance*, Routledge, London-New York, 1993; Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London-New York, 1999; André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and Politics of Movement*, Routledge, London-New York, 2006; Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performan*ce, Palgrave Macmillan, New York, 2006. In Italia l'interrogazione critica è stata accolta, prime fra tutte, da Susanne Franco e Marina Nordera nel volume a loro cura, *Ricordanze, memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet, Torino, 2010.

[12] Cfr. André Lepecki, *Exhausting Dance*, cit.; "Inscribing Dance", in *Of the Presence of the Body*, cit.

[13] Thoinot Arbeau, *Treatise in the Form of a Dialogue Whereby All Manner of Persons May Easily Acquire and Practise the Honourable Exercise of Dancing*; Dance Horizon, New York, 1989 (ed. or. 1589), p. 15. Nella dettagliata ricerca sulle danze rinascimentali, Mark Franko rileva la presenza di altri trattati, stilati antecedentemente a quello di Arbeau, provenienti dal panorama del Rinascimento italiano; tra questi: *De arte saltandi et choreas ducenti* (c.a. 1454 1455) di Domenico da Piacenza, *Libro dell'arte del danzare* (1465) di Antonio Cornazano, vedi: Mark Franko, *The Dancing Body in Renaissance Choreography*, Summa, Birmingham, 1986. In merito alla trattistica, il lavoro dello studioso e storico della danza Alessandro Pontremoli risulta

Nell'evoluzione della storiografia occidentale, oltre Arbeau, Lepecki individua il timore dell'autodistruttività della danza anche negli scritti del compositore francese Jean-Georges Noverre che, nel celebre trattato del 1760, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, interroga e giustifica l'effetto evanescente della danza con una sorta di evidenza incontrovertibile: "Perché i nomi dei *meitres de ballets* sono a noi sconosciuti? Perché lavori di questo tipo durano solo per un attimo, e sono dimenticati alla stessa velocità delle tracce che essi hanno prodotto."[14] Lo studioso portoghese riporta le voci dei due compositori che, come molti altri, in epoche e con tecniche diverse, cercano di controllare la fugacità della danza tramite il sistema-scrittura, individuando il 'lamento' dell'arte coreutica, che altro non è che la consapevolezza dell'insita impossibilità di catturare la danza in una forma scritturale finita.[15]

Se dalla modernità si passa ai tempi più contemporanei, si nota egualmente che le strategie di notazione moderne, ampiamente utilizzate nella didattica e nelle produzioni creative contemporanee come il *Labanotation* o la tecnologia digitale del *motion capture*, che operano nell'intento di registrare il corpo danzante prevedendone e programmandone i movimenti sulla scena o sullo schermo, rimandano continuamente al gesto performativo e, dunque, all'effetto differito nel tempo e dislocato nello spazio in cui esso è fruito.[16] In ogni tecnica di scrittura volta a fissare i passi di una coreografia, si rivela, pertanto, l'inabilità a cogliere la pienezza dei significati che in essa risiedono e si conservano. La scrittura e la danza condividono la capacità semiologica della differenza e dell'effimerità; nelle parole di Lepecki, in sintesi, è

magistrale, tra i trattati sopra menzionati ricorda anche *De pratica seu arte tripudii* (1463) di Guglielmo Ebreo (*alias* Giovanni Ambrosio) da Pesaro; Pontremoli, nella sua opera di ricostruzione delle danze storiche (vedi la fondazione del gruppo "Il Leoncello" attivo dal 1983) studia i trattati come depositi di memoria attiva e ne sottolinea il ruolo storico, culturale e comportamentale che hanno svolto nelle corti italiane del XV secolo. Cfr., *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo* (2011); *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo* (2021).

[14] Lepecki cita la traduzione in inglese di Jean George Noverre, "Lettres on Dancing and Ballets", cit. in *What is Dancing? Reading in Theory and Criticism*, Roger Copeland, Marshall Cohen (eds), Oxford University Press, Oxford, 1993, p. 10.

[15] Lepecki, "Inscribing Dance", cit., p. 125. Il 'lamento' rintracciato dallo studioso portoghese verrà successivamente definito in questa sede come il sintomo, la febbre, 'il mal d'archivio' di cui soffre la danza nel progetto memoriale moderno e contemporaneo di quest'arte.

[16] Cfr. Ann Hutchinson Guest, *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, Dance Book, London, 1984.

dichiarato l'atteso riconoscimento al pensiero derridiano, che ha fornito al pensiero sulla/della danza una serie di 'segni' elusivi come quei passi di danza a cui essi si riferiscono. Con Derrida, continua Lepecki, "finalmente la danza trova una forma di scrittura che è in armonia con il corrente stato attuale della danza […] sia la scrittura che la danza partecipano allo stesso movimento della traccia: quello che sarà sempre già accaduto al momento della sua apparizione."[17]

La virtualità

Cosa succederebbe, si chiede questo testo, se invece di enfatizzare l'effimerità della danza si pensasse alla sua virtualità, alla sua 'topologia'?[18] La topologia, definita da Brian Massumi come la "scienza della trasformazione continua delle forme geometriche non-euclidee", non potrebbe risultare utile a cogliere la dimensione virtuale del gesto danzato?[19] Nell'astrazione scientifico-filosofica dell'approccio topologico, difatti, l'osservazione di un gesto si isola dalla dimensione culturale e fisica, per farsi 'oggetto virtuale' e, quindi, realizzarsi nella potenzialità dell''attuale'. La trasformazione topologica è nel passaggio tra la virtualità e l'attualizzazione del gesto. Cosa succede se il suo assunto viene adattato, e reso utile, alla comprensione della trasmissione e della traduzione di un 'comando' coreografico?[20]

Prima ancora di tradursi in atto creativo e performativo sulla scena, la coreografia è l'atto imperativo che implica la trasmissione/esecuzione di un comando. Quando la coreografa programma una frase di passi che la performer deve compiere in una deter-

---

[17] Lepecki, "Inscribing Dance", cit., p. 133.

[18] Lo studio sull'approccio topologico in relazione alla danza è stato condotto in occasione del progetto ATACD 2009. *A Topological Approach to Cultural Dynamics*, diretto dalla Goldsmiths University, e a cui alcuni membri del Dottorato in Studi Culturali e Postcoloniali (UniOr) hanno partecipato con il lavoro "Postcolonial Topologies", coordinato dalla Prof.ssa Silvana Carotenuto. I risultati della ricerca sono stati presentati alla conferenza *ATACD* - Universitad de Barcelona nel dicembre 2009; il contributo di partecipazione al dibattito, co-scritto con la dott.ssa Stamatia Portanova, "Mereotopologies of Dance and Culture", è consultabile al link: http://www.matriarchiviomediterraneo.org/mereotopologies-of-dance-and-culture/.

[19] Brian Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham-London, 2002.

[20] La trasmissione di un gesto coreografico – da coreografa/o a performer – implica sempre l'affermazione di un atto imperativo, di un comando; cfr André Lepecki, "Choreography as apparatus of capture", *TDR*, Vol. 51, n. 2 (2007); l'autore riprende il concetto in "The politics of movement", intervento per la rassegna *Move: Chore-Graphing you* (Queen Elizabeth Hall, Londra, 26 novembre 2010).

minata dimensione temporale e spaziale – di conseguenza, prevedendone il disegno corporale, il ritmo di scansione e, nel caso, la coordinazione di più corpi – l'atto imperativo è visualizzato sulla scena come la traduzione 'virtuale' del movimento pensato. Il corpo agente/danzante riceve e decodifica il movimento comandato secondo la propria modalità di incorporazione, sia essa culturale, sessuale, etnica, o altro. In effetti, la performer, per quanto possa apparire come la semplice esecutrice di un atto imperativo, traduce la traccia virtuale del segno, ricercando e attivando in esso il significato fisico, culturale e identitario da trasmettere e da materializzare sulla scena.

Colleen Dunagan si rifà al concetto teorico del virtuale di Susanne K. Langer, esposto nel saggio "Feeling and Form" del 1953, per comprendere le dinamiche di produzione e di intuizione dei significati nella danza, l'arte intesa come forma a-linguistica.[21] Secondo la studiosa, quando è trasmesso il comando di un nuovo movimento, quando il corpo apprende un nuovo schema fisico, si realizza l'atto di traduzione volto a codificare la serie coreografica in segni familiari:

> [...] per imparare un nuovo movimento di danza mi trovo a dover tradurre o trasformare l'insieme in una serie di azioni più piccole che mi sono familiari. Spesso, mentre guardo una dimostrazione del movimento, valuto l'azione in termini di sensazioni che provo nella mia testa. Sviluppare una "immagine" mentale delle sensazioni fisiche mi aiuta ad analizzare i passi in termini di somiglianza con altre azioni del mio repertorio di possibilità fisiche.[22]

L'azione comandata dalla coreografa diventa immagine mentale, la proiezione virtuale del gesto trasmesso. È in questa trasformazione che accade la decodificazione della danza – sia per la performer che agisce che per chi osserva e interpreta l'insieme dei gesti: "I gesti trovati nella danza sono virtuali, perché generano la re-creazione consapevole dell'esperienza vissuta, illusioni o immagini virtuali di una personale agentività, generata attraverso segni del movimento."[23] Nel transito del gesto tra la codifica e la decodifica, nella trasmissione dei segni dalla lingua del corpo pen-

[21] Susanne K., Langer, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, Charles Scribner's Sons, New York, 1953.

[22] Colleen Dunagan, "Dance, Knowledge and Power", *Topoi*, Vol. 24 n. 1 (2005), p. 31.

[23] Ivi, p. 33.

sante a quella del corpo danzate, l'espressione coreografica sperimenta la dispersione insita in ogni atto di traduzione. Come per le lingue tutte, nella lingua del corpo resta qualcosa d'intraducibile, da inventare – di qui, la matrice virtuale del linguaggio danzante. Nelle pagine a venire, la virtualità si rintraccerà nelle traduzioni e nelle dispersioni esposte dalla danza contemporanea, un archivio coreografico sempre aperto ad accogliere generi, forme e tecniche della differenza.

La danza contemporanea

Il termine generico di 'danza contemporanea' trova origine in Occidente, e più specificamente in Europa e negli Stati Uniti, in seguito alla Seconda guerra mondiale, sulla scia delle sperimentazioni della danza postmoderna; come sostiene lo storico Alessandro Pontremoli essa "ha come ha come spartiacque Merce Cunningham negli Stati Uniti e il Tanztheater in Europa".[24] Di rilievo sono state le sperimentazioni della danza postmoderna (post-Cunningham). Le più note protagoniste del momento postmoderno sono donne – Trisha Brown, Simon Forti, Yvonne Rainer – ma anche celebri coreografi e danzatori – Steve Paxton, Alvin Nikolais – afferenti al gruppo di ricerca *Judson Dance Theater*, attivo negli anni Settanta a New York. Nei lavori condotti, prima dal gruppo e successivamente nelle ricerche individuali, si fondano le basi teoriche e formali delle investigazioni coreografiche contemporanee, rielaborate, in coincidenza, dalle interpretazioni europee di Pina Bausch e di Carolyn Carlson.[25]

Diffusa a livello internazionale, la danza contemporanea si afferma come tecnica 'senza tecnica'. Con tale etichetta, non si specifica una disciplina coreutica, ma un atteggiamento decostruttivo verso l'accezione canonizzata della danza, o ancora più specificamente, verso il sistema coreografico inteso come un ordine preimpostato e immutabile di segni – si pensi ai repertori del balletto classico occidentale. In effetti, i confini tecnici e poetici sono così labili da permettere alla danza contemporanea di dialogare con le arti visuali, concettuali, multimediali, sperimentali. La flessibilità

[24] Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Bari, 2004, p. 114.

[25] Sull'evoluzione della danza postmoderna tra Europa e Stati Uniti, si veda: Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Middletown, 1980; sull'operato sperimentale del gruppo newyorkese: Ramsay Burt, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, Routledge, London-New York, 2006.

le permette sempre di ospitare contaminazioni e linguaggi performativi che provengono dall'altrove e sempre più spesso occupa i luoghi non teatrali, quali musei, gallerie, architetture urbane e naturali.

I tratti condivisi da molte tecniche di danza contemporanea, sono la diffidenza del concetto di 'rappresentazione'; il sospetto verso il virtuosismo come finalità spettacolare; la riduzione di elementi scenici che creano illusioni ottiche; il contrappunto con le tecniche performative dell'*happening* e dell'improvvisazione; la politica basata sulla critica della visualità; l'interrogazione sulla presenza/assenza ontologica del corpo sulla scena o sullo schermo; la riduzione della dinamicità del movimento fisico secondo un approccio minimalista; il supporto di tecnologie informatiche e digitali che amplificano, accompagnano o sostituiscono il movimento della performer; la proiezione e l'elaborazione di tensioni politiche, personali e collettive. Nello stile contemporaneo, essenzialmente, ciò che si danza è la decostruzione di ogni tradizione coreutica che abbia preceduto la danza in questione. È così che la coreografia contemporanea diventa esempio di una scrittura fluida, dai gesti plurali e differenziati da corpo a corpo, da identità a identità; in essa, risuona un 'monolinguismo' corporeo in cui la performer contemporanea traduce, in virtualità, da una lingua che 'non esiste ancora'.[26]

Spazio e tempo

Prima ancora che si diffondesse l'assunto del movimento potenziale e relazionale del 'non-ancora' della danza – vedi il *not-yet* del tango osservato da Erin Manning –[27], e ancor prima che i pionieri e le pioniere della danza contemporanea generassero grafie corporee per un nuovo spazio e per un nuovo tempo di produzione/fruizione, l'invito a considerare la scrittura della differenza, nella sua dislocazione spaziale e nel differimento temporale, fu intuito già dall'Artaud evocato da Derrida, che, nella costruzione dello spettacolo perfetto perché 'crudele', dichiarava: "Contiamo di fondare il teatro prima di tutto sullo spettacolo e [...] introdurremo *una* nozione *nuova dello spazio*, utilizzato su tutti i piani

[26] Jacques Derrida, *Il monolinguismo dell'altro o la protesi d'origine*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2004 (ed. or 1996), p. 87.

[27] Cfr. Erin Manning, *Relationscapes*, MIT Press, Cambridge (MA)-London (UK), 2009; "Incipient Action ~ The Dance of the Not-Yet" in *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Gabriele Klein (ed.), transcript-Verlag, Bielefeld, 2015.

possibili e a tutti i gradi della prospettiva [...], e a questa nozione verrà ad aggiungersi *un'idea particolare del tempo* congiunta a quella del movimento".[28] Le aspirazioni dello spettacolo artaudiano verso uno spazio-tempo della differenza, da inscrivere nel luogo teatro come 'paradosso' della rappresentazione, sono rievocate nelle congetture filosofiche di due pensatori contemporanei che si sono similmente interrogati sui paradossi dell'estetica performativa contemporanea. Nel saggio "Paradoxical Body", in cui si viene a delineare la teorizzazione dello 'spazio *del* corpo' (*space of the body*), il filosofo portoghese José Gil indentifica il corpo come significante fluttuante, e arriva a dichiararne il 'paradosso' secondo cui "il danzatore non si sposta nello spazio, è invece il danzatore che secerne, crea lo spazio con il suo movimento."[29] Nelle coreografie disseminate della danza contemporanea, ad esempio, lo spazio esperisce l'effetto della dislocazione verso altri piani di composizione, ancor più quando sono prodotti e riprodotti dalla tecnologia digitale. Non è un caso che, nelle prospettive spaziali create dall'applicazione del *motion capture*, il corpo danzante plasma e lascia le tracce mnemoniche del proprio movimento all'interno dell'immaterialità tridimensionale del virtuale, così da ri-configurare i punti di fuga e di (dis)orientamento spaziale per colei che assiste al tracciato coreografico sullo schermo.[30]

L'idea del tempo colto nella sua dimensione 'nuova', fugace ed effimera – di contro alla temporalità eterna comunemente adoperata nella creazione estetica, nonché nella trasmissione, dell'arte occidentale – è generatrice di un nuovo senso 'estetico' nelle riflessioni della filosofa francese Christine Buci-Glucksmann.[31] Nel

[28] Artaud Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1968 (ed. or. 1938), p. 238.

[29] José Gil, André Lepecki, "Paradoxical Body", *TDR*, Vol. 50, n. 4 (2006), p. 21.

[30] Altro esempio di scrittura dislocata sono le mobilitazioni pubbliche dei *Flash Mob*. Previo appuntamento virtuale (whatsApp, e-mail, social network), una collettività di individui – *mobbers* – si riuniscono in uno spazio pubblico solitamente affollato (una piazza, una stazione, un centro commerciale), per improvvisare un'azione coreografica che si risolve nel bel mezzo della quotidianità urbana, interrompendo gli spazi dei luoghi prescelti, e modificando i percorsi degli spettatori 'di passaggio' che assistono all'accadere improvviso dell'evento. Ne segue la realizzazione di una coreografia costruita nella virtualità: non vi è un'unica voce coreografante e non vi sono posizioni prestabilite, ogni singolarità della folla riunita traduce la propria versione dei gesti danzanti, attualizzando l'astrazione delle direttive ricevute on line, in azioni che si consumano nella temporalità istantanea.

[31] Buci-Glucksmann sviluppa una filosofia dell'effimero, individuandone tre momenti specifici: il "momento greco", in cui l'effimero è concepito come modulazione del tempo; il "momento Barocco" in cui si segna uno scarto che va dal tempo

breve e denso saggio *L'esthétique de l'éphémère*, la pensatrice propone interessanti aperture verso l'estetica giapponese – e asiatica in generale – e invita a spezzare la concezione lineare del tempo usato per indagare l'arte occidentale del XX secolo. Buci-Glucksmann evidenzia, quindi, il 'paradosso' che risiede proprio nella dimensione temporale del consumo, del fuggevole, in un tempo non ieratico e in continuo divenire.

> Esplorare questo paradosso iniziale dell'effimero nell'arte, ossia di un'arte effimera propria del XX secolo, comporta il fatto di spezzare tutta una concezione lineare del tempo, un tempo del progresso o della memoria, che sta alla base dell'approccio dell'arte […] Questo effimero è allora un nuovo paradigma temporale nel quale si coniugano il fragile, il passaggio […] L'effimero coglie il tempo nei flussi impercettibili e negli intervalli delle cose, degli esseri e dell'esistente. Implica quindi una strategia esistenziale o politica attenta all'imprevedibile.[32]

L'effimero implica una rivalutazione del tempo per valorizzare ciò che si nasconde nel suo 'scorrere'. Secondo la pensatrice francese, questo nuovo paradigma del tempo traduce un'estetica della trasparenza, della fluidità e dell'evanescenza, si pensi, come lei stessa osserva, all'utilizzo del "vetro/schermo che fa passare lo sguardo e, al tempo stesso, specchia".[33] In questo senso, le riflessioni di Buci-Glacksmann sono utili a introdurre le immagini flusso nelle opere di videodanza – continue, fluide, senza interruzioni o arresti –, essenzialmente impresse, nel senso tecnologico del termine, sul vetro/schermo, laddove il gesto danzato può essere esperito nelle temporalità del 'non ancora' dall'eventuale videospettatore.[34]

La proposta teorica di questo lavoro fa emergere, allora, una ulteriore 'dispersione' registrata nel doppio supporto in cui la danza si mostra: in teatro e sul video. Molte sono le differenze che distinguono il gesto danzato nel 'qui' e nell' 'ora' della tempo-

---

delle forme alle forme del tempo, infine, il "momento giapponese", o genericamente 'asiatico', in cui la valorizzazione dell'effimero è colta nell'impermanenza temporale. Christine Buci-Glucksmann, *L'esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris, 2003.

[32] Ivi, p. 12-14.

[33] Federica Negri, *Estetica e Comunicazione*, Libreria Universitaria, Padova, 2016, p. 155.

[34] Nel lavoro di ricerca la teoria sull'estetica dell'effimero, articolata da Buci-Gluckmann, è stata rilevante nella disamina del III capitolo in merito al processo di transitorietà e di 'effimerità positiva' esperita dalle corporeità disabili nel passaggio temporale e corporale da 'abile' a 'disabile'.

ralità *live*, dal corpo 'spettrale' e fantasmatico che, diversamente, si muove nel tempo a-venire, riproducibile sullo spazio-video o nella digitalità dello schermo. È ancora Jacques Derrida che permette di comprendere la disseminazione del linguaggio danzante nell'arte cinematografica o sulla piattaforma digitale. Il saggio che egli scrive con Bernard Stiegler, *Ecografie della televisione*, risulta centrale a intraprendere la disamina delle opere di videodanza, l'arte di cattura del movimento in cui performer assenti-presenti si leggono come fantasmi che ritornano, come i corpi spettrali che arrivano dal futuro: "Il futuro è dei fantasmi."[35]

Nel transito differito e dislocato del segno danzato, tra teatro e videodanza, ciò che resta, all'interno dello sguardo dello spettatore come nelle memorie del corpo danzante, è l'effetto di una disseminazione espressa nella virtualità della traccia. Nella danza contemporanea, il gesto diventa la traccia, l'origine della diff*é*r*a*nce, che mina l'unità del segno, lasciando spazio a 'un'unità senza unità', e facendo vagare così il significato dell'atto danzato tra il dentro e il fuori, lo spazio attuale e quello virtuale, il tempo presente e il tempo a-venire.[36] Di conseguenza, la dislocazione e il differimento della coreo-*grafia* contemporanea s'intravedono non solo nel regime ontologico dell'evento-danza, o nella relazione tra coreografa e danzatrice, ma soprattutto nel regime visivo di colei che osserva: lo sguardo interpretativo della spettatrice, come quello della coreografa o della performer, non è mai fisso. È così che, seguendo i molteplici movimenti tracciati delle corporeità danzanti, il movimento della diff*é*r*a*nce permette di interpretare la materialità della danza non come una mobilità fisica, ma come un'arte che invita le spettatrici/lettrici a essere simbolicamente loro stesse 'disperse' in spazi e tempi immaginari – in cammino verso 'incalcolabili coreografie'.

[35] Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina, Milano, 1999 (ed. or. 1995). In questo testo, si argomentano la nozione dell'assenza/presenza e della visibilità/invisibilità dei fantasmi di fronte l'indecidibilità tecnica dell'epoca tele-visiva. Uno spunto prezioso e suggestivo per interpretare l'immagine fantasmagorica della videodanza è anche l'apparizione/conversazione dello stesso Derrida in *Ghostdance*, film diretto da Ken McMullen nel 1983, in cui il filosofo riveste i panni di un docente di filosofia che risponde alla domanda di una studentessa di antropologia: "Do you believe in Ghosts?" (Credi nei fantasmi?) Le riflessioni del filosofo si rivolgono alla spettralità del cinema e delle arti tecnologiche basate sulla riproduzione differita dell'immagine (vedi anche cap. IV di questo volume). Cfr. http://www.youtube.com/watch?v=-CZaXwdj7u4&NR=1

[36] Derrida, *Della grammatologia*, cit., p. 70.

Le coreografie femminili

> E allora, io ti chiedo, che tipo di danza sarebbe, se ce ne sarebbe una per tutti, se i sessi non fossero scambiati secondo i ritmi che mutano considerevolmente? In senso stretto, il solo scambio non sarebbe sufficiente per nessuno dei due […] perché il desiderio di sfuggire alla combinazione stessa, di inventare *incalcolabili coreografie*, resterebbe.
>
> - Jacques Derrida e Christie V. McDonald

In un'intervista con Christie McDonald, dedicata al femminismo contemporaneo e intitolata "Choreographies", Jacques Derrida teorizza la questione della differenza sessuale come un movimento instabile, irrefrenabile, 'incalcolabile'.[37] Il filosofo invita a pensare la dispersione incalcolabile della danza nella ricchezza incalcolabile della categoria 'donna'.[38] Echi di questa posizione teorica di fronte alla categorizzazione del femminile, risuonano già nell'affermazione della filosofa e psicoanalista Luce Irigaray, per cui – se "il sesso […] non è uno: cioè, il sesso […] è sempre già un doppio, o un triplo o un quadruplo"[39] – la donna si amplifica, si estende, e si dissemina nella molteplice differenza sessuale. Nella danza, l'incalcolabilità critica femminile si fa creativa: impossibilitata a trattenere gli infiniti e innumerevoli movimenti identitari agiti dalle artiste qui scelte, il lavoro di ricerca non può che aprirsi alla moltiplicazione delle interpretazioni e delle letture coreografiche che ogni donna fa emergere nel pensiero e nella pratica coreografica propria, e della collettività delle danzatrici contemporanee.

La scelta di prestare attenzione alle espressioni performative provenienti prevalentemente dall'universo donna, è una scelta politica e personale. Il desiderio è di investigare, in ogni singolare scrittura danzante, il legame o la distanza, la sintonia o l'allontanamento, a cui conduce l'incontro-scontro con l'alterità femminile. Lo scopo è di "trovare una stanza tutta per sé", uno spazio di

---

[37] Jacques Derrida, Christie V. McDonald, "'Choreographies', An Interview with Jacques Derrida", *Diacritics*, Vol. 12, n. 2 (1982).

[38] Già in *Sproni*, Derrida anticipa il movimento incalcolabile delle coreografie femminili; commentando Nietzsche, il filosofo definisce la 'distanza' (in tedesco *distanz*; *tanz*: 'danza') come il più potente effetto della donna; giocando sullo slittamento linguistico, Derrida afferma che la danza della donna 'a distanza' è precisamente il differimento e la dislocazione attraverso cui "essa inghiotte, deforma dal profondo, senza fine, senza fondo, ogni essenzialità, ogni identità, ogni proprietà." Jacques Derrida, *Sproni: gli stili di Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1991 (ed. or. 1978), p. 51.

[39] Luce Irigaray, *Questo sesso che non è un sesso*, Feltrinelli, Milano, 1978 (ed. or. 1977).

lingua e di movimento in cui riconoscere o registrare la differenza identitaria-corporale sia del soggetto scrivente che di quello danzante.[40] Ogni soggettività artistica osservata nelle sezioni analitiche di ogni capitolo è donna, e 'altra', per provenienza culturale e per esperienza corporea: la coreografa e danzatrice anglo-indiana Shobana Jeyasingh; la performer sudafricana Nelisiwe Xaba; le danzatrici britanniche e disabili Celeste Dandeker e Claire Cunningham; la coreografa e regista anglo-spagnola, Isabel Rocamora, quando dona voce e movimento alle alterità del Medio Oriente. Nelle espressioni estetiche di queste artiste e pensatrici vanno rintracciate la forza, l'energia e la passione che la scrittura, la coreo-*grafia*, del corpo femminile trasmette oltre la differenza delle loro singole storie, memorie e linguaggi.

Il pensiero teorico che accompagna e sprona, silenziosamente oppure a gran voce, gli strati dell'incalcolabile danza femminile qui presentata, appartiene a Hélène Cixous, la studiosa franco-algerina che, nel suo saggio "La Venue à l'écriture" non distingue la 'distanza' tra le molteplici forme della *écriture féminine*.[41] Trasportando la lingua della corporeità sulla pagina della propria riflessione, Cixous segue il movimento della scrittura che, come ogni danza, si origina in modo organico e impetuoso nel respiro, nella carne, per diffondersi, quindi, 'dentro' e 'fuori' i confini della pagina e del corpo stesso:

> La scrittura era nell'aria intorno a me. Sempre vicina, inebriante, invisibile, inaccessibile […]. Scrivere mi afferrava dalla parte del diaframma, tra il ventre e lo stomaco, un soffio dilatava i miei polmoni e cessavo di respirare […]. 'Scrivi'. Quando dico che 'scrivere' mi afferrava, non era una frase che era riuscita a sedurmi, non c'era assolutamente nulla di scritto, non una lettera o una riga. Ma nella profondità della carne, l'assalto. Spingeva. Non penetrava. Investiva. Metteva in movimento.[42]

Inoltre, è il "Il riso di Medusa", noto saggio di Cixous, a farsi *pattern* teorico e critico delle analisi coreografiche in seguito proposte, per suggerire l'immagine di un corpo femminile che scrive sulla 'pagina' della scena o del video, per affermare la differenza mostruosa/'in mostra' dell'atto, performativo e insieme identita-

[40] Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Feltrinelli, Milano, 2013 (ed. or. 1929).

[41] Hélène Cixous, *La Venue à l'écriture*, con Madeleine Gagnon and Annie Leclerc, U.G.E., Paris, 1977, qui si cita la versione ripubblicata in *Entre l'écriture*, Des Femmes, Paris, 1986.

[42] Ivi, p. 16.

rio, di ribellione da parte delle donne che scrivono.[43] La ribellione è fondamentale: l'*agency* femminile è definita nella sua 'contro-danza', isolata in sequenze specifiche, nelle modalità coreografiche singolari in cui agiscono i moti di gioia, i passi sferzanti e dinamici, le incisioni corporee violente o rallentate. Le contro-danze sono i passaggi coreografici in cui le donne coreografano il loro sé, seguendo le scosse interiori che interrompono e decostruiscono il ritmo armonico della generica lingua/tecnica patriarcale, e quindi per ribellarsi ai suoi movimenti costretti e comandati.

Ogni capitolo di questo testo è dedicato a una coreo-*grafia* femminile; intorno ad ogni corpo danzante si intrecciano i ricordi e le storie delle soggettività creative che lo precedono, ne seguono o ne disperdono le tracce, seguendo un'immaginaria progressione matri-lineare. L'intento è di creare, nello spazio performativo della scrittura, delle incalcolabili coreografie immaginifiche, atte a rappresentare le danze e le contro-danze dell'universo femminile nel segno della differenza e nel rispetto dell'alterità. Nel tentativo di entrare e di uscire dagli archivi corporali della danza contemporanea, nell'interstizio del qui e dell'altrove postcoloniale, la scrittura prova così ad afferrare il monito proposto dalla regista e studiosa vietnamita Trinh-Minh-Ha che, nell'approccio all'alterità, invita a non parlare mai 'di' o 'per' l'altra, ma ad essere sempre 'vicini a'.[44]

La dissemi-nazione

Celebrando il tropo derridiano, nel suo "DisseminNazione", Homi Bhabha ripercorre l'esperienza, individuale e collettiva, che conduce alla dispersione delle soggettività migranti in tempi e in spazi altri, alla ricerca di una identità culturale e nazionale: "Ho infatti vissuto il momento della dispersione di un popolo che in altri tempi e luoghi – e nelle nazioni di altri – diviene momento di riunione: riunione di esiliati, emigrati e rifugiati, di culture 'straniere' marginali [...]."[45] La tesi dello studioso anglo-indiano riunisce i quattro 'movimenti' della disseminazione storica, culturale e identitaria, intorno a cui sono argomentate le 'dispersioni'

[43] Hélène Cixous, "Il riso di Medusa", in *Critiche femministe e teorie letterarie*, Raffaella Baccolini, et al. (a cura di), Clueb, Bologna, 1997 (ed. or. 1975).

[44] Trinh T. Minh-ha, *Reassamblage*, documentario, 40 min. Senegal/United States, 1982; il copione è riportato nel suo *Framer Framed*, Routledge, London-New York, 1992, pp. 95-105.

[45] Homi Bhabha, "DisseminNazione", in *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma, 2001 (ed. or. 1994), p. 195.

coreografiche delle artiste qui studiate: la 'diaspora', il *revenant*, il 'de-centramento', e l''esilio'. Ogni movimento rinvia al tropo del viaggio, del transito, dell'evoluzione che il linguaggio danzante esperisce nel processo di disseminazione da un corpo a un altro, da un luogo a un altro, da una cultura a un'altra, dal tempo passato a quello presente, dallo spazio teatrale a quello video. Ogni movimento è un atto di dislocazione in sé, che si traduce e si materializza nella creatività tecnica e poetica delle rappresentazioni, nelle forme estetiche, e nei gesti osservati in ogni singolo capitolo.

Questo testo inizia con la 'diaspora', il fenomeno storico, culturale e performativo entro cui si disperde la narrazione delle identità postcoloniali indiane e anglo-indiane. È il movimento dislocativo della tradizione *sadir nac* della danza sacro-erotica delle *devadasi*, le antiche danzatrici dei templi indù della regione Tamil Nadu. Nel panorama dell'India tra il periodo coloniale e quello postcoloniale, le trasformazioni coreografiche del corpo 'sacro' femminile, nella ricostruzione dell'identità nazionale indiana, subiscono un'evoluzione sostanziale per poi ri-scriversi e ri-nominarsi nella tradizione coreutica del *Bharatanatyam*. Oggi, la specifica espressione classica è trasmessa e conservata dai/nei corpi delle identità anglo-indiane che, nel viaggio diasporico, cercano e differenziano l'invenzione, da parte del linguaggio tradizionale, di una patria (immaginaria): in effetti, come afferma la storica Avanthi Meduri, che ne studia la conservazione e trasmissione, il *Bharatanatyam* è un "genere globale praticato e insegnato negli Stati Uniti, nel Regno Unito, in Canada, in Australia, nello Sri Lanka, in Giappone, in Singapore, in Kenya e in molti altri paesi."[46] Oggigiorno, le danzatrici di *Bharatanatyam* viaggiano lungo i percorsi storici tracciati dalla diaspora esistenziale e della danza, mantenendo la doppia (incalcolabile) nazionalità di matrice postcoloniale. L'ibridità tra le pratiche classiche indiane e la danza contemporanea occidentale si manifesta in performance in cui i segni dell'antica tradizione vengono confusi, de-sacralizzati e continuamente disseminati; nel transito temporale tra passato e presente, tra tecnica classica e stile contemporaneo, emergono forme coreografiche ri-scritte e continuamente disperse nel processo della loro (re)invenzione.

La diaspora anglo-indiana è danzata, in primo luogo, dalla scrittura di Shobana Jeyasingh, la danzatrice nata e cresciuta in

[46] Avanthi Meduri, "La trasmissione della danza sudasiatica a Londra", in *Ricordanze*, cit., p. 346.

India, a Madras, che si trasferisce a Londra negli anni Ottanta per intraprendere la carriera professionale. La personale esperienza si rivela cruciale per la creatività dell'artista, che, nella realtà urbana della postcolonialità britannica, riscrive la tradizione della danza *Bharatanatyam*, conducendo la traccia sacra di questo linguaggio verso la sua più forte disseminazione: l'atto de-sacralizzante della sua classicità. È un gesto simile a quello che compie Akram Khan, il danzatore-coreografo anglo-indiano che assurge a rappresentante della generazione migratoria sulla scena della *British-Asian Dance*. Esempio celebre delle identità diasporiche danzate/danzanti sui palcoscenici internazionali, Khan riscrive il *Kathak*, la forma coreografica posizionata sulla soglia dei 'confini' sacri e classici della tradizione, e quella de-sacralizzata dello stile contemporaneo-postcoloniale.

Il 'ritorno' o *revenant*, evocato nel secondo capitolo, appartiene, invece, alla figura storica di Sarah Baartman, la donna sudafricana vissuta tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, conosciuta nelle fiere coloniali di Londra e Parigi come 'Venere Ottentotta'. L'invocazione del 'fantasma' fa eco alla figura che ritorna, lo spettro che infesta il passato per manifestarsi nel presente, e che Jacques Derrida legittima in *Spettri di Marx*.[47] L'appropriazione terminologica che qui si fa del *revenant* conserva la matrice della parola francese, per tener fede al concetto critico-teorico dello spettro invocato dal filosofo franco-algerino, e, insieme, per ricordare il ruolo e l'effetto che Sarah Baartman ha sortito, in vita e dopo la morte, nello spazio narrativo, medico e teatrale francese, se non mondiale.

La suggestione del *revenant* diventa lo strumento di analisi per interpretare il ritorno performativo della figura in-visibile, assente-presente, del corpo nero femminile: il corpo di 'Venere' che, nella materia iper-visibile della razza e della sessualità 'deformata', convalida l'inafferrabilità e l'in-visibilità del personaggio storico ottentotto, e dell'intero continente africano, all'interno dell'immaginario del colonizzatore bianco.[48] La Venere Ottentot-

[47] Cfr. Jacques Derrida, *Spettri di Marx: stato del debito lavoro del lutto e la nuova internazionale*, Raffaello Cortina, Milano, 1994 (ed. or. 1993).

[48] La similitudine tra 'corpo femminile' e 'continente nero' richiama l'espressione coniata dell'esploratore Henry Morton Stanley per il continente africano, e si lega, inoltre, all'influente saggio del 1926 di Sigmund Freud, in cui lo psicoanalista discute l'ignoranza, 'l'oscurità', della psicoanalisi moderna e contemporanea a confronto con la sessualità femminile. Un'importante rilettura di tale similitudine, in una prospettiva critica femminista e postcoloniale, è lo studio condotto da

ta danza tra la storia e la teoria performativa: in *Ghostly Matters: Haunting and the Social Imagination*, la sociologa Avery Gordon dimostra l'esistenza di forze e di figure provenienti dal passato che, in spettralità, influenzano le dinamiche sociali, culturali ed estetiche del presente, creando complesse intersezioni tra razza, genere e classe: queste figure storiche sono "corpi impropriamente sepolti".[49] Citando lo studio della sociologa, André Lepecki sottolinea che "questi corpi impropriamente sepolti, una volta razzializzati, si raccolgono in tante comunità in ombra, condannate ad una doppia invisibilità […]: l'invisibilità dello spettro e l'invisibilità che risiede al cuore della razzializzazione."[50]

Il corpo impropriamente sepolto di Sarah Baartman 'ritorna' per infestare le produzioni estetiche moderne a carico della nerezza, dall'eclettica danzatrice degli anni '30, Josephine Baker, fino al più contemporaneo esempio performativo della sudafricana Nelisiwe Xaba che, nelle opere dedicate alla Venere, presenta specifiche installazioni coreografiche che decostruiscono l'immagine della materialità nera e femminile, nella aporia costitutiva di visibilità e invisibilità. Il movimento del *revenant* si disperde nel richiamo alle creazioni visive delle artiste afroamericane Reneée Green, Deborah Willis, Lorna Simpson, Renée Cox, Kara Walker e Nora Chipaumire che, tra gli anni '90 e oggi, nella differenza delle tecniche e delle (non)materie utilizzate nelle loro installazioni o performance, disseminano poeticamente le tracce razziali e sessuali con cui la figura di Sarah Baartman è stata ricordata e conservata.

Il terzo movimento di disseminazione coreografica è investigato nell'opera di 'de-centramento' che attualmente interessa la coreografia contemporanea, sempre più attenta all'espressività dei corpi che danzano la decostruzione di una estetica che ha posto al centro della scena esclusivamente le abilità del corpo normativo. Nel terzo capitolo, allora, la teoria e la critica performativa si confrontano con la disciplina degli studi della disabilità, un corpus teorico *in progress*, in stato di formazione e di 'invenzione'. Tali studi si inquadrano in una cornice definitoria entro la quale le voci teoriche decostruiscono le categorie di natura medica, politica e sociale che hanno tenuto le soggettività e le identità disabili

Ranjana Khanna in *Dark Continents: Psychoanalysis and Colonialism*, Duke University Press, Durham and London, 2003.

[49] Avery Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Social Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 16.

[50] Lepecki, *Exhausting Dance*, cit., p. 107.

ai margini della produzione culturale, e quindi anche della danza. In questo spazio di attivismo impegnato, criticamente nuovo nel panorama italiano (non così nuovo sotto il profilo creativo, vista la presenza sul territorio nazionale di eccezionali compagnie e performer che sempre più investigano le possibilità espressive nella relazione tra danza e disabilità),[51] si percepisce il bisogno di trovare una negoziazione delle terminologie che distinguono il 'portatore di disabilità', il 'dis/abile' o il 'diversamente abile' dalla norma e dalla codificazione 'normale'. Si punta, allora, come il noto saggio del 1999, "Crips Strike Back: The Rise of Disability Studies", di Lennard J. Davis, alla loro 'defamiliarizzazione'.[52]

In particolare, nel saggio *Bodies on Edge*, Petra Kuppers si sofferma sul termine-etichetta 'disabilità', contestandone l'uso inteso a descrivere gli individui in posizione diversa e lontana dal 'centro'.[53] Considerando le problematicità che anche questa definizione richiama (come e cosa definisce il centro?), si tende a rintracciare la compartecipazione con altre costruzioni binarie stabilite intorno alle differenze corporali e identitarie – differenze di razza, di etnia e di genere – che nel sapere bio-politico promosso dalle società contemporanee sorvegliano e disciplinano gli ordini di chi e cosa rientra nella norma. La disabilità, come categoria sociale, chiarisce Kuppers, "non è la stessa della razza e del genere, ma condivide con questi i modi di conoscere la differenza".[54] Come le 'donne', i 'gay'

[51] Si citano, in questo senso: il riconoscimento con il premio Ubu al Teatro 2018 assegnato alla performer Chiara Bersani; il lancio del Manifesto elaborato dal gruppo riunito intorno alla prima associazione europea di categoria di artisti e artiste portatrici di corpi disabilitati – Al.Di.Qua Artists – Alternative Disability Quality Artists, di cui anche Bersani è parte. Il video-manifesto è stato proiettato, per la prima volta, il 23 marzo 2022 a Roma, nella stessa giornata è stato presentato anche il volume *Lost in translation. La disabilità in scena* (2021), realizzato da Flavia Dalila D'Amico che si interroga sul percorso fatto dagli artisti con disabilità, e che raccoglie diverse riflessioni dei membri di Al.Di.Qua.

[52] Cfr, Lennard J. Davis, "Crips Strike Back: The Rise of Disability Studies" *American Literary History* Vol. 11 n. 3 (Fall 1999). Un esempio di posizionamento terminologico è fornito anche da Ann Cooper Albright, storica della danza, che nell'analizzare le opere di compagnie con danzatori disabili ri-scrive i termini *dis/ability*, *dis/able.* In questa grafia Albright porta all'eccesso il suffisso negativo nel tentativo di re-inventare i significati che nella nominazione risiedono: "C'è un certo suono sibilante s-s-s-s in quel prefisso che trattiene così tanto e che perciò può, credo, essere fantasiosamente reinventato", cit. Ann Cooper Albright, *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance,* Wesleyan University Press, Middletown, 1997, p. 58.

[53] Petra Kuppers, *Bodies on Edge*, *Disability and Contemporary Performance*, Routledge, London-New York, 2003.

[54] Ivi, p. 6.

o i 'neri', così la 'disabile' custodisce una storia fatta di oppressione, ma anche un senso di orgoglio che può "rendersi foriero di specifiche e rilevantissime contro-culture".[55] Gli effetti del de-centramento che la teoria della disabilità mira a far emergere, investigando le pratiche di inclusione-esclusione esperite ieri ed oggi dalle soggettività disabili nella (non)gestione delle politiche culturali e sociali, trovano inoltre risonanza – intersezionalità – nelle teorie fondative della critica postcoloniale. Nel contesto coreografico della danza e della videodanza contemporanea, la forza del de-centramento teorico e creativo operato dagli studi della disabilità si concentra sull'immagine del corpo virtuoso, perfetto e abile, la cui figura occupa con predominio i palcoscenici dell'immaginario collettivo.

A partire da ciò, tutto va re-inventato, in particolare, la teoria di un 'altro' corpo. L'analisi si sofferma, pertanto, su alcune specifiche strategie metodologiche che tentano di combinare gli assunti 'sensibili' provenienti dagli approcci fenomenologici a quelli meno universalizzanti del post-strutturalismo e della decostruzione. Una scrittura corporea da-fare viene proposta nell'esplorazione che la coreografia contemporanea opera sul 'tatto', il senso, il segno, il tocco gestuale attraverso cui è possibile de-centrare le fisicità e le abilità rappresentate dal corpo normativo. In particolare, si evidenzia l'operazione culturale, politica e poetica della *contact improvisation*.[56] Questo stile coreografico iniziato nelle sperimentazioni dei cosiddetti 'anti-virtuosi' della danza postmoderna nordamericana, è ora disperso nelle scritture in 'con-tatto' delle corporeità disabili contemporanee. Il lavoro della compagnia Candoco (Si può fare), con cui la danzatrice Celeste Dandeker-Arnold OBE ha a lungo collaborato dopo averla fondata negli anni Novanta, oltre a fornire un nuovo centro alla diffusione della tecnica *contact improvisation*, opera ed espande verso altri orizzonti la percezione dell'arte della danza e di una cultura performativa de-centrata. Il capitolo, esso stesso de-centrato, accoglie e raccoglie alcune espressioni di danze della *sens*-abilità, ne ricostruisce una possibile genealogia femminile, sempre aperta e molteplice, fino ad approdare al tocco, che si fa gesto e sguardo: quello di

[55] *Ibidem*.

[56] La *contact improvisation* si genera dall'idea del movimento spontaneo guidato dalle infinite possibilità di contatto, di caduta e di spinta tra un corpo e l'altro. Il suo genere è originariamente sviluppato da Steve Paxton (membro dello *Judson Dance Theater* di New York) quale concetto di composizione coreografica piuttosto che come una tecnica vera e propria, basata sull'esplorazione inattesa e non programmata di sequenze danzanti.

Claire Cunningham, oggi interprete di una sens-abilità danzate e transfemminista.

La danza si decentra e, soprattutto, si 'esilia', nel movimento-tropo investigato ed estetizzato dalla contemporaneità, sia nella teoria che nella pratica performativa. Il teorico e critico culturalista di origini palestinesi Edward W. Said interroga la condizione dell'esilio come un'esperienza fondante della cultura contemporanea; se è vero che l'esilio è l'insanabile frattura scavata tra un essere umano e un luogo natio, tra il sé e la sua vera casa, chiede Said, "perché mai la rappresentazione che se ne dà nella cultura moderna ha potuto tradursi in un tema tanto potente e ricco di suggestioni?"[57] L'abbandono di una dimora, così come di una lingua/linguaggio familiare, si traducono nel transito da uno stato corporeo e identitario fisso a uno più fluido e 'sospeso'. Le riflessioni del teorico palestinese introducono le danze dei corpi 'in sospensione' a cui è dedicata l'ultima sezione del volume: l'esilio – identitario, geografico, corporeo – diventa il tropo dello stato dislocativo, sia delle identità migranti qui prese in analisi che dell'estetica da esse dispiegata. In questo capitolo, le suggestioni del doloroso e lacerante allontanamento che l'esperienza dell'esilio comporta, si convertono nella ricostruzione di un linguaggio coreografico futuro, che emerge dal vissuto e dall'immaginario dell'esilio stesso come una condizione di attesa, di speranza, e di avvenire. Qui il movimento non è contestualizzato in uno specifico quadro storico, ma è piuttosto dato nella modalità di un pe(n)sare coreografico, un atteggiamento che allontana, disperde – esilia, per l'appunto – la tecnica della sospensione del peso corporeo.

Dalle coreografie del senso che dimorano negli archivi della danza classica, postmoderna e contemporanea occidentale, sale il differimento della sospensione in varie strategie coreografiche che conducono alla disseminazione del gesto dell'antigravità. Così si ricostruiscono e si collezionano quei passaggi e quelle narrazioni che il corpo femminile sperimenta: dal femminile 'leggiadro', che non pesa (la tecnica della ballerina classica dimora nell'antigravità) e che non pensa (ella è esecutrice dei movimenti dettati dal coreografo), al femminile pe(n)sante, che sfida e abbandona la forza di gravità, affermando la posizione della donna e danzatrice postmoderna e contemporanea nel ruolo di colei che, oltre ad eseguirla, dirige – 'pensa' – la coreografia. La ricerca artistica di Isabel Rocamora proietta nel

[57] Edward W. Said, "Riflessioni sull'esilio", in *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli, Milano, 2000 (ed. or. 1984), p. 216.

futuro della danza digitale le forme e i gesti della 'sospensione'. In *Horizon of Exile* (2007), Rocamora coreografa, con forte esteticità, l'esilio vero, doloroso, di alcune donne del Medio Oriente, costrette ad abbandonare la madrepatria per salvarsi. Sulla memoria dell'alterità femminile, catturata dallo sguardo occidentale, Rocamora fa danzare la creatività dell'esilio, in una poetica dell'ospitalità interna al deserto e ai ghiacciai, gli spazi a-temporali che le danzatrici attraversano 'in sospensione', proiettandosi in una scrittura che è essa stessa senza dimora. La straordinaria coreografia di Rocamora non conclude il volume, ma, in realtà, lo disperde ulteriormente verso altri orizzonti di percezione critica fino ad approdare alla geografia a noi, a me, più vicina: il Mediterraneo. Nelle acque e sulle sponde di questo mare si registrano i traumi e le sopravvivenze dei corpi migranti che lo attraversano. L'ultima poetica coreografica osservata appartiene, infatti, alla danza liquida della giovane coreografa napoletana Filomena Rusciano, un'opera che dimora nell'architettura video-digitale ovvero in un 'non-luogo' tecnicamente aperto alla possibilità di una archiviazione altra, futura e accogliente della danza femminile.

Il Mal d'archivio

> Che diviene allora l'archivio quando esso si inscrive direttamente nel corpo detto proprio?
>
> - Jacques Derrida

> Quando ci avviciniamo alla performance non come qualcosa che scompare […] ma come l'atto di restare e un mezzo di ri-apparizione […] quasi immediatamente siamo forzati ad ammettere che i resti non devono restare isolati dal documento […] Qui il corpo […] diventa una sorta di archivio.
>
> - Rebecca Schneider

Nella propria transitorietà ed evanescenza, l'arte della danza si preserva negli archivi corporei di coloro i quali l'acquisiscono in seguito ad anni di studio e di pratica; così essa colleziona e trasforma le immagini che circolano negli archivi della memoria collettiva di una eredità culturale.[58] La memoria della danza, il suo

[58] Si riporta qui anche la celebre frase della critica Vittoria Ottoleghi: "La danza è la più effimera delle arti. La più preziosa. Perché quando è finita, è finita per sempre. E ne resta soltanto una luce abbagliante nella memoria", cit. in *La danza. Tersicore adorata*, Excelsior 1881, Milano, 2008.

bisogno e desiderio di sopravvivenza, sono da sempre negoziati all'interno di molteplici strategie di cattura – tecniche di notazione coreografica, supporti analogici di registrazione video, e tecnologie digitali. Sono questi i mezzi che sfidano oppure che confermano la retorica dell'effimero della danza, con cui si è giustificata l'esclusione della disciplina dai sistemi di archiviazione moderna.

In realtà, la danza è già e sempre una prassi di memorizzazione che ha come supporto privilegiato il corpo: un archivio 'vivente'. Questo lavoro propone, quindi, l'abilità insita in ogni corpo danzante di essere un archivio. Il corpo è, infatti, investigato come uno spazio d'incisione, d'incorporazione, di stratificazione di una o più memorie coreutiche che possono riattivarsi e disperdersi nei processi di dislocazione esperiti dalle performer. Storicamente il tropo del corpo-archivio è stato utilizzato dall'etnologo francese Marcel Mauss che, nel 1930, sviluppa l'idea di un archivio delle tecniche corporee che si distinguono nelle differenze culturali di ogni popolazione. In un seminario del 1934, "Les techniques du corps", lo studioso illustra le diverse tecniche utilizzate: le abitudini fisiche del correre, del dormire, etc., le attività quotidiane che differiscono nella base neurale e muscolare di ogni individuo.[59] Nel principio di Mauss, ognuno incorpora e archivia, tra conscio e inconscio, le strategie mnemoniche quotidiane, secondo modalità culturalmente diversificate. La storica tedesca Inge Baxmann fa eco alle intuizioni dell'etnologo francese, celebrando l'idea della memoria del corpo come "una forma culturale che è sempre storicamente specificata."[60] La nozione di archivio corporeo è stata, inoltre, elaborata dallo studioso già citato, André Lepecki, che, nel saggio "Body as Archive. Will to Re-enact and the Afterlives of Dances", interpreta i modi in cui alcuni coreografi contemporanei rimettono in scena opere del passato (*reenactment*), non tanto con l'intento di ripetere melanconicamente un gesto celebre, quanto nel desiderio di ri-attivare delle energie, delle intensità, che l'opera del passato ancora può trasmettere e annunciare nel futuro.[61] Il corpo si mostra come un archivio in costante trasformazione:

[59] Marcel Mauss, "Le techniques du corps", in *Sociologie et antropologie, précédé d'une Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss*, Presses universitaires de France, Paris, 1950.

[60] Inge Baxmann, "The Body as Archive, on the Difficult Relationship between Movement and History", in *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Sabine Gehm, et al. (eds), Transcript, London, 2007, p. 208.

[61] André Lepecki, "Body as Archive. Will to Re-enact and the Afterlives of Dances", *Dance Research Journal*, Vol. 42, n. 2 (2010).

nella dimensione *afterlife* delle performance, il danzatore riattiva le forze dei gesti passati, e i loro significati, per manifestare, ad esempio, un impegno politico, oppure per sollevare controverse riflessioni riguardo l'autorialità del gesto stesso. La potenzialità annunciativa, messianica, sempre aperta e dinamica, di ciò che conserva l'archivio, s'intreccia alla propensione archivistica della danza, e quindi all'osservazione o consultazione dello 'spazio' in cui essa si manifesta: il corpo. Come Christina Thurner meglio afferma, infatti, è il "luogo-corpo che si erge a spazio di realtà e possibilità archiviale mai statico e sempre in processo".[62]

Dal punto di vista storico, Diana Taylor, d'altro canto, concepisce la performance stessa come una riserva, un 'serbatoio di ricordi', una memoria veicolata in gesti, parole, danza e canto.[63] L'evento performativo appartenente a un tempo passato può, quindi, fornire una valida alternativa in differita, un supplemento ai documenti scritti della coreutica, rivelandosi particolarmente utile alla ri-considerazione dei processi storici e sociali in cui la performance è stata elaborata e fruita. Sono molte le voci accademiche che, nel resistere all'idea diffusa sulla scomparsa della performance, propongono altre modalità critiche e teoriche che mettano in luce i suoi 'resti' – per citare il celebre saggio "Performance Remains" di Rebecca Schneider –, in forma di 'resistenza' politica, tecnica ed estetica destinata a sopravvivere e a ri-archiviarsi sulla realtà corporea.[64] Nell'ultimo ventennio, al tema concettuale del corpo-archivio sono stati dedicati progetti di ricerca, volumi collettanei e convegni internazionali. Si ricordano: la sezione di saggi interamente dedicati all'articolazione tra danza, teoria e archivi raccolti nel volume *Dance [and] Theory* con importanti interventi sulle questioni di archiviazione del sapere immateriale e sull'*embodiment*; la raccolta di contributi *The Oxford Handbook on Reenactment* a cura di Mark Franko, in cui si osservano, da una molteplicità di prospettive, le possibilità teoriche e pratiche offerte dal ri-mettere in scena, ri-attivare, una determinata opera del pas-

[62] Christina Turner, "Leaving and Pursuing Traces 'Archive' and 'Archiving' in a Dance Context", in *Dance [and] Theory*, Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (eds), transcript-Verlag, Bielefeld, 2013, p. 242.

[63] Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham and London, 2003.

[64] Rebecca Schneider, "Performance Remains", *Performance Research*, Vol. 6 n. 2 (2001); Schneider sviluppa le sue riflessioni nel volume *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London, 2011.

sato, affidandole una nuova agentività politica e creativa.[65] Qui, in Italia, si ricordano le giornate di studio interdisciplinare tenutesi all'Università degli studi di Parma nel 2016 con il titolo "Archivi del Corpo", in cui studiose italiane e francesi si sono confrontate in modo trasversale sui concetti di archivio, memoria, azione e re-azione e alle ulteriori declinazioni che vedono coinvolto il corpo danzante come custode di pratiche e di saperi interconnessi.[66] Ancora, sempre più coreografe/i si interrogano sulle dinamiche propriocettive del gesto-memoria del corpo-archivio; ne è un valido esempio la docu-coreografia *The Body as Archive* ad opera di Michael Maurissens, in cui studiose/i, critiche/critici e danzatrici/danzatori descrivono la funzionalità insita del corpo di porsi a deposito di memorie cinetiche, e quella dei/delle performer di esserne creatrici e portatrici.[67] La più recente risposta culturale in versione museale è la rassegna "Our Bodies, Our Archives" della Tate Modern di Londra in cui coreografe/i internazionali quali Faustin Linyekula, Okwui Okpokwasili e Tanya Lukin Linklater s'interrogano sulle dinamiche delle memorie stratificate che abitano gli spazi sommersi (*tank*) del museo londinese.[68]

Tenendo conto del dibattito contemporaneo e tutt'oggi attivo, per lo studio qui presentato è la realtà stessa del corpo danzante a proporsi come archivio; il corpo è, di fatto, il luogo di incorporazione privilegiata in cui si conserva un sapere coreutico, un sapere che si stratifica e si trasforma, che si incide e si trasmette da corpo a corpo, nella dislocazione spaziale e nel differimento temporale. Secondo tale prospettiva, ogni danzatrice è dotata di una memoria corporea; in essa, e su di essa, si innestano le esperienze sensoriali del gesto, del movimento e del ritmo, donando specifiche qualità individuali, identitarie e culturali, alla performer. Il corpo danzante è designato come un deposito primario che salva dalla 'scomparsa' l'eredità di una cultura coreutica e di una tecnica

[65] Brandstetter, Klein (eds), *Dance [and] Theory*, cit.; Mark Franko (ed.), *The Oxford Handbook on* Reenactment, Oxford University Press, New York, 2017; vedi anche il volume *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, a cura di Susanne Franco e Cristina Baldacci, Academia University Press, Torino, 2022.

[66] AAVV, "Gli archivi del corpo", Gaia Clotilde Chernetich (a cura di), *Ricerche di S/Confine*, Dossier n. 5, 2019.

[67] Cfr. Michael Maurissens, *The Body as Archive*, trailer https://filmfreeway.com/945172

[68] BMW Tate live exhibition "Our Bodies, Our Archives" – Tate Modern, Londra, marzo 2020 (evento successivamente annullato causa pandemia da covid-19)- https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/bmw-tate-live-exhibition-2020

coreografica, conservando e decostruendo le 'tracce' che in essa risiedono. Si invita, allora, a seguire le pratiche tecniche e le espressioni poetiche in cui i corpi-archivio memorizzano e disseminano determinate tracce danzanti. I 'semi' coreografici sono dispersi nello spazio che intercorre tra le tradizioni classiche e i linguaggi contemporanei: il sacro; l'(in)visibile; il con-tatto; la sospensione. Ogni sezione analitica procede argomentando la pulsione di 'conservazione' e di 'distruzione' che il gesto, il seme, esperisce nel movimento della dispersione storica, culturale, identitaria e tecnica, in cui è contestualizzato.

Conservazione e trasmissione

> La Memoria: che cos'è la Memoria? [...] Quando provo a ricordare fatti che sono stati meravigliosi ed emozionanti [...] quando provo a fissarli con le parole, un mezzo che non capisco, queste mi appaiono come foglie morte, asciutte, inaridite, non ne rimane nessuna linfa o interesse. Ma ciò succede perché non sono una scrittrice. Quando danzo è un'altra cosa.
>
> - Isadora Duncan

L'interesse a indagare le pratiche di conservazione e di trasmissione del gesto danzante risponde all'attuale 'febbre' che oggi si registra nei comparti teorici degli studi della danza e della performance. Il desiderio di archiviazione non è nuovo per la danza, ma, certamente, è sempre stato problematico: un manoscritto, un'opera d'arte visuale, un dipinto, possono essere conservati e archiviati senza sostanziali cambiamenti dell'oggetto archiviato; diversamente, le coreografie degli eventi performativi, nella loro spettacolarizzazione, possono essere trasmesse solo dai media che ne rispettano l'essenza del movimento – ne segue che l'inflessibilità tecnica implica una latenza storiografica, laddove l'assenza di fonti documentative fanno di ogni danza del passato una 'leggenda'.

In effetti, lo stato attuale dell'arte nel campo della proposta archivistica non è confortante. In Europa, a partire dagli anni Ottanta, è iniziato a essere insistente, nelle politiche culturali relative alla danza, il discorso sulla 'memoria' come forma di conoscenza essenziale per raccogliere e costruire il sapere della/sulla danza. Il processo e il progetto di 'museificazione' hanno fatto leva sulla ri-organizzazione e sulla ri-elaborazione dei supporti cartacei, affiancando alle tradizionali pratiche di notazione le più veloci e capienti strategie di archiviazione e consultazione digitale. Anche

in questo caso, però, se nel passato si pensava fosse impossibile conservare un'opera in movimento, oggi si produce una sopravvalutazione delle tracce audiovisive con progetti, spesso a-critici, di registrazione, di digitalizzazione o di notazione.

Ciò ha un significato specifico: da un lato, la danza si definisce come uno spettacolo irrepetibile in uno spazio-tempo oltre il suo accadere; dall'altro, essa s'inserisce nel meccanismo ri-produttivo grazie alle tecniche di registrazione analogica o digitale, che ovviamente influenzano le fasi di produzione e di fruizione dell'evento danza. Inoltre, la recente accessibilità tecnica vede l'emergere di archivi sovraccaricati – come quello delle reti – che esplodono fino a svuotarsi, finendo col destabilizzare la relazione discorsiva tra l'opera, la realtà che l'ha abitata e la fruizione a-temporale che essa acquista nel 'non luogo' della rete.[69] Si aggiunga inoltre che l'immaterialità dell'evento performativo, se codificato/decodificato nel database digitale, acquista una materialità, una durabilità che non sempre è ben voluta dagli artisti: coreografe/i, soprattutto affermate/i, diffidano dalla libera circolazione del loro lavoro sul supporto elettronico, giustificando il loro timore col rifiuto della fissità estetica. Anche qui, la controparte è che, invece, i giovani danzatori e danzatrici confidano sulla diffusione digitale, utilizzando le piattaforme informatiche al fine di acquisire maggiore visibilità.[70]

Lo studioso Matthew Reason ha lavorato sulla documentazione, sulla scomparsa e sulla rappresentazione di una performance dal vivo, rintracciando le preoccupazioni e, insieme, i desideri che accompagnano la formazione degli archivi, il bisogno di salvare le espressioni di un'eredità culturale condivisibile, il supporto che sostituisce e disciplina la memoria individuale del pubblico.[71] Il suo studio sembra essere in linea con il 'male' insito di ogni atto di archiviazione, che legittima e trasmette inevitabilmente solo ciò che è già 'dentro' l'archivio. Reason solleva interrogativi cruciali: come si condizionano la memoria individuale e la memoria collettiva nella/della danza? Può un archivio materiale conservare e trasmettere le memorie di un'azione performativa? Quali differen-

[69] Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano, 1993 (ed. or. 1992).

[70] Un interessante e recente esempio che interseca archiviazione e composizione coreografica sul supporto digitale, si realizza nel progetto curato dal coreografo statunitense William Forsythe, cfr. https://synchronousobjects.osu.edu

[71] Matthew Reason, "Archive or Memory? The Detritus of Live Performance", *New Theatre Quarterly*, Vol. 73 (2003).

ze si registrano nella memoria dello spettatore, l'altro custode del sapere coreutico? Queste domande fanno emergere la frammentazione della memoria quale pratica conoscitiva, e la conseguente moltiplicazione dei linguaggi estetici che essa consegna alla scena.

In termini teorici, le forme dell'archivio sono state oggetto d'innumerevoli studi e riformulazioni critiche. Si è spesso parlato di 'non-neutralità' dell'archivio e della sua frammentazione; si è rilevata la sua partecipazione a una storia di pre-determinazione del senso di ciò che deve o non deve entrare nell'archivio, al fine di stabilizzare posizioni di potere, di egemonia e di controllo del senso della 'Storia' stessa; si è, ancora, indagato lo spirito che sostiene il bisogno di archiviazione, la comune e generalizzata propensione verso l'origine, il passato, l'accumulazione dell'esistito e dell'esistente. I riferimenti teorici si fanno testuali: ad esempio, alla frammentazione non-neutrale dell'archivio pensa Michel Foucault, quando ne mette in dubbio la presunta innocenza, interrogandosi sulla produzione effettiva. Nel saggio *L'archeologia del sapere*, il pensatore francese non definisce l'archivio né come somma dei documenti che una cultura ha conservato per attestare il proprio passato, né in relazione alle istituzioni che, in una data società, consentono la registrazione e la preservazione di quei discorsi che si desidera ricordare e mettere in circolazione.[72] Al contrario, suggerisce Foucault, l'archivio è esattamente la ragione per cui così tante realtà non emergono; è la 'legge' che prevede cosa può essere detto. L'archivio, del resto, non può essere descritto nella sua totalità, perché emerge sempre in frammenti, in regioni e per livelli, sulla soglia stabilita dalla discontinuità che separa ciò che non si può più dire da ciò che cade al di 'fuori' di una determinata pratica discorsiva.

La soglia fra 'dentro' e 'fuori' è investigata da Edward Said in termini di politica dell'Occidente verso l'Oriente. In *Orientalismo*, lo studioso spiega la forma di predominio intellettuale, l'orientalismo appunto, nei termini di una sorta di biblioteca o d'archivio d'informazioni gestito in modo univoco dal colonizzatore, e tenuto insieme da un numero di idee, di formazioni discorsive occidentali, mostratesi efficaci per 'spiegare' – canonizzare, archiviare, fissare – il comportamento degli orientali.[73] Alla radice di quest'archivio di informazioni, rimarca Said, vi è la distinzione limitante e costrittiva tra la superiorità occidentale e la corrispondente infe-

[72] Michael Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971 (ed. or. 1969).
[73] Edward W. Said, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, 1991 (ed. or. 1978).

riorità orientale, ulteriormente approfondita e irrigidita, nel corso del tempo, dagli stessi archivi della colonizzazione.

La questione del tempo dell'archivio, dell'origine, del passato, dell'*archè*, è ripresa, su un versante diverso, ma in necessaria relazione con quanto pensato da Foucault e da Said, da Jacques Derrida il quale interviene nel dibattito proponendo il proprio punto di vista. Per il filosofo, in gioco non è soltanto la questione della non-neutralità dell'archivio; non lo è neppure la costituzione di un orientalismo che serve a fondare la supremazia occidentale; è, invece, la 'febbre', il 'mal d'archivio' che ammala tutte/tutti nell'ossessione di un passato da conservare, da mantenere, da salvaguardare dal male radicale, cioè, dalla perdita di memoria, la conservazione dell'autorità della memoria, la marginalizzazione di tutto ciò che non vuole restare nei limiti di un controllo della morte e dell'annullamento totale.

Nelle parole introduttive a "Memory: The Question of Archives", presentato al simposio del 1994 tenutosi a Londra, Derrida compie un'escursione terminologica nella parola 'archivio': essa viene dal greco *arkheion*, la casa, la residenza dei magistrati, gli 'arconti' che, in rappresentanza della legge, sono incaricati di preservare e interpretare le norme e i documenti ufficiali; essa viene anche da *arké* "il luogo dove cominciano le cose", "dove si esercita l'autorità".[74] Nel termine 'archivio' vi è, dunque, l'espressione dell'autorità che costruisce e preserva il sapere per trasmetterlo nel tempo, e, insieme, la gestione e il controllo della memoria al fine di selezionare, in modo autocratico, ciò che merita d'essere ricordato e tramandato, e cosa, invece, può (deve) essere dimenticato – cosa può (deve) entrare a far parte della storia, e cosa è destinato all'oblio. L'archivio, inoltre, è uno spazio liminale in cui il 'pubblico' e il 'privato' finiscono per collidere, dove l'ingresso e l'uscita sono entrambi regolati da meccanismi arcani e arbitrari, essenziali, non fortuiti o casuali, alla logica dell'archivio: "Niente archivio senza un luogo di consegna, senza una tecnica di ripetizione e senza una certa esteriorità. Niente archivio senza fuori." [75]

Nel testo *Mal d'archive*, oltre a ripetere e argomentare le suggestioni proposte nel simposio, Derrida amplia la questione dell'archivio discutendo 'il mal' insito del gesto archivistico, specifica-

[74] Jacques, Derrida, *Mal d'archivio, un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996 (ed. or. 1995), p. 12.

[75] Ivi, p. 22.

mente in relazione alla pratica psicoanalitica.[76] Il saggio del filosofo fornisce un *pattern* di ricerca, di terminologia, e diventa una fonte stessa di suggestioni utili a comprendere la 'febbre' della danza, un'arte affetta dal timore della scomparsa e della rimozione, una disciplina 'altra' conservata e distrutta, ripetuta e differenziata nella trasmissione storiografica. La lettura di questo testo rivela quanto il 'mal d'archivio' – della danza – sia una passione, un desiderio compulsivo e ripetitivo, di 'conservazione' e di 'distruzione', un desiderio incontenibile di ritornare alle origini, la nostalgia per il luogo arcaico, una regressione auto-riproducente e bloccante, che, proprio per questo, deve essere, necessariamente, sottoposta alla sua decostruzione: "[...] si incorpora anche ciò che sembrerà contraddire, sotto la forma di una pulsione di distruzione, la stessa pulsione di conservazione, che si potrebbe soprannominare anche pulsione d'archivio. È quello che poco fa chiamavamo, e tenuto conto di questa contraddizione interna, il *mal d'archivio*."[77] Se l'archivio, secondo la lettura derridiana, svolge la sua funzione materiale di spazio devoto alla conservazione e alla trasmissione di storie e di narrazioni corporee frammentate; al contempo, esso risuona immateriale, ed è quindi una 'questione', che risponde alla domanda dell'avvenire: "È una questione di avvenire, la domanda dell'avvenire stesso, [...], di una promessa e di una responsabilità per il domani. L'archivio se vogliamo sapere quello che avrà voluto dire, lo sapremo soltanto nel tempo a venire."[78]

Dopo aver brevemente rintracciato l'alterità della disciplina della danza che, nella sua costruzione teorica, è marginalizzata dall'archivio, si intende investigare la formazione storica dell'alterità per eccellenza, il 'femminile', dentro e fuori gli archivi coreutici regolati dai valori fallocentrici e patriarcali occidentali. In questa proposta operativa d'archiviazione, la danza – nel teatro e sul video – è pensata, quindi, nella sua marginalizzazione dall'archivio disciplinare a causa di una strutturale 'effimerità' della for-

[76] In *Mal d'archivio,* Jacques Derrida interroga la psicoanalisi per comprendere la 'malattia' dell'archivio. Secondo il filosofo, la scienza psicoanalitica non è priva di responsabilità nella composizione archiviale irrigidita in forme oppressive. Sospinta dalla valorizzazione dell'origine dell'inconscio, sempre al seguito delle tracce mnemoniche, preoccupata della sua origine, e della garanzia memonica della pratica analitica, la psicoanalisi, se e quando analizza l'archivio, lo fa per intensificarne il controllo e accentuarne la presa autoritaria. In questo lavoro si prendono in prestito, si 'consultano', le suggestioni proposte da Derrida sull'archivio, senza tuttavia soffermarsi sul tema psicoanalitico argomentato nel suo saggio.

[77] Ivi, p. 30.

[78] Ivi, p. 48.

ma artistica. Nel considerare questo tratto essenziale della danza che l'ha voluta, nella storia, 'esterna' alla trasmissione archivistica, propongo, allora, degli esempi di opere di coreografe contemporanee che cercano di farsi esse stesse 'archivio' – un corpo-archivio – dei movimenti, delle dialettiche, delle espressioni tecniche della danza. Al contempo, l'alterità si danza e si materializza nelle soggettività esposte: entra qui in scena l'anima postcoloniale coreografata nel volume. La disseminazione dei linguaggi coreografici è analizzata alla luce dei fattori sociopolitici e culturali; questi si identificano con i complessi fenomeni dislocativi delle migrazioni e della diaspora, con le dinamiche postcoloniali e della globalizzazione, con il crescente impatto delle tecnologie che stanno trasformando profondamente la danza e la sua natura effimera. Si coglie l'intreccio e la sovrapposizione infinita di micro-memorie composite eppur organiche, l'emergere di una memoria collettiva rizomatica che include/esclude, si arricchisce e accoglie i ricordi gestuali provenienti dai repertori delle danze 'altre' e dell'altrove. La danza diviene un luogo di memoria, e il corpo si traduce in uno spazio d'incorporazione, d'archiviazione, che intreccia pubblico e privato, eredità collettiva e individuale, maschile e femminile, occidentale e orientale – Noi e l'Altra.

Dal Patri-Archivio al Matri-Archivio

Ritornando sull'etimologia del termine 'archivio', Derrida rileva l'intersecazione di due principi o ordini: il "cominciamento[...], là dove le cose cominciano", e il "comando[...], là dove si esercita l'autorità e l'ordine sociale".[79] Il lavoro di questa ricerca traduce gli atti del 'cominciamento' e del 'comando' negli ordini della 'trasmissione' e della 'incorporazione' di una tradizione coreutica o di un gesto che attraversa il passaggio storico, culturale ed estetico, dal 'patri-archivio' al 'matri-archivio'. Nel procedere dentro e fuori gli archivi dei linguaggi coreografici presi in esame, la ricerca individua e consulta un luogo (una tradizione, una figura, un senso, un atteggiamento cinetico) in cui è conservata la memoria di una specifica forma coreutica, che spesso coincide con un ordine trasmesso da corpi maschili, dai coreografi (corpi pensanti) che hanno definito le leggi e le regole del movimento corporeo femminile, dando così vita a un patri-archivio immaginifico nella storiografia della danza. Ogni linguaggio danzante, con le leggi e

[79] Ivi, p. 12.

i suoi 'arconti', si evolve, si ripete e differenzia: "[...] la ripetizione stessa, la logica della ripetizione, o addirittura la compulsione di ripetizione stessa [...]."[80] A seguire, dunque, nel passaggio storico, identitario e coreografico, nella dispersione del linguaggio ogni volta investigato, si consultano i matri-archivi immaginifici che le donne, le coreografe e le danzatrici costruiscono per affiancare, sovrapporre o sostituire, le leggi degli 'arconti' maschili.

Il matri-archivio è la concettualizzazione immaginifica di un spazio di memoria fondato dall'inventiva delle donne, e il cui scopo teorico, e insieme pratico, consiste nel sollevare una serie di questioni tutt'ora urgenti.[81] Cosa succederebbe se, diversamente dal patri-archivio, si istituisse un archivio dedicato alle donne, offerto a coloro le quali sono state – e restano – escluse dalla selettività e dalla trasmissione archiviale? Se si praticasse una trasmissione del sapere matrilineare? Se l'arconte si fa donna, 'matriarca', istituendo l'archivio di una conoscenza femminile, posta sulla soglia dell'accumulazione e, insieme, della disseminazione? A queste domande, si tenta di rispondere con la composizione di una coreografia di corpi, di voci e narrazioni femminili che nel loro insieme diversificato e molteplice, configurano un matri-archivio danzante – mai completo e sempre in divenire – dove le donne re-inscrivono se stesse e riconfigurano l'archivio.

In ogni capitolo si è tentato di strutturare un archivio altro e femminile, che mira a citare le pratiche di danzatrici della modernità, che anticipano, negli intenti e nelle tecniche, i gesti de-costruttivi delle artiste contemporanee scelte: Rukmini Devi (cap. I) Josephine

[80] Ivi, p. 13.

[81] La concettualizzazione del matri-archivio prosegue nel progetto archivistico e digitale *Matri-archivio del Mediterraneo* condotto dal gruppo di ricerca M.A.M. di cui sono parte, e che ha investigato la questione dell'archivio nelle sue articolazioni teoriche, filosofiche e tecnologiche secondo una prospettiva contemporaneista, postcoloniale e di genere. www.matriarchiviomediterraneo.org. Cfr. Silvana Carotenuto, Celeste Ianniciello, Annalisa Piccirillo (a cura di), *Matri-archivio del Mediterraneo. Grafie e Materie*, UniorPress, Napoli, 2017. Ho avuto modo di argomentale la dimensione sperimentale e performativa del matri-archivio nei saggi: "Corpi emergenti dal matri-archivio del Mediterraneo", *Rootes&Routes, research on visual culture*, Anno III n. (2013); "The Mediterranean Matri-Archive. Choreographic Fragments of Emerging Corporealities", *Anglistica Journal A.I.O.N*, Vol. 18 n. 2 (2014); (con Silvana Carotenuto) "Matri-archivio del Mediterraneo. Prove Digitali", *From the European South. A Transdisciplinay Journal of Postcolonial Humanities*, issue 1 (2016); "Il Matri-archivio del Mediterraneo. 'Attraversare' la creatività dell'arte femminile", *De genere. Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere* (2018); "Coreografare la memoria postcoloniale. Il 'matri-archivio' danzante", in *Ritorni critici, la sfida degli studi culturali e postcoloniali*, Iain Chambers, Lidia Curti, Michaela Quadraro (a cura di), Meltemi, Roma, 2018.

Baker (cap. II) e Maya Deren (cap. IV) sono, pertanto, le donne che si fanno qui le 'arconti' delle tradizioni estetiche femminili della contemporaneità. Esse hanno 'cominciato' e 'comandato', in nuove leggi, le strutture tecnico-poetiche del corpo femminile, forgiando la memoria della danza tra l'oriente e l'occidente, il periodo coloniale e quello postcoloniale, il teatro e la videodanza, il passato, il presente e il futuro.

Il primo capitolo è dedicato alla diaspora della tradizione classica indiana del *Bharatanatyam*, individuando nella danza del corpo 'sacro' la memoria di una cultura identitaria femminile, inizialmente regolata dalle leggi di un ordine politico, religioso e patriarcale: il patri-archivio è avallato dalle credenze spirituali della cultura indù e confermato dal controllo dell'amministrazione inglese coloniale. Nel contesto performativo dell'India pre-indipendente e postcoloniale, in cui si avvia una politica di ricostruzione dell'identità culturale indiana e pan-indiana, il gesto 'sacro' della danza classica si 'de-sacralizza': nella logica della conservazione e della distruzione della memoria del segno sacro, svolge un ruolo cruciale la danzatrice *brahmin* Rukmini Devi Arundale, eletta a custode del matri-archivio coreutico del *Bharatanatyam*. Nell'opera di ri-scrittura dell'antica danza *sadir nac*, legata alle pratiche della prostituzione, la danzatrice epura le gestualità sacro-erotiche proponendo la messa in scena di figure femminili de-sacralizzate. È lei che, all'inizio del Novecento, comincia e comanda una nuova modalità di trasmissione del gesto sacro, una traccia tecnica e poetica che continua oggi a disperdersi sui corpi-archivio delle identità indiane e postcoloniali, come quelle di Jeyasingh, che scelgono di salvare e di differenziare la danza *Bharatanatyam*.

Quanti e quali sono i numerosi patri-archivi che hanno contribuito a plasmare la natura discorsiva del corpo nero femminile, materializzato, come si è detto, nella figura storica della Venere Ottentotta? I discorsi scientifici, anatomici e letterari si intrecciano per 'cominciare' e 'comandare' l'iper-visibilità della donna nera nella percezione dello sguardo bianco; ne siano esempi i controversi rapporti di anatomia compilati dai luminari del tempo, come quelli del naturalista Georges Léopold Cuvier, intenti a 'spiegare' la deformità delle fattezze fisiche di Baartman. Una fonte di differenza critica e teorica si intercetta nella formulazione del 'nero materico', nella concezione quindi dell'idea-corpo nero come materialità in continuo divenire, capace di decostruire le precedenti fossilizzazioni razziste e sessiste. Il veloce richiamo alla concezione butleriana della *active materiality*, introduce la dispersione nel

'divenire icona' della corporeità nera della Venere, quando, nel 2002, si assiste al simbolico rimpatrio – *revenant* – delle sue spoglie materiche in Sudafrica (sino ad allora i resti di Baartman erano conservati nel Musée de l'Homme di Parigi).[82]

Un esempio in campo coreografico di matri-archivio, di cominciamento e di comando di un nuovo ordine per il corpo nero femminile, è il 'corpo-museo' della danzatrice e attrice afroamericana, naturalizzata francese, Josephine Baker. Nell'opera *mimicry* della danza *sauvage* dell'artista, attiva tra gli anni '30 e '50 del Novecento, si piegano le suggestioni teoriche che affermano la ri-significazione della *blackness* (si vedano al riguardo i richiami teorici dello psichiatra della Martinica, Franz Fanon, a cui seguono le voci di Stuart Hall, di Paul Gilroy e di Homi Bhabha). Quindi, il matri-archivio contemporaneo, custode di una nuova (im)materialità della figura nera femminile, si forma e si 'plastifica' nel lavoro della danzatrice sudafricana Neliswe Xaba, ritornando nelle installazioni performative delle artiste afroamericane precedentemente citate.

Diversamente, ma in sintonia con quanto premesso fin qui, il passo successivo danzato da questo testo è determinato a cogliere il *progress* teorico e metodologico dei *Disability Studies*, nel panorama della coreografia contemporanea, ripercorrendo l'evoluzione del gesto virtuoso come tropo e atteggiamento che ha 'comandato' attentamente le forme del corpo normativo sulla scena. Si consulta, brevemente, il patri-archivio del balletto classico occidentale come luogo arcontico di un sapere incorporato e tramandato sulle corporeità femminili, un ordine che privilegia e seleziona le figure perfette da conservare nella memoria della tradizione classica. La dispersione della danza virtuosa si inizia a cogliere nelle sperimentazioni anti-virtuose delle artiste e danzatrici statunitensi del collettivo *Judson Dance Theater* di New York, o nella ricerca dell'espressività imperfetta di cui si fa portavoce in Europa Pina Bausch. Nei matri-archivi performativi della danza postmoderna, difatti, si inizia a decostruire la forma e la legge della perfezione ricercata sul corpo danzante femminile; tuttavia, è nell'esempio della *contact improvisation* che sembra realizzarsi un nuovo ordine coreografico atto a fornire e ad 'inventare', un archivio, un luogo di consultazione tattile e performativa per le memorie corporee delle identità disabili.

Il corpo danzante disabile ancor più soffre del mal d'archivio per la mancanza di memoria, ovvero di storia della sua danza sulla

[82] Judith Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Feltrinelli, Milano, 1996 (ed. or. 1993).

scena moderna. Qui le pagine non ospitano alcun corpo femminile che possa anticipare le tecniche contemporanee; diversamente, esse propongono l'investigazione, l'invenzione, di una modalità di indagine sensibile e coreografica. Il capitolo dedicato agli studi della disabilità tenta, infatti, di formulare un primo atto archivistico devoto a cominciare e comandare, nel senso del 'tocco' (inteso fenomenologicamente e decostruttivamente), il movimento del corpo *sens*-abile: una corporeità che, a prescindere dalle differenze fisiche, sia capace di 'sentire' e di danzare le proprie 'abilità' estese.[83] Un esempio di corpo sens-abile che danza sulla tecnica del con-tatto si rintraccia nelle ricerche avviate dalla compagnia del 'si può fare' di Londra, Candoco, e nell'esperienza di una delle sue fondatrici, Celeste Dandeker, nonché tra le prime donne-arconte, nel panorama performativo europeo della danza disabile. Oggi il matri-archivio della danza sens-abile si aggiorna e si arricchisce di linguaggi volti ad esplorare altri sensi corporei e coreografici: si vedano in specifico le opere della danzatrice scozzese Claire Cunningham.

Si può cogliere il sintomo del mal d'archivio nel gesto tecnico della 'sospensione' corporea? Consultando nuovamente il patri-archivio del balletto classico, si citano le strategie di conservazione e di distruzione della 'sospensione' nelle opere del matri-archivio della danza postmoderna. In quest'ultimo luogo di memoria coreutica, le donne si fanno portavoce di una tecnica 'pensante'; in posizione di coreografe, esse diventano arconti del cominciamento e del comando della danza; al contempo, esse rifiutano le precedenti gestualità 'leggiadre', custodite nel balletto, per proporre delle dinamiche corporali fondate sul 'peso' del corpo in movi-

[83] Il termine '*sens*-abilità' è usato in memoria dell'esperienza del "Laboratorio di teatro su corpo e spazio – *Che ci faccio qui?*" condotto nel gennaio del 2010, a Montevarchi Arezzo, in collaborazione con il regista Francesco Manetti e il suo gruppo di performer. Col termine, il regista stimolava il gruppo di lavoro alla coscienza della propriocezione sensitiva, ovvero all'investigazione delle proprie abilità percettive volte a guidare e a gestire i sensi della figura attoriale, in relazione dialettica con lo spazio del proprio corpo e dell'altro. Successivamente, ho avuto modo di elaborare il concetto di 'sens-abilità' applicandolo a delle sperimentazioni pratiche e drammaturgiche di danza inclusiva, e quindi a seguito delle collaborazioni con il coreografo Alessandro Schiattarella (vedi: la lecture-performance condotta con Schiattarella "What a Body Can(not) Do?", nell'ambito del convegno *Invisible Difference. Beyond the Tipping Point: Dance, Disability and Law*, Coventry University, 6-7 novembre, 2015 https://www.youtube.com/watch?v=xJRKQnXYyzo; e il seminario con i partecipanti del *Choreographic Lab* condotto da Schiattarella, organizzato dalla compagnia svizzera BewegGrund, nell'ambito del progetto europeo *Moving Beyond Inclusion* - di Creative Europe, Berna).

mento. L'opera della video-artista e coreografa di origini ucraine Maya Deren è un prezioso matri-archivio della metà del Novecento. Ella si fa arconte delle tecniche cinematografiche oggi disperse – in esilio – nelle coreografie della videodanza, anticipando nelle sue opere le sperimentazioni del corpo danzante 'senza gravità'. Tecniche e poetiche 'in sospensione' sono successivamente rintracciate nei lavori dell'artista contemporanea Isabel Rocamora. Quest'ultima sezione analitica concentra, nella tecnica e nella poetica dell'antigravità, la possibile dispersione dell'intero lavoro di questa ricerca che, dopo aver consultato e danzato dentro e fuori le memorie delle corporeità esposte, conferma infine l'impossibile realizzazione archivistica della disciplina della danza.

Fantasmata e ricor-*danza*

Nel Quattrocento, il celebre coreografo e maestro alla corte degli Sforza, Domenico da Piacenza, compone ciò che è oggi ricordato come uno dei primi esempi di trattatistica della danza: *De arte saltandi et choreas ducendi*. Qui, nell'enumerare gli elementi fondamentali dell'arte coreutica rinascimentale, il compositore indica i fantasmata (le immagini mentali) come la reminiscenza del movimento in cui la danza si realizza:

> Dico a ti che chi del mestiero vole imparare, bisogna danzare per fantasmata. E nota che fantasmata è una prestezza corporalle, la quale è mossa cum lo intelecto del mexura dicta imprima di sopra, facendo requia a cadauno tempo, che pari haver veduto lo capo di Meduxa, como dice el Poeta, cioè che facto el moto, sii tutto di pietra in quello istante et in istante mitti ale come falcone che per paiça mosso sia, secondo la regola disopra, cioè operando mexura, memoria, maniera cum mexura de terreno e d'aire. [84]

È interessante notare il ritorno del termine 'fantasmata' nella trattazione che Giorgio Agamben compie in *Ninfee*, figure miti-

[84] Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducenti*, ca. 1454-1455, Bibliothèque Nationale de France, Paris MS fond. It., 972; sullo stesso passaggio citato dal trattato, vedi anche la disamina di Alessandro Pontremoli che ne approfitta per riflettere sulla caratteristica della memorabilità della danza: "la danza nel suo apparente non lasciare tracce (ma la sua consistenza sta proprio nel lasciare tracce che sono garanzia del portato ontologico dell'oggetto perso) se da un lato sembra stare sul versante dell'inconsistenza di ciò che svanisce, dall'altro ha il potere di contribuire a costruire una memoria condivisa", *L'arte del ballare*, cit., p. 21. Per un approfondimento terminologico sui fantasmata si rimanda al saggio di Elisa Anzellotti, "*Fantasmata*, l'*astanza* della danza", *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno VIII, numero 8 (2016).

che a cui il filosofo italiano dedica una dissertazione sull'immagine visiva.[85] Agamben chiarisce come il danzare per fantasmata sia "un arresto improvviso fra due movimenti, tale da contrarre virtualmente nella propria tensione interna la misura e la memoria dell'intera serie coreografica."[86] Richiamando la derivazione aristotelica del concetto di *phantasmata*, il filosofo convalida l'arte della danza a operazione condotta sulla memoria: quest'ultima si attiva seguendo le immagini, "i fantasmi di una serie temporalmente e spazialmente ordinata", tradotti in gesti corporali che, nel movimento, rilasciano "una carica, insieme, di memoria e di energia dinamica".[87] Sulle tracce di Agamben, la studiosa Annalisa Sacchi evidenzia l'uso delle immagini a fondamento della memorabilità di un gesto danzante: "fantasmata è allora la qualità del movimento propria della danza citabile, quella che lo spettatore potrà ricordare", e, dunque, "quando il movimento si trasforma in *phantasmata* lì riposa la qualità propria del danzatore, il suo stile, la sua impronta soggettiva, la sua unicità. Lì anche si incunea la possibilità di essere ricordato."[88]

Tra ciò che Agamben rintraccia nella formulazione di Domenico da Piacenza, il 'danzare per fantasmata' è la danza del corpo che ospita e sedimenta, rifiuta o differenzia – conserva o distrugge – le gestualità e i segni archetipi che questo lavoro di ricerca ha individuato tra passato e presente, nel passaggio dal patri-archivio al matri-archivio. I *phantasmata* sono le immagini dei segni coreografici che la danzatrice incorpora e modifica nel proprio archivio fisico, le tracce poetiche che imprimono "nell'ultimo palcoscenico", nella mente dello spettatore e della spettatrice, la memorabilità dell'evento danzante.[89] Difatti, i fantasmata delle danze proposte innescano tutte delle dinamiche di memorizzazione che coinvolgono, allo stesso modo, il corpo dello spettatore che vive e ri-vive le variazioni dei linguaggi danzanti negli "archivi della sua immaginazione".[90] In questo lavoro, il termine 'fantasmata' sta, allora, a indicare le immagini, i gesti e le suggestioni che il

[85] Giorgio Agamben, *Ninfee*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

[86] Ivi, p. 12.

[87] Ivi, p. 14.

[88] Annalisa Sacchi, "Il privilegio di essere ricordata. Su alcune strategie di coreutica memoriale", in *Ricordanze* cit., p.117.

[89] Ivi, p. 109.

[90] Gabriele Brandstetter, "Choreography as a Cenotaph: The Memory of Movement", in *ReMembering the Body*, Gabriele Brandstetter, Hortensia Völkers (eds), Hatje Cantz, Ostfielder-Ruin, 2000.

corpo danzante lascia ogni volta sulla scena, oppure sulla pagina, per segnalare l'atto astratto e immateriale, la traccia, che resta e si evolve come una scia, un guizzo, un residuo, nella memoria di chi danza, assiste e legge, tra passato, presente e futuro.

Nella dedica a *Ninfee*, Giorgio Agamben si sofferma, con enfasi, sul 'tempo' delle immagini (quella del filosofo è una concezione estesa dell'immagine: questa, infatti, comprende la letteratura, il segno scritturale, la narrazione d'immagini, la visualità nel senso più ampio). Le immagini hanno la capacità di evocare un'anticipazione e un ricordo, un passato e un futuro – la vita e il potere di fare storia e memoria. L'ispirazione a tale interpretazione è fornita dalle parole del video-artista Bill Viola, quando ricorda che il movimento, e soprattutto il tempo, sono il vero paradigma della vita. È il tempo che segna l'essenza del mezzo visivo, e che qui si estende e si piega alla visualità della performance danzata: "L'essenza del media visivo è il tempo [...] le immagini vivono dentro di noi [...] noi siamo database viventi di immagini – collezionisti di immagini – e una volta che le immagini sono entrate in noi, esse non cessano di trasformarsi e di crescere."[91] L'eco di Bill Viola sembra paragrafare il concetto del corpo-archivio. Noi stessi siamo archivi – selezioniamo, custodiamo e trasformiamo immagini, movimenti e suoni per costruire la memoria individuale, connessa e intrecciata alla storia collettiva. Noi stessi siamo corpi-archivio; la nostra memoria, come quella di ogni corpo danzante, non è possibile senza immagini, senza fantasmata che assicurano la memoralibilità della traccia coreografica e della sua dispersione a-venire.

L'artista contemporaneo che oggi sembra richiamare la creatività del movimento, nella dinamica temporale passato-presente-futuro, è Umberto Ciceri che investiga la particolare tecnica lenticolare nelle installazioni delle ballerine. Nella serie *State of Grace* (2016); *Demo of Balance in a State of Grace* (2021), l'artista immerge la figura sagomata della ballerina classica nelle immagini gioco, quelle che, mosse su e giù, si animano – si 'coreografano' – in modo meccanico.[92] Nella tecnologia lenticolare applicata, è il visitatore che, nel passaggio dinanzi l'opera, si muove alla ricerca dei fantasmata, dei gesti ripetuti, sfocati, e dispersi sull'immobilità fotografica dell'immagine. L'arte cinetica di Ciceri sembra contenere in sé il tempo, o meglio i tempi, del movimento femminile

[91] Bill Viola cit. in Agamben, *Ninfee*, cit., p. 10.

[92] Umberto Ciceri, Galleria Liquid Art System https://www.liquidartsystem.com/en/a/umberto-ciceri.

che si modifica, si differenzia, si conserva e si distrugge al passaggio di chi visita la sua opera e che, a ogni transito, a ogni nuova distanza, segue le tracce coreografiche, i ricordi incalcolabili della danza femminile.

Con il termine 'ricor-danza', invece, si desidera ripercorrere e ampliare la suggestione che le studiose e storiche della danza, Susanne Franco e Marina Nordera, esplorano nella raccolta intitolata *Ricordanze*. In questo ricco volume, diverse voci, provenienti da orizzonti culturali e metodologici diversi, riflettono sui processi di trasmissione di un patrimonio coreutico, argomentando questioni legate all'archiviazione di un'esperienza performativa, e discutendo la ricostruzione di un evento passato nell'uso delle mnemotecniche.[93] Nel gioco grafico qui proposto, la parola *ricor*-danze si frammenta per designare più genericamente il 'ricordo della danza' nelle memorie tecniche e poetiche dei corpi-archivio femminili. La ricor-danza è pensata nella doppia incisione 'tecnica' e 'poetica' esposta da ogni artista: la tecnica del ricordare la danza e la poetica del danzare la memoria. Ogni coreografia è un linguaggio tecnico, costruito sull'incorporazione e la memorizzazione di passi, gesti e movimenti che attivano la 'grafia', la dimensione grammaticale del corpo danzante sulla scena o sul video. Al contempo, ogni linguaggio è espressione poetica, rappresentazione significante, semantica, del senso che ogni evento danza porta con sé comunica, suggerisce e dissemina.

Tecnica e poetica dimorano in ogni atto gestuale, inscindibili, indivisibili; tuttavia, nella scrittura analitica si considerano le due dimensioni linguistiche come entità dedicate a veicolare e diversificare le memorie corporee, e quindi animate dal doppio scopo di ricordare la danza (incorporare la tecnica nella memoria fisica del corpo) e di danzare la memoria (di un gesto poetico nella prospettiva storica individuale o collettiva in cui esso si evolve). Nello scopo critico e analitico di questo lavoro c'è la volontà di individuare alcune delle ricor-danze che abitano le scene del teatro-danza e della videodanza contemporanea. In ogni capitolo si distinguono quindi i 'semi' coreografici rispettivamente disseminanti: nelle memorie del gesto tecnico e poetico del sacro, 'de-sacralizzato' nella proposta

[93] Le curatrici del volume, Franco e Nordera, richiamano, in particolare, la memoria letteraria italiana di Giacomo Leopardi nel canto *Le ricordanze* (1829), dove il poeta ricorda la giovane Nerina che danza "alle feste paesane come l'immagine della giovinezza perduta e dell'irrappresentabilità del tempo che s/fugge.", *Ricordanze*, cit., p. xxx.

dei corpi postcoloniali selezionati nel capitolo I; nelle ricor-danze storiche e performative che tra in-visibilità e iper-visibilità hanno giocato un ruolo fondamentale nella ri-significazione materica dei corpi femminili della *blackness* esaminati nel capitolo II; nelle co-struzioni di memorie tecniche e poetiche ancora da 'inventare' e qui rintracciate nel ricordo, nel senso, e nella percezione corporea del tatto e del con-tatto – strumento di indagine sensibile e di creatività per le corporeità disabili e sens-abili del capitolo III; nelle memorie delle soggettività 'sospese' femminili del capitolo IV, il cui pensiero e peso corporeo si confronta nella ricerca di una nuova dimora tec-nica e tecnologica (della danza sullo schermo), fino a disseminarsi nella poetica di un nuova lingua d'accoglienza e di ospitalità medi-terranea e a-venire.

CAPITOLO I
La *de*-sacralizzazione

Il femminile sacro

Sono la *Devadasi* del Tempio
I templi possono crollare […]
Ma,
Io durerò
Per sempre.
- Zoya Zaidi

Di origine sanscrita, il termine *devadasi* significa letteralmente 'serva (*dasi*) del dio (*deva*)', e indica le bambine o le donne dedicate al culto e al servizio di una divinità o di un tempio per il resto della vita. Ogni regione dell'India affidava la formazione delle *devadasi* ad antichi trattati e leggi, da cui le giovani donne apprendevano le tecniche della devozione e quindi della danza, del canto e della prostituzione sacra. L'arte del movimento era infatti strettamente intrecciata a quella della seduzione e dell'erotismo.[1] La danza sacra di maggior riferimento era il *sadir nac*, un linguaggio espressivo, attraverso cui le *devadasi* manifestavano la devozione alle deità e offrivano servigi ai fedeli della comunità, ai membri della casta sacerdotale *brahmani* o dei *zamindars* (proprietari terrieri e aristocratici) del villaggio.[2]

---

[1] Daniela Bevilacqua, *Devadasi. Serva del dio al servizio degli uomini*, Armillaria, Edizione del Kindle, 2016. Bevilacqua approfondisce i fondamenti teorici, religiosi e gli sviluppi storici e regionali legati alla figura delle *devadasi*, nonché la trasformazione del loro status da 'serve sacre' a 'prostitute profane' "frutto dell'evoluzione politica e sociale che ha investito l'India tra XVIII e XX secolo. Il fattore predominante di questo sconvolgimento fu il colonialismo britannico", cit., s.i.p.

[2] "Danzare era una delle pratiche principali delle *devadasi*. La danza ha avuto da sempre un valore importante all'interno dei rituali, tanto che è difficile separarla nettamente dalla religione: entrambe sono connesse all'attività del potere divino. La danza rituale in India è associata al dio Shiva. Il culto di Shiva può essere descritto come lo sviluppo di un antico culto tribale che riesce a inserirsi

Il tempio – lo spazio di venerazione, la sede di conservazione e di 'archiviazione' dell'autorità religiosa e sociale della comunità – è il luogo di 'cominciamento', là dove il culto detta le proprie leggi nell'ordine della danza. Il *sadir nac* – l'espressione del femminile 'sacro' – è la tradizione canonica, la coreografia che 'comanda' il corpo delle *devadasi* sotto la custodia di un ordine religioso e sociale patriarcale. Nello spazio del tempio, e nel linguaggio sacro del *sadir nac*, si completano i principi del 'cominciamento' e del 'comando', gli ordini del patri-archivio in cui sono state scritte, conservate e trasmesse le memorie coreografiche del femminile nel consolidato sacramento socioculturale e religioso induista.[3]

Dalle documentazioni storiografiche collezionate sulle *devadasi*, si percepisce la realtà di una categoria, sociale e performativa, oscillante tra un femminile incastrato nei valori del rigido sistema religioso patriarcale, e una soggettività che, invece, in alcuni casi detiene un certo potere economico insieme al privilegio dell'istruzione. La storica Judith L. Hanna ci guida nella comprensione di questi complessi modelli femminili:

> Devadasi […] chiamate serve o schiave di Dio, vergini, nubili del tempio e anche prostitute date in dono al dio in cerimonie in cui diventavano le sue spose e serve devote per un particolare tempio. I genitori potevano offrire la propria figlia in dono, per un voto fatto o perché troppo poveri per permettersi una dote.
> Una donna poteva offrirsi per devozione, per dare prosperità alla sua famiglia, perché era stanca del marito o perché vedova. Poteva vendere sé stessa o era costretta a farlo.
> […] Molta libertà era permessa alle danzatrici dei templi in un tempo in cui le altre donne, mogli o figlie, vivevano in una sorta di *purdah*, […] era concesso loro imparare a leggere e a scrivere, un'opportunità negata alle altre donne. Inoltre, alcune danzatrici acquisirono un certo benessere grazie ai doni fatti da ammiratori,

nello scenario religioso indiano, adattandosi a diverse realtà storiche. […] Infatti, secondo la tradizione indiana, l'arte della danza non fu inventata dagli uomini, ma insegnata loro dagli dei." Bevilacqua, *Devadasi*, cit., s.i.p.

[3] Il più antico trattato sacro è il *Natyashastra* (o *Natyaveda*), la cui stesura, tra realtà e leggenda, risale tra il IV e VIII secolo d.C. Nel *Natyashastra* si trovano codificate le regole delle danze classiche, del teatro, della musica, della pittura e della scultura; si conservano le basi lessicali condivise dalle danze indiane, ovvero la distinzione tra i segni *nritta* (la tecnica pura dei passi e dei gesti in composizione con la musica), e i *nritya* (gli elementi drammatici e poetici della danza che suggeriscono il *ras*, il sentimento, e il *bhava*, lo stato d'animo). Cfr. Rina Singha, Reginald Massey, *Indian Dances, Their History and Growth*, Faber and Faber, London, 1967. Per la distinzione dei tre pilastri su cui si basa il teatro-danza in India, vedi anche Nuria Sala Grau, "Tempo, corpo, spazio: alchimia silenziosa", in *Sulla danza*, Maurizio Zanardi (a cura di), Cronopio, Napoli, 2017, pp. 83-84.

> acquisivano terre e altre donazioni fatte ai templi. Si ritiravano dai templi quando si avvicinavano alla menopausa e i Brahmin non le desideravano più.[4]

Le danzatrici dei templi incorporavano e archiviavano, sin dall'infanzia, le gestualità sacre della venerazione, combinando le tecniche coreografiche alla poetica drammaturgica dell'erotismo.

> Poiché la danza del tempio, conosciuta come *sadir attam* (in Tamil) *nautch* o *sadir nac*, era un'espressione di devozione, la formazione delle devadasi (solitamente iniziava all'età di cinque o sette anni) era governata da rigide regole e metodi dell'esibizione. La danzatrice imparava a cercare la posa perfetta atta a enfatizzare la bellezza del corpo e il desiderio fisico per l'altro – dio, marito, amante – in tutta la pretesa perfezione.[5]

Le studiose Butt e Munisi prendono in prestito l'espressione foucaultiana del 'corpo docile', per descrivere l'effetto disciplinante della danza sulle corporeità e le soggettività femminili indiane – alle quali non era concesso sollevare domande: "La danzatrice, sin dal principio della sua formazione, è addestrata per diventare un essere docile, che non mette in discussione i codici da imparare e da memorizzare […]".[6] Nella danza *sadir nac*, l'espressività del sentimento sacro-erotico era accuratamente codificata nella tecnica *srngara*, mentre il contenuto drammatico era manifestato nella poetica del *bhakti*; la combinazione tecnico-poetica, del *srngara* e del *bhakti*, veicolava sulla scena/altare i segni, le gestualità del femminile sacro.[7] Janet O'Shea intravede nella drammaturgia

---

[4] Judith Lynne Hanna, "Classical Indian Dance and Women's Status", in *Dance, Gender and Culture*, Helen Thomas (ed.), Macmillan, New York, 1993, p. 124.

[5] Ivi, p. 125.

[6] Bishnupriya Dutt, Urmimala Sarkar Munsi, *Engendering Performance, Indian Women Performers in Search of an Identity*, Sage Publication, New Delhi 2010, p. 207. Le due autrici citano il testo di Michael Foucault *Sorvegliare e Punire*, in cui lo studioso illustra i meccanismi del potere disciplinante sul 'corpo docile' attuato dalle istituzioni moderne; Foucault fa riferimento a un potere generico e manifesto per via di "una politica di coercizioni che sono un lavoro, una manipolazione calcolata dei suoi elementi, dei suoi gesti, dei suoi comportamenti"; è dunque una lettura che si adatta alle strategie di controllo e di comando del *sadir nac* sui corpi delle danzatrici indiane. Michel Foucault, *Sorvegliare e Punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 1976 (ed. or. 1975), p. 150.

[7] Bevilacqua chiarisce: "La diffusione dei movimenti devozionali (*bhakti*) non fu un processo omogeneo poiché i movimenti differivano da regione a regione. La parola *bhakti* deriva dalla radice sanscrita *bhaj*, che significa 'appartenere a' o 'adorare'. Il termine funge da ombrello per un ampio numero di correnti la cui caratteristica comune è la devozione verso dio", cit., s.i.p.

del *bhakti* l'imperativo coreografico attraverso cui era decodificata l'inattività corporale e identitaria della danzatrice.[8] Nonostante la poetica del *bhakti* privilegi la prospettiva femminile, il ruolo della *devadasi* era fissato in un quadro drammatico in cui l'agentività della donna era subordinata alla venuta o all'attesa della deità. I 'servigi', la donazione del corpo femminile sacro, erano strettamente motivati da un incondizionato stato d'essere 'in amore' e 'in devozione': la donna era, quindi, rappresentata nell'immagine stereotipata di una eroina bramante e desiderosa, per cui incapace di controllare il proprio istinto sessuale.

> Il *Bhakti* stabilisce il raggiungimento spirituale di un legame personale e affettivo verso un particolare dio. […] esprime il desiderio religioso attraverso gesti di brama amorosa. I momenti di contatto con il divino sono comparati all'estasi dell'unione sessuale. […] La danzatrice narra e desidera il ritorno dell'amante e ricorda i loro momenti d'incontro erotico. […] la poesia *Bhakti* privilegia il punto di vista femminile ma esprime la devozione religiosa attraverso la brama e la frustrazione di un personaggio femminile il cui status sociale la conduce a uno stato di debolezza e inattività.[9]

Inoltre, nella società precoloniale indiana, il privilegio della condizione sacra e lo status di 'intoccabile' sembravano sovrapporsi alle figure sociali delle *devadasi*. Le donne erano oggetto di una visione alquanto paradossale: se per un verso erano considerate delle *nityasumangali*, ovvero delle presenze benefiche e di buon auspicio nella vita pubblica della comunità, dall'altro erano escluse dalle caste alte. Spesso, e in coincidenza con la fine della carriera, le danzatrici erano vittime delle stesse umiliazioni riservate a coloro che appartenevano ai ranghi più bassi dell'istituzione induista – gli intoccabili –, ne segue che nella sacralità dei segni che esse danzavano risiedeva, al contempo, l''intoccabilità' ovvero l'impossibilità di poter modificare il proprio status oltre i confini del tempio e del rigido sistema di casta in cui vivevano.

Le credenze religiose, il rigido sistema di casta, gli interessi economici e la pura coercizione da parte delle famiglie, sono solo alcuni dei fattori che hanno controllato e disciplinato la costruzione del femminile sacro nella società patriarcale dell'India. Molte sono le attiviste indiane che denunciano le pratiche delle *devadasi*,

[8] Janet O'Shea, *At Home in The World: Bharatanatyam on the Global Stage*, Wesleyan University Press, Middletown, 2007.

[9] Ivi, p. 113.

più vicine allo sfruttamento della prostituzione che alla venerazione e all'intrattenimento. Zoya Zaidi racconta dell'impossibilità per le danzatrici di alternative o via di fuga, senza esporsi al ludibrio sociale: "[…] non ci sono vie di fuga. Se vuole fuggire, la società non le accetta".[10] La scrittrice e attivista Sudha Murty racconta le storie di sofferenza e di soprusi a cui sono tutt'oggi sopposte le giovani donne in alcuni villaggi indiani, le cui possibilità di affrancamento dalla condizione di 'serva' sono strettamente vincolate alla ricostruzione di un tessuto sociale e culturale che renda le donne indipendenti e libere.[11]

Durante la lunga occupazione coloniale inglese, la figura delle danzatrici sacre divenne problematica, se non contraddittoria: le *devadasi* (come le altre danzatrici e cortigiane delle regioni indiane)[12] rientrarono, con la generica nominazione di *bayadère*, nello spazio immaginifico dei racconti e delle fantasie dei viaggiatori e dei coloni europei.[13] Lo sguardo orientalistico si è posato in modo ambivalente sul ruolo delle *bayadère*, coincidendo sia con il desiderio erotico nelle magiche notti orientali, sia con la personificazione di un femminile con usi altamente scandalosi.[14] Proprio quest'ultima visione prese il sopravvento. Difatti, all'inizio del Novecento,

[10] Zoya Zaidi, "Devadasi System in Indian Temples", *M.A.S.E.S.* web site, April 2012. https://masessaynotosexism.wordpress.com/2012/04/07

[11] Sudha Murty, *Three Thousand Stitches. Ordinary People, Extraordinary Lives*, Penguin Random House, Manipal, 2017. Nel racconto "Three Thousand Stitches" (pp. 1-16) della raccolta citata, Murty narra le storie di violenza subite dalle *devadasi* di un villaggio nel nord del Karnataka, ma anche il forte desiderio di indipendenza e di riscatto sociale che conduce alla fondazione di scuole e istituti di credito gestite dalle ex danzatrici dei templi.

[12] In tutta l'India si distinguevano diverse professioni di danzatrici e cortigiane come le danzatrici *Kathak*, le cui esibizioni erano diffuse nel nord dell'India, esse non danzavano nei templi nonostante fossero citate nel *Mahabharata*, la celebre epopea indiana profondamente intrisa di temi religiosi. Vi erano inoltre le *raja kanya*: le ragazze del re e ai servigi della corte, e le *genikas*, cantanti e danzatrici alle quali era riservato l'obbligo dell'istruzione per apprendere l'arte della musica, del canto e del teatro, cfr. Nicola Savarese, *Teatro e spettacolo tra oriente e occidente*, Laterza, Bari, 1992.

[13] L'immaginazione orientalistica riservò lo stesso trattamento alle donne degli harem islamici. In ambito artistico è opportuno citare la nota serie di Odalische, dipinta da Henri Matisse fra il 1919-1949, dedicate alla figura della donna nell'harem. La riappropriazione simbolica dei loro corpi e delle loro voci è a opera di Assia Djebar nel bellissimo testo *Donne d'Algeri nei loro appartamenti* (1988).

[14] Negli archivi europei del balletto classico (altro sapere arcontico che si è fatto spesso 'conservatore' delle gesta imperialistiche occidentali), si rintraccia una nota opera di repertorio ispirata all'immagine della danzatrice orientale, e la cui prima rappresentazione risale al 1877: *La bayadère*, balletto in 4 atti, coreografia: Marius Petipa, musica: Ludwig Minkus, libretto: Serghei Khudekov.

il controllo moralista e riformatore dell'amministrazione coloniale britannica finisce col modificare il contesto culturale e teatrale indiano demonizzando le danze classiche indiane e, più specificamente, le pratiche delle danzatrici dei templi. Le *devadasi*, insieme a tutte le altre professioni devote, e non, alla danza sacro-erotica, divennero l'esempio dei costumi scandalosi indiani, il modello delle pratiche lascive, le figure da estirpare e bandire in nome del progresso e della civiltà occidentale-europea.[15]

Il corpo femminile venne immaginato nella versione distorta della prostituta, ipostatizzato e inferiorizzato secondo le stesse pratiche discorsive con cui il corpo della terra indiana veniva fissato dal discorso coloniale. Il movimento conservatore contro le *devadasi*, innescato dall'amministrazione inglese, si diffuse tra la neoborghesia indiana che ne allargò il discredito a tutte le arti performative (*nautch*), come racconta Nicola Savarese:

> Per la prima volta nella storia, la maggior parte degli indiani non solo perse il tradizionale rispetto per l'arte della danza sacra ma persino la comprensione dell'antica tradizione che per secoli aveva visto le danzatrici sacre all'interno dei templi: il falso pudore che era estraneo alla cultura indiana, come testimoniano le sculture di moltissimi templi in cui l'atto sessuale viene mostrato in tutto il suo fulgore per simbolizzare le più alte concezioni religiose, si introdusse in tutte quelle aree in cui predominava la cultura inglese.[16]

Il senso di pudore che condusse al rifiuto delle danzatrici nell'istituzione performativa, si concretizzò nel movimento di alto puritanesimo dell'*anti-nautch* che prese forma nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Dutt e Munsi inquadrano il movimento *anti-nautch* nell'operazione di riforma più ampia della società induista, ciò che è certo è che "L'atteggiamento verso le donne in generale e verso le danzatrici in particolare era veicolato […] sulla percezione britannica di moralità, oscenità e sessualità." [17] La campagna denigratoria contro le *devadasi* raggiunse il culmine con un primo decreto emanato nel 1930 (Bill No. 5); le danzatrici furono sospese

[15] Savarese, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 210.

[16] Ivi, p. 214. Consultando la storiografia teatrale indiana – da Sylvain Lévi (*Le théatre indien*, 1963) a Adya Rangacharya (*The Indian Theatre*, 1980) – si registra che, in verità, dopo un periodo di ininterrotta fioritura, dal III al IX sec. d.C., il teatro subì una forte decadenza, prima a causa delle ripetute invasioni straniere, soprattutto musulmane, che nel furore iconoclasta dell'Islam impedirono qualsiasi sviluppo delle arti sceniche, successivamente a seguito delle iniziative persecutorie di ispirazione inglese contro le antiche danze *nautch* negli anni Venti del Novecento.

[17] Dutt, Munsi, *Engendering Performance*, cit., p. 215.

dai servizi nei templi, i loro beni materiali vennero convertiti in proprietà terriere o confiscati in proprietà governative. Nel 1947, anno dell'Indipendenza indiana, il Congresso dei Ministri promulgò il "Madras Devadasis Act" che sancì la definitiva abolizione delle donne al servizio dei luoghi di culto.[18]

Tuttavia, a cavallo tra gli anni Venti e Quaranta, nel periodo di transizione storica dell'India da stato colonizzato a nazione indipendente, l'immagine del femminile sacro si evolve nei significati e si modifica nei gesti, alla luce dei movimenti nazionalisti tesi a ricostruire le radici culturali del paese. Negli ambienti intellettuali e politici indiani si manifestava la ferma volontà di riabilitare le espressioni artistiche, sotto la spinta di una necessaria ri-costruzione identitaria. Sin dagli inizi del Novecento, come nota la studiosa e danzatrice Nuria Sala Grau, sono diversi i pionieri, e molte sono donne, che "lanciano le prime sfide verso il cambiamento, ripesando e rinnovando la danza e la coreografia tradizionale".[19] È così che il patri-archivio, la sede simbolica del culto e delle leggi *sadir nac*, si interrompe e si arricchisce nel progetto storico e culturale della nazione indiana nel suo complesso processo postcoloniale.

Il femminile de-sacralizzato

L'antropologa indiana Pallabi Chakravorty sottolinea l'associazione discorsiva tra il movimento rivivalista delle danze classiche, e la formazione dell'ideologia nazionalistica indiana, affermando che: "durante la fase nazionalista di inizio Novecento, il ritorno alla danza classica indiana venne strettamente associato alla costruzione dell'identità nazionale indiana […] la danza di-

[18] L'abolizione legale non venne tuttavia rispettata nella regione del Tamil Nadu, dove il costume sopravvisse a dispetto dei violenti attacchi moralisti. Nel 1988 il governo di Delhi ha dichiarato illegale il sistema delle *devadasi* in tutta l'India. La condanna comporta una multa risibile (massimo 140 dollari) e la reclusione da 3-5 anni, ma la legge risulta difficilmente applicabile per via della diffusa corruzione, dello stigma sociale e soprattutto perché vengono richieste prove dettagliate al momento della denuncia. Cit. in relazione orale di Urmimala Sarkar Munsi al Colloquium Warwick-JNU/Jawaharlal Nehru di Delhi: "History, Memory, Event and the Politics of Performance'" (8-11 novembre 2010), Dip. "Theatre and Performance Studies" University of Warwick, UK.

[19] Tra le tante/tanti, Sala Grau cita "Rukmini Devi, Uday Shankar, Chandra Leka, Astad Deboo, Leela Samson, Anita Ratman, Jayachandran Palazhy, Mrinalini e Mallika Sarabhai, Navtej Johar, etc., seguiti dalle generazioni successive: Anusha Lal, Bimbavati Devi, Padmini Chettur, Madhy Nataraj", in "Tempo, corpo, spazio", cit., p. 99.

venne l'incorporazione delle radici 'spirituali del passato'".[20] Nell'intento nazionalista di rigenerare e purificare l'immagine 'sacro-erotica' del corpo femminile danzante, risiedeva la volontà di 'ritornare' a un passato puro, tradizionale, e "furono soprattutto le donne indù delle classi medio alte a farsi portatrici dei valori spirituali".[21] Si avviò, dunque, un progetto di "epurazione […] di ogni aspetto legato all'erotismo sacro e quindi a una forma di devozione sensuale del divino che è vista, dalla morale puritana della classe al potere, come un viatico alla prostituzione".[22] Mentre le corporeità delle *devadasi* vennero considerate 'dissacranti', le loro pratiche artistiche vennero depurate e rivitalizzate per ergersi a custodi 'originarie' della spiritualità culturale indù. Quell'immagine femminile, sino ad allora coreografata e comandata nel legame tecnico e poetico del 'sacro-erotico', si bandisce per farsi 'altra'.

La studiosa Gayatri C. Spivak ha sottolineato la strategia di subalternizzazione insita nella rappresentazione delle 'altre' da parte della critica letteraria anglo-americana, ma intravede anche nuove possibilità di riformulazione e recupero di posizioni soggettive alternative.[23] Secondo una dinamica non dissimile da quella illustrata da Spivak, nel processo di purificazione del femminile 'sacro-erotico' indiano, la soggettività delle *devadasi* si è posta come 'altra', dissacrante e subalterna, per contrapporre loro, e quindi consolidare, un modello femminile più 'puro' – capace di danzare un linguaggio più puro. Nel processo di purificazione della danza *sadir nac* si rileva, così, la formulazione di nuovi linguaggi: tra i tanti quello oggi conosciuto e diffuso come *Bharatanatyam*.[24] La dispersione dell'antico *sadir nac* nell'espressione rivitalizzata del *Bharatanatyam* è una *herstory*, in cui i corpi femminili indiani diventano non solo rappresentanti/rappresentativi, ma 'arconti' di un rinnovato sapere culturale e corporale. La donna diventa l'og-

[20] Pallabi Chakravorty, "From Interculturalism to Historicism: Reflection on Classical Indian Dance", *Dance Research Journal*, Vol. 32, n. 2 (2000), p. 111.

[21] *Ibidem*.

[22] Vito Di Bernardi, "Riflessioni sull'eredità della danza hindu nel Novecento", Atti del I convegno nazionale di AIRDanza: *Ricostruzione, ri-creazione e rivitalizzazione della danza*, Museo di Roma in Trastevere, 26/27 aprile, 2003, pp. 1-6.

[23] Gayatri C. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Meltemi, Roma, 2004 (ed. or. 1999).

[24] Nella varietà dei testi consultati, il termine *Bharatanatyam* appare in diverse versioni, qui si sceglie la più comune (unica parola) e la si indica in corsivo come di consuetudine per tutte le parole straniere; nelle citazioni in cui si riportano le parole di studiose o danzatrici si rispetterà la grafia da loro usata.

getto per ri-immaginare l'identità nazionale indiana, e insieme, il soggetto che danza un femminile 'de-sacralizzato'. Nella danza *Bharatanatyam*, il seme del 'sacro' si ri-scrive, i gesti sacro-erotici si disseminano in nuove espressioni; la danzatrice si fa ora deposito di un altro sapere corporale che conserva e distrugge le tracce della sacralità.

La ri-scrittura del femminile sacro inizia a realizzarsi quando le danzatrici escono dai confini performativi e autoritari dei templi indù, per occupare altre spazialità rappresentative in cui poter 'cominciare' il linguaggio danzante del *Bharatanatyam*, e 'comandare' in una nuova prospettiva i movimenti della propria femminilità e sessualità. È qui che si intercetta il matri-archivio immaginifico, la sede in cui il femminile de-sacralizzato, disseminato nelle differenti gestualità, irrompe negli spazi della legge solitamente occupati dall'uomo, dal sacerdote o dal bramoso fedele. Pamyla Stiehl illustra come il processo di ri-scrittura della danza sacra delle *devadasi*, nel linguaggio del *Bharatanatyam*, abbia fornito alle donne indiane la possibilità di contribuire attivamente alla ri-costruzione dell'identità cultural-nazionale indiana:

> Durante il movimento revivalista degli anni Venti e Trenta, le donne iniziarono ad occupare alcuni spazi di dominio maschile […], iniziano a partecipare alla vita politica nazionale, diventano sacerdotesse, assumono il ruolo di guru, coreografavano e mettono in scena le proprie danze. In aggiunta, la danza divenne una componente vitale per l'integrazione di molte giovani indiane nella società, visto il loro ruolo pubblico nel progetto nazionalistico della cultura indiana.[25]

Storicamente, la danza *Bharatanatyam* si inquadra nel progetto di rivitalizzazione culturale dell'India pre-indipendente e postcoloniale; al contempo, in una prospettiva critica e performativa, essa si interpreta nell'opera di dispersione coreografica, nel processo di de-sacralizzazione tecnica e poetica della tradizione *sadir nac*. A tal proposito, sembra interessante accennare alle modalità con cui i processi storici e coreografici si siano sovrapposti nella costruzione del rinnovato sapere coreutico del *Bharatanatyam*, un sapere che si è articolato, 'inventato', sulla disseminazione delle pratiche performative del passato. Tant'è vero che, nel desiderio di

[25] Pamyla Stiehl, "Bharatanatyam: A Dialogical Interrogation of Feminist Voices in Search of the Divine Dance", *The Journal of Religion and Theatre*, Vol. 3, n. 2 (2004), p. 291.

affermare non una cesura, bensì una continuità con l'eredità classica *sadir nac*, il *Bharatanatyam* sembra corrispondere a ciò che gli antropologi Hobsbawm e Roger hanno definito come 'tradizione inventata':

> Per 'tradizione inventata' si intende un insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità con il passato. Di fatto, laddove è possibile, tentano in genere di affermare la propria continuità con un passato storico opportunamente selezionato.[26]

Approfondendo il concetto delle tradizioni 'immaginate', nell'ambito delle forme spettacolari, Richard Schechner definisce e argomenta proprio la danza *Bharatanatyam* come esempio di un 'comportamento restaurato'. Il teorico teatrale illustra nel dettaglio le fasi della costruzione del linguaggio che è stato coniato e sviluppato, più precisamente, dallo studioso di sanscrito Venkataraman Raghavan e dalla danzatrice indiana Rukmini Devi. Tra le righe esposte da Schechner, però, ciò che qui preme sottolineare, è il ruolo 'arcontico' svolto dalla danzatrice Devi nel processo di 'restauro' della memoria del *sadir nac*:

> In connessione con la campagna per mettere fuorilegge il *sadir nac*, il dottor V. Raghavan, studioso e critico, coniò il termine *Bharatanatyam* per descrivere la danza che lui stesso e la danzatrice Rukmini Devi stavano sviluppando. La loro intenzione era di utilizzare il *sadir nac*, evitando però la sua cattiva reputazione. Così rivisitarono, ripulendolo, il *sadir nac*, vi inclusero movimenti basati sul *Natya Shastra* e sulle sculture dei templi idearono metodi di insegnamento standardizzati. Essi sostenevano che il *Bharatanatyam* era antichissimo, e certo era proprio così, se poteva dimostrarsi conforme alle arti e ai testi antichi: perciò ogni movimento del *Bharatanatyam* venne confrontato con le fonti da cui si diceva che provenisse. Le differenze tra il *sadir nac* e le vecchie forme furono attribuite alla degenerazione. La nuova danza, ora legittimata dalle sue antiche origini, non solo prese il posto del *sadir nac*, ma attrasse le figlie delle famiglie più rispettabili che cominciarono a praticarla. […] La "storia" e la "tradizione" del *Bharatanatyam* – cioè le sue radici nei testi e nell'arte – è in effetti un comportamento restaurato. Ma questa danza è una ricostruzione basata sul lavoro di restauro di Rukmini Devi. […] Ben presto si arrivò a

[26] Eric Hobsbawm, Terence Ranger (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino, 1987 (ed. or. 1983), p. 3.

credere che l'antica danza avesse portato al *Bharatanatyam*, mentre, in realtà, quest'ultimo portò alla danza antica.[27]

Il corpo sanscrito di Rukmini Devi

Nella dettagliata disamina sulle trasformazioni in termini culturali, sociali e coreografici del *sadir nac* in *Bharatanatyam*, Uttara Coorlawala riconosce il valore delle danzatrici *devadasi*, ricorda la memoria del sacrificio dei loro corpi dissacrati, "il cui sapere e repertorio continua tutt'oggi a trasmettersi."[28] Al contempo, la studiosa avvalora la capacità creativa delle donne che, nella realtà culturale dell'India postcoloniale, hanno negoziato un nuovo sapere coreografico. Coorlawala propone, così, il concetto di 'corpo sanscrito': un corpo femminile che, nella danza *Bharatanatyam*, conserva e decostruisce l'immagine danzante del femminile sacro.[29]

Coorlawala individua come prototipo della danza sanscrita il corpo-archivio di Rukmini Devi Arundale che, oltre a svolgere un ruolo cruciale nel processo di rivitalizzazione del *Bharatanatyam*, ha riconfigurato la posizione delle danzatrici nella società indiana, pre-indipendente e postcoloniale: "Rukmini Devi Arundale assume un ruolo attivo (come altre donne della sua generazione in India) ri-affermando l'indipendenza e la libertà delle donne di danzare e fondando una struttura istituzionale devota alla trasmissione della danza, ovvero la scuola Kalakshetra".[30] Sposatasi nel 1920 con un inglese, George Sydney Arundale, presidente della società Teosofica in India, Rukmini Devi giunse alla rivitalizzazione del *Bharatanatyam* dopo un percorso interculturale, e dopo avere studiato danza clas-

[27] Richard Schechner, *La teoria della performance (1970-1983)*, Bulzoni, Roma, 1984 (ed. or. 1977), p. 243. Con simili procedimenti, negli anni Trenta, furono dichiarati 'classici', oltre che il *Bharatanatyam* altri tre stili di danza indiana: il *Kathakali*, il *Kathak* e il *Manipuri*. Sono stili che vogliono trovare origine – originandolo – in un ipotetico 'Noi' del passato indiano ma, che, in realtà, si ri-flettono nella nuova realtà nazionalistica e culturale della post-colonialità.

[28] Uttara Asha Coorlawala, "The Sanskritized Body", *Dance Research Journal*, Vol. 36, n. 2 (2004), p. 63.

[29] *Ibidem*. Il termine *sanskritization* è stato originariamente utilizzato dall'antropologo Mysore Narasimhachar Srinivas nel 1956, per descrivere il processo sociale in cui le caste basse emulavano i costumi e gli usi delle caste alte allo scopo di migliorare il proprio status sociale; successivamente la parola ha iniziato a denotare il deliberato ritorno agli antichi valori e costumi indiani *Vedic* e *brahmin* attraverso, però, una rinnovata prospettiva culturale. Nella danza, il termine legittima il processo attraverso cui le pratiche coreografiche, prima definite come 'rituali', 'sacre', 'folkloristiche' o senza alcuna etichetta, acquisiscono uno status politico, economico e sociale tale da considerarsi classiche.

[30] Ivi, p. 53.

sica con la ballerina russa Anna Pavlova. Negli anni '30, fondò la scuola Kalakshetra, favorendo lo sviluppo del *Bharatanatyam* e delle arti performative indiane e riunendo, a tale scopo, numerosi guru della danza tradizionale ed ex danzatrici *devadasi*.[31]

Se il sapere coreutico era essenzialmente custodito e trasmesso nelle leggi tramandate dai maestri dei templi (*nattuvanars*), nella scuola Kalakshetra, Rukmini Devi incoraggiava le studentesse ad apprendere l'arte della conduzione e della composizione della danza e della musica, mettendo in discussione il ruolo del 'comando' coreografico patriarcale: "le donne sfidavano il ruolo maschile del *nattuvanars* e dei guru di dettare il repertorio e rivendicavano il diritto di interpretare le danze."[32] Nella danza del 'corpo sanscrito', Rukmini Devi ha proposto la dispersione dei segni tecnici della lussuria e della forzata sensualità legati alla devozione sacra; ha promosso l'abbandono dei testi drammatici che coreografavano la narrativa del *sadir nac*, e che immancabilmente incastravano la donna nella posizione di devota al dio o all'amante, o subalterna al sacerdote o al Re. Nel *Bharatanatyam* sviluppato dalla danzatrice si rilegge, in definitiva, la combinazione tecnica-poetica del *srngara* e del *bhakti* su cui era incisa la gestualità sacro-erotica: "*Srngara* (il sentimento erotico) era reinterpretato solo come *bhakti* o come rituale di devozione verso la divinità".[33] Allo scopo di promulgare una nuova relazione con le divinità-archetipo femminili, appartenenti al passato indiano, Rukmini Devi incoraggiava le danzatrici verso i modelli mitici delle donne 'guerriere' o 'sacerdotesse', il termine *dasi* (serva) si trasforma in *devi* (dea), "al punto che diverse danzatrici di quel periodo rinominarono se sesse con l'appellativo 'Devi' e iniziarono a incorporare le potenti immagini della condizione femminile nelle loro danze".[34]

Il corpo sanscrito di Rukmini Devi ha danzato e coreografato un linguaggio che la danzatrice è riuscita a disseminare nel nome e nella memoria del *Bharatanatyam* anche grazie all'incontro cruciale con la ballerina russa Anna Pavlova.[35] Negli anni '20 del Novecento, Pavlova condusse un lungo tour nelle terre indiane alla ricerca di appropriazioni coreografiche 'orientali' da cui era pro-

[31] Avanthi Meduri, "*Bharatanatyam* as a Global Dance: Some Issues in Teaching, Practice and Research", *Dance Research Journal*, Vo. 36 n. 2 (2004).

[32] Coorlawala, "The Sanskritized Body", cit., p. 54.

[33] Ivi, p. 55.

[34] Ivi, p. 57.

[35] Ivi, p. 124.

fondamente affascinata.[36] Se per un verso, i successi di Pavlova hanno convalidato una rappresentazione 'orientalistica' dell'India, al contempo, la sua notorietà suscitò il desiderio di recupero delle arti classiche indiane tra i fautori del movimento revivalista. L'impulso di conservazione e di distruzione della tradizione fu intercettato proprio da Devi che, in seguito all'incontro professionale con Pavlova, riconobbe alla ballerina un ampio contributo per aver attivato il desiderio "di riscoperta delle proprie forme di danza."[37]

In termini tecnici, Rukmini Devi ha proposto di conservare e, allo stesso tempo, decostruire alcuni caratteri tipici dell'antica danza *sadir nac*, per affermare i gesti che rendono all'oggi peculiare la classicità del *Bharatanatyam*. Si sono conservate le geometrie lineari del corpo danzante: tipico è ad esempio il mantenimento della forma triangolare della figura femminile (realizzata nella simmetria del piegamento delle gambe con le ginocchia verso l'esterno in controllata verticalità col busto). Mentre si vedono rielaborare le dinamiche compositive degli *adavus*, ovvero dei passi basici sui quali si modellano e differenziano le azioni del piede in battuta sul pavimento. In molteplici variazioni, in breve, i passi *adavus* strutturano la distanza tra i talloni e misurano la flessione delle gambe in combinazione con le posizioni delle braccia e della testa, secondo una velocità di esecuzione singola, doppia e quadrupla. La virtuosità compositiva e sequenziale degli *adavus* anima e rende specifica ogni variazione della scrittura coreografica: *tatta adavu* ovvero 'battuta' ha otto variazioni così come i *natta adavu* (passi sulla punta dei tacchi). Gli *adavus* sono inoltre "danzati sui *sollokatu* (parole sillabate) che danno la partitura ritmica a ogni gruppo di *adavus*".[38]

Elemento essenziale del *Bharatanatyam* è la sintesi, talvolta improvvisata ma sempre intima ed armonica, tra la danzatrice e la musica dal vivo; ciò che si vede danzare, dentro e fuori i luoghi del culto, è un corpo che risponde alle scansioni matematiche e ritmiche veicolate dai canti e dai tipici strumenti a corda come il *sitar* e il *sarod* o a percussione come il *tabla*. Inoltre, altro tratto specifico

[36] Con tali parole, Pavlova espresse il suo fascino di matrice orientalista: "L'Oriente mi ha sempre affascinata. Una delle mie più grandi ambizioni è quella di soggiogare l'Oriente alla mia arte, provando il suo potere sulle persone di ogni razza e colore", Uttara Asha Coorlawala, "Ruth St. Denis and India's Dance Reinassance", *Dance Chronicle*, Vol.15, n. 2 (2001), p. 143

[37] Ivi, p. 142.

[38] Rudolf Benesh, Joan Benesh, *Reading Dance. The Birth of Choreology*, Souvenir Press, London, 1977, p. 108.

della tradizione *Bharatanatyam* è l'esibizione della danzatrice in assoli in cui ella interpreta sulla scena diversi ruoli drammaturgici, trasformando magicamente il suo corpo in un''ape', un 'fiore', una 'dea' o un 'cervo', attraverso la simbolica gestualità delle mani e delle braccia (*mudras*) e le espressioni facciali (*abhinaya*).

Nel corso della sua carriera, conclusasi nel 1986, il corpo sanscrito di Rukmini Devi si è mosso consapevolmente all'interno di una doppia narrazione storica: quella del nazionalismo indiano, e quella più propriamente postcoloniale e internazionale. Utilizzando come mezzo di comunicazione nell'insegnamento sia la lingua sanscrita (con base lessicale comune a molti dialetti indiani) che la lingua inglese, Rukmini Devi trasformò il tratto locale del *Bharatanatyam* in un modello pedagogico e performativo condivisibile dalle identità provenienti dalle diverse regioni dell'India.[39] A tale scopo, la donna stilò un syllabus, "mettendo insieme la cultura locale Tamil del *Bharatanatyam* e quella più pan-indiana e sanscrita", rendendo allora il linguaggio coreografico favorevole alla disseminazione oltre i confini dell'India.[40] In questo senso, Meduri illustra come la scuola Kalakshetra, e il programma didattico in essa applicato, abbiano favorito la diffusione del *Bharatanatyam*:

> I danzatori indiani formatisi alla Kalakshetra negli anni Cinquanta, fondarono delle scuole di danza in India, negli Stati Uniti, in Gran Bretagna, in Canada, in Australia e in Germania insegnando il *Bharatanatyam* come forma di rappresentazione sia indiana sia tamil. Il programma di studio del *Bharatanatyam* della Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD), adottato negli anni Novanta dagli insegnanti di danza sud asiatica in Gran Bretagna, si basa proprio […] sull'approccio pedagogico sviluppato da Rukmini Devi negli anni Quaranta.[41]

Rukmini Devi è solo un primo corpo-archivio danzante che comincia e comanda la danza di un femminile de-sacralizzato. I depositi del matri-archivio si sono arricchiti di immagini, movimenti e corpi a seguito delle ondate migratorie delle identità indiane che hanno continuato a disseminare le memorie del *Bharatanatyam*. Oggi, sulla scena postcoloniale della danza sud-asiatica britannica, nuovi archivi e nuove memorie si generano, rispecchiando la dispersione diasporica che contraddistingue questa danza.

[39] Coorlawala, "The Sanskritized Body", cit., p. 55.
[40] Meduri, "La trasmissione della danza sudasiatica a Londra", cit. p. 350.
[41] *Ibidem*.

Rituali diasporici

Se i tratti della disseminazione del *Bharatanatyam* già si colgono nel tempo della sua formazione-invenzione, altri semi, altre tracce 'de-sacralizzate', si disperdono nel viaggio che la danza compie nelle memorie delle identità indiane postcoloniali e in diaspora. Sono, in particolare, le corporeità migranti verso la Gran Bretagna che, sin dalle ondate migratorie dagli anni '50 del Novecento, svolgono un ruolo cruciale nella trasmissione dell'espressione coreutica. Come le *travelling cultures* di memoria cliffordiana, così il *Bharatanatyam* ha subìto variazioni a seguito delle generazioni migratorie, assumendo nel tempo forme imprevedibili.[42] Il critico e giornalista anglo-indiano Sanjoy Roy coglie tale trasformazione nella divergenza tra la prima generazione di migranti e quella dei "British-born Indians":

> Per un po' di tempo, la danza indiana era vista semplicemente come un bene d'importazione straniera, come una sorta di prestigiosa pianta da serra che evocava stupore e perplessità – una specie non-nativa. Anche per le comunità migranti, la danza simboleggiava e affermava un patrimonio culturale, un passato, un senso di identità dell'altrove. Più recentemente, con la crescita di un numero sostanzioso di anglo-indiani, quel senso di identità ha cambiato enfasi […] Quei semi piantati sono maturati con ribellione, sbocciati in modo imprevedibile e dato strani frutti. Alcuni performer hanno provato a riaffermare le proprie radici, mentre altri se ne sono allontanati trovandole inadeguate come forme di espressione.[43]

Secondo Roy, la nuova generazione di anglo-indiani ha incorporato e archiviato il *Bharatanatyam* in modo eterogeneo, sottoponendo il linguaggio a rappresentazioni creative diversificate, esponendo, dunque, altre disseminazioni coreografiche. La diaspora del *Bharatanatyam* assume forme e qualità globali, lasciando 'in-toccate' alcune specificità locali: la forma plastica del corpo triangolare, i tipici piegamenti delle gambe, la codificata gestualità delle mani, l'espressività del viso o l'uso delle cavigliere a sonagli, sono segni che si conservano e differenziano anche nelle performance più sperimentali. Lo spazio non è più quello del tempio: i corpi esplorano la 'globalità' in altri luoghi con altri confini perfor-

[42] James Clifford, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999 (ed. or 1997).

[43] Senjoy Roy, "Growths and Outgrowths", in *New Direction in Indian Dance*, Sunil Kothari (ed.), Marg Publications, Mubai, 2003, p. 156.

mativi; così come evolve la peculiare variazione coreografica degli assoli femminili, accogliendo nelle performance composizioni di gruppo con danzatrici e danzatori. Alcune artiste contemporanee conservano il valore 'locale' della danza: esse sono attratte dalla precisione geometrica, ne rispettano, quindi, la forma matematica e ne preservano la tecnica seguendo la tradizionale nomenclatura dei passi. Altre, invece, dopo aver appreso il lessico corporale nella forma originaria, sperimentano la qualità dei movimenti basici, proponendo uno stile personale e investigano l'incontro del linguaggio indiano con le gestualità della danza contemporanea occidentale. In realtà, in entrambe le scelte creative, emerge il valore molteplice del *Bharatanatyam*: un sapere danzante che nei movimenti diasporici si conserva e, al contempo, si dissemina tra i confini locali e globali. Oggi il *Bharatanatyam* è insegnato e danzato in Gran Bretagna, ma anche negli Stati Uniti, in Canada, in Australia, nello Sri Lanka, in Giappone, in Italia, e in altri paesi. La sua trasmissione segue i percorsi storici e i movimenti spaziali delle soggettività indiane ed anglo-indiane che conservano, costruiscono e disperdono la doppia 'appartenenza' identitaria, rispecchiando la matrice postcoloniale di questa danza.[44]

Andrée Grau ha proposto di inquadrare le danze classiche indiane, tra cui il *Bharatanatyam*, sotto l'etichetta "South Asian Dance", allo scopo di ampliare la geografia dei linguaggi e marcarne la dimensione trans-nazionale.[45] Il tentativo di elaborare una nuova 'categoria' direziona la percezione della danza verso una disseminazione geografica, e insieme, etnica e culturale. D'altro canto, l'atto di fissare e ri-nominare un linguaggio è sempre rischioso, soprattutto se i tentativi mirano a universalizzare le differenze, nell'inflazione di rappresentazioni creative che si presentano e distribuiscono, nei circuiti culturali, sotto il segno del 'rituale diasporico'. Del pericolo, è consapevole la coreografa anglo-indiana Shobana Jeyasingh che,

[44] Si ricorda l'importante lavoro di diffusione didattica e performativa che alcune istituzioni accademiche private svolgono in Gran Bretagna sin dagli anni '70. Tra queste, la "Akademi – Indian Academy of Dance" (http://www.akademi.co.uk.) si propone di potenziare la pratica, il riconoscimento e la diffusione della danza sud asiatica in Gran Bretagna, mettendo in scena spettacoli *Bharatanatyam* e integrandoli nel tessuto multiculturale del territorio, allo scopo di fornire alla forma coreutica un'identità britannica. Mentre l'obiettivo del centro "Bharatiya Vidya Bhavan" consiste nel "preservare la tradizione dell'arte e della cultura indiana per i posteri" in Gran Bretagna (http://www.bhavan.net)

[45] Andrée Grau, "A Sheltering Sky? Negotiating Identity through South Asian Dance", in *No Man's Land: Exploring South Asianness, Symposium*, Symposium Report ICA, redatto da Shiromi Pinto, Londra, giugno 2004.

in merito alla ricerca 'istituzionale' di una appropriata terminologia, dichiara: "[…] il termine è certamente meno 'controverso' […] poiché resta al sicuro nelle braccia oggettive della geografia […]. Essere bloccate all'interno di una categoria è fastidioso ed è pericoloso per la creatività"; sfuggire alle categorie diventa allora, continua Jeyasingh "un esercizio essenziale nel rituale diasporico."[46]

Nella disseminazione storica dei gesti *Bharatanatyam* tra periodo coloniale e postcoloniale, tra tecnica classica e stile contemporaneo, non si rintraccia la semplice operazione di ibridare le differenze culturali od omologare le particolarità locali. Nella ri-scrittura danzante, Jeyasingh negozia il rituale diasporico del *Bharatanatyam*; ella comincia da quel matri-archivio in diaspora, per ricordare e interrogare le tracce del femminile sacro. Noi spettatrici/spettatori seguiamo la memoria del suo viaggio, e sulla scena del teatro-danza consultiamo le altre e molteplici tracce della de-sacralizzazione.

L'interrogazione danzata da Shobana Jeyasingh

> Noi [artisti postcoloniali] abbiamo sempre dovuto affrontare le questioni dell'inautenticità, visto che il nostro senso di autenticità ci è stato imposto da un luogo di potere che era Altro da noi.
> La decostruzione era un modo di vivere.
> - Shobana Jeyasingh

Nella pratica della de-costruzione, Jacques Derrida individua il 'gesto' dell'interrogazione come una sorta di allenamento tecnico o un rituale poetico mediante il quale ci si prepara a proiettare il pensiero verso altre prospettive. Derek Attridge sottolinea la strategia 'della domanda alla domanda' applicata dal filosofo franco-algerino, quando egli viene, ad esempio, interrogato sulla letteratura e sulle sue implicazioni filosofiche: "[…] è prima di tutto la domanda alla domanda che lo affascina […] Ciò su cui si sofferma Derrida, nella domanda, è la relazione tra il 'Cosa è […]?'' rispetto alla 'letteratura'[…]".[47] Un simile fascino verso la

[46] Shobana Jeyasingh, cit. in *No Man's Land*, cit.

[47] "What is Literature?" è la domanda che si fa tecnica interrogativa-decostruttiva nella disamina del pensiero derridiano sulla letteratura. Vedi, Derek Attridge, "Derrida and the Questioning of Literature", in *Jacques Derrida, Acts of Literature*, Derek Attridge (ed.), Routledge, London-New York, 1992, p. 2.

forza interrogativa, verso 'la domanda alla domanda', sembra essere accolto da Shobana Jeyasingh quando ricerca nuove risposte nelle gestualità sacre del *Bharatanatyam*.

Jeyasingh apprende la tradizione *Bharatanatyam* in India; incorpora la tecnica nella forma classica nell'impossibilità, quindi, di poter porre domande alle strutture codificate che questa disciplina trasmette e comanda tramite le istituzioni accademiche. Tuttavia, la diaspora dell'archivio coreografico del *Bharatanatyam* oltre i confini indiani ha condotto la stessa Jeyasingh a interrogare la dispersione identitaria, culturale e coreografica del linguaggio tradizionale. Nel 1981 la danzatrice emigra in Inghilterra, consegue un master in Studi Shakespeariani e continua a praticare il *Bharatanatyam* come solista; nel 1988 diventa coreografa, e fonda a Londra la "Shobana Jeyasingh Dance Company", un laboratorio coreografico, originariamente per sole danzatrici, la cui sperimentazione è oggi riconosciuta oltre i confini del territorio britannico.[48] Tra le performance più significative degli anni '90 si ricordano *Making of Maps* (1992); *Romance…with Footnotes* (1993); *Raid* (1995); *Palimpsest* (1996); in queste prime opere la traccia classica del *Bharatanatyam* si ri-configura nelle sonorità urbane della musica contemporanea occidentale.

Nei lavori del decennio successivo il linguaggio 'madre' diventa una voce tra le tante, il *Bharatanatyam* si dissemina nell'incontro con altre espressioni performative e coreografiche, quali le arti marziali, la danza moderna e contemporanea. Nelle opere del 2000, *Surface Tension* (la prima con danzatori uomini); *(H)Interland* (2002); *Flicker* (2006); *Exit no Exit* (2006); *Fautline* (2007); *Just Add Water?* e *Bruise Blood* (2009), Jeyasingh esplora la relazione tra corpo, identità spazio e musica, sperimentando nuove possibilità coreografiche anche nella dislocazione dei corpi danzanti in opere site-specific, ne è un esempio *Counterpoint* (2010). Nel decennio successivo la coreografa interroga la memoria dei luoghi sacri, continuando l'opera di de-sacralizzazione in *Too Mortal* (2012), una potente danza di sei donne in alcune chiese simbolo della cultura cristiana; rilegge e ridanza la memoria altrettanto sacra del patrimonio coreutico occidentale, e quindi in *Bayadère – The Ninth Life* (2015-2017) tocca il lavoro originale di Marius Petipa per illuminare il fascino mitico e orientalistico dello sguardo occidentale che tutt'oggi si appropria del corpo dell'Oriente. L'interrogazione coreografia interpella la

[48] Sito ufficiale della Shobana Jeyasingh Dance Company (SJDC): http://www.shobanajeyasingh.co.uk/.

scienza, la tecnologia digitale, la robotica e l'intelligenza artificiale in lavori visionari come *In Flagrante* (2013), *Translocation* (2014) e *Trespass* (2015). Nel 2013 dona il suo contributo artistico al dibattito ecologico e allo studio delle piante in *Strange Blooms*. Nel 2016, i corpi danzanti entrano in dialogo con le architetture museali: in *Outlander* (2016) diversi corpi 'stranieri' si confrontano con le figure pittoriche delle *Nozze di Cana* di Veronese (progetto site-specific per il complesso di San Giorgio Maggiore a Venezia), mentre in Études una danzatrice trasmuta in movimento le pose, le curve e le scene scultoree di Rodin (lavoro per la mostra "Rodin and Dance: The Essence of Movement" alla Courtauld Gallery di Londra). Nel 2018, Jeyasingh anticipa i tempi di resilienza umana contemporanea con la coreografia *Contagion* – commissionato in occasione del centenario della pandemia del 1918 (la febbre spagnola) –, sullo sfondo di installazioni digitali che proiettano la diffusione del virus, rapido, casuale e in continua mutazione, otto donne si contorcono e mutano tra la forza e la vulnerabilità del corpo umano.

Nei suoi progetti, la coreografa riconosce la dispersione del linguaggio 'madre' nel contesto urbano, postcoloniale e britannico in cui dimora; ne seguono operazioni coreografiche in cui ella non mira, semplicemente, a rendere contemporanea o aggiornata la tecnica del *Bharatanatyam*, ma a seguirne le continue trasformazioni che la tradizione ha esperito:

> Jeyasingh non sostituisce una tradizione con un'altra […] Lei reagisce alla suggestione che il suo lavoro subisce nella sfida con una staticità ortodossa, affermando che il suo lavoro interroga una tradizione costruita e non fissa per natura […] La visione di Jeyasingh della relazione tra passato e presente solleva questioni di ibridità e di interazione globale, disloca aspetti del passato che, per lei, rappresentano, insieme, *Britishness* ed esperienza transnazionale urbana.[49]

Il corpo-archivio di Jeyasingh, dopo aver incorporato il linguaggio classico lo disperde e lo dissemina, ricercando in esso una nuova forza creativa slegata da ogni significato propriamente religioso o narrativo. Ella parte, in primo luogo, dall'interrogazione degli *adavus*. Gli *adavus*, come precedentemente illustrato, sono blocchi di movimento su cui si compongono i *pattern* coreografici del *Bharatanatyam* classico: sono l'essenza del vocabolario che contraddistingue il repertorio canonico e il lessico condiviso dai performer nell'apprendimento della disciplina. Jeyasingh non vede i segni ba-

[49] O' Shea, *At Home in The* World, cit., pp. 65-66.

sici degli *adavus* come determinanti o 'intoccabili', anzi, ne investiga la qualità formale e ne ri-esamina il classicismo, spingendo la tecnica sacra verso l'interrogazione. L'atto, il gesto, il passo interrogato diventa la metodologia privilegiata per guidare l'interpretazione coreografica, tecnico-poetica, dell'artista anglo-indiana; sollevando e danzando sulle 'domande delle domande' dell'*adavus*, Jeyasingh 'tocca' il sacro, lo conserva e lo distrugge, lo de-sacralizza secondo quell'impulso, quella febbre compulsiva e ripetitiva che determina il mal d'archivio della danza *Bharatanatyam* nell'evoluzione della sua memoria storica e nella sua contemporaneità.

Un esempio di passo interrogato è quello del piegamento delle gambe, tipico movimento del *Bharatanatyam* che Jeyasingh investiga per esplorare la dimensione inversa, in orizzontale, della figura danzante in relazione al suolo.

> Il Bharata Natyam richiede al corpo la posizione eretta e vuole che la danzatrice carichi sulle anche e abbassi il corpo lungo la mediana centrale nei *demi-pliè*. La profondità dei piegamenti è una parte molto importante del Bharata Natyam. È una danza che obbedisce alla forza di gravità. C'è una forte consapevolezza del suolo, tuttavia il modo in cui il corpo si relaziona al suolo è molto contenuta e formale. Io voglio che i danzatori rotolino sul suolo, lo abbraccino e lo incontrino in un modo molto più libero rispetto al lavoro dei piedi del Bharata Natyam.[50]

Sin dalle prime produzioni, la coreografa interroga le sicurezze della forma classica per ricercare le tensioni che da essa emergono nell'interazione con altre gestualità. Con uno stile personale e singolare, alterna la precisione sacra e geometrica del *Bharatanatyam* ai movimenti più idiosincratici che il corpo possa creare. Nel processo creativo, la coreografa evita di definire i movimenti all'interno di una nomenclatura, poiché è l'atto del nominare che fissa un'arte e ne rallenta l'evoluzione: "Se do un nome ad un passo, faccio ciò da io cui cerco di fuggire. Quando dai un nome a un gesto, lo rendi rigido. In un certo senso è una cosa buona essere rigidi, non sono contraria – ma sarebbe un problema, perché un anno io potrei chiamarlo X e il prossimo anno potrei chiamarlo Y".[51]

La danza dell'interrogazione di Jeyasingh, inoltre, non si arresta in un atto creativo stabile, definito, 'risposto', ma prosegue nel-

[50] Shobana Jeyasingh, "Imaginary Homelands: Creating a New Dance Language", in *The Routledge Dance Studies Reader*, Alexandra Carter (ed.), Routledge, London, 1998, p. 50.

[51] Ivi, p. 52.

la continua investigazione, mettendo in scena l'effetto di scritture irrisolte. Nel descrivere il processo creativo della performance (*H)Interland* (2002), Jeyasingh dichiara: "Non sapevo quale elemento sarebbe stato il principio guida: Mi sarei fatta guidare dal movimento, dal webcast o alla musica? Non volevo definire in anticipo cosa sarebbe stato. Il più a lungo possibile, ho cercato di lasciare tutto completamente irrisolto."[52]

La ricor-danza del sacro

Il corpo-archivio di Shobana Jeyasing custodisce, stratifica e rielabora le memorie dell'identità culturale indiana e anglo-indiana, un'identità 'immaginata' sul ricordo degli eventi e delle esperienze che hanno condizionato la sua formazione nella realtà postcoloniale. Non è un caso che la scelta di apprendere il *Bharatanatyam* sia strettamente connessa alle dinamiche storiche e culturali del suo paese, tra periodo coloniale e postcoloniale:

> La ragione per la quale ho appreso il Bharata Natyam è stata la diretta conseguenza della presenza britannica in India. Uno dei movimenti in India che ha condotto all'Indipendenza è stato riconosciuto come il 'Self-respect Movement'. Credo che quando la psiche di un paese viene colpita duramente per centinaia di anni, una delle cose che succedono, quando vuoi fuggire, è iniziare a ri-valutare e a ri-trovare la tua cultura. Per cui, per i miei genitori, che erano parte di quella generazione, era importante che la loro figlia apprendesse il Bharata Natyam, la danza classica dell'India.[53]

Jeyasingh sembra farsi portavoce di tutte quelle identità anglo-indiane che, nella diaspora, desiderano ritrovare l'immagine, i movimenti e i gesti di un'India intoccabile e sacra, forse perché furono proprio i genitori, conservatori di quella preziosa cultura, ad avvicinarla al *Bharatanatyam*: "L'idea era che prendendo lezioni di *Bharatanatyam*, noi restassimo fedeli con qualcosa di antico e prezioso della cultura indiana".[54] La coreografa, al contempo, registra e incorpora le evoluzioni e le disseminazioni esperite dal linguaggio tradizionale tra il passato e il presente, per ricor-danzare, in una prospettiva personale e de-sacralizzata, quelle immagini corporee a lei così preziose, e tipiche della sua eredità culturale.[55]

---

[52] Jeyasingh in Catherine Hale, "Peripheral Vision", *Dance Theatre Journal*, Vol. 19, n. 1 (2003), p. 44.

[53] Jeyasingh, "Imaginary Homelands", cit., p. 49.

[54] *Ibidem.*

[55] *Ibidem*.

Il fantasma. Shobana Jeyasing dona un tributo performativo all'immagine delle *devadasi* e alla 'sacralità' da esse storicamente incorporata, nella spettacolare ricor-danza dal titolo *Phantasmaton* (2002).[56] In questo lavoro la struttura e il ritmo della coreografia si combinano alle video-proiezioni visualizzate sul fondo della scena. Il disegno digitalizzato, in bianco e nero, è quello una danzatrice vestita e abbellita nel costume, nel trucco e negli accessori della tradizionale danza classica indiana. Il bicolore è opacizzato e sgranato, quasi a indicare l'immagine deteriorata di una vecchia fotografia, la forma spettrale di un corpo del passato che ritorna nel presente. Il video richiama chiaramente la presenza differita di una danzatrice dei templi: un corpo femminile che appare nella sua sacralità, la sua danza è una visione che non muta, resta uguale e si ripete all'infinito. La sagoma della *devadasi*, difatti, avanza lentamente, nel passo la sua immagine si estende e si allarga fino a raggiungere il punto di proiezione, e quindi di dissolvimento; quando la figura si disperde nel quadro nero dello schermo, ecco che riappare nuovamente per replicarsi e riprodursi.

I fantasmata 'virtuali' della *devadasi*, catturati sullo schermo, entrano in contrappunto con la realtà ricostruita sulla scena: lo spazio 'attuale' del palcoscenico è una fabbrica. In un'atmosfera industriale i corpi si muovono ora all'unisono, ora rompendo e frammentando i disegni coreografici in pattern differenziati; la dinamicità del gruppo danzante crea la voluta dissonanza con l'immagine statica e spettrale in proiezione. In *Phantasmaton*, Jeyasingh invoca in differita il fantasma che ha incarnato il femminile sacro, proponendo sulla scena contemporanea la sua personale visione del femminile de-sacralizzato. Nella performance ciò si rintraccia quando in una particolare sequenza di prevalenti gestualità *Bharatanatyam*, una delle danzatrici conclude la posa portando le braccia dietro il busto e piegandole come fossero ali, quasi a citare i fantasmata memorabili della ballerina che si trasforma in 'cigno'. Nel coreografare l'intersezione tra i segni del *Bharatanatyam* e quelli del balletto occidentale, il corpo-archivio di Jeyasingh sembra qui ricordare il fascino che la ballerina russa Anna Pavlova – celebre interprete della variazione "Morte del cigno" (1907) – ha esercitato su Rukmini Devi, un incontro, come precedentemente illustrato, che ha segnato nella memoria storica la ri-elaborazione della tradizione *Bharatanatyam* tra il tempo coloniale e il tempo postcoloniale. L'elusività spettrale della

[56] *Phantasmaton* – 2002; estratto video al link: http://vimeo.com/15247690.

danzatrice *devadasi* – opaca, impossibile da catturare nella piena chiarezza delle sue forme – continua a infestare lo sguardo dello spettatore occidentale quando ritorna nella trasmutazione coreografica di *Bayadère. The Ninth Life*, in cui Jeyasingh interroga il fascino orientalistico sintetizzato nell'opera canonica del balletto di Marius Petipa e ne re-interpreta la storia.[57] Jeyasingh danza la memoria postcoloniale del *Bharatanatyam*, ovvero la disseminazione di una tradizione che è solitamente celebrata nella storiografia come sacra, ma in verità – nella diaspora – si rivela nelle tracce della de-sacralizzazione.

L'im-mortale. Dopo circa dieci anni da *Phantasmaton*, Jeyasingh ritorna a interrogare la dimensione coreografica del corpo femminile sacro nel lavoro *Too Mortal* (2012). Prodotto in collaborazione con Dance Umbrella Festival, la performance è stata presentata la prima volta alla Biennale di Venezia Danza nel 2012.[58] Dopo non poche difficoltà di accesso, *Too Mortal* è stato messo in scena nella Chiesa Anglicana di San Giorgio a Venezia, per poi essere riproposto, in versione site-specific, in altri luoghi storici di culto religioso (in Gran Bretagna presso la St. Mary's Old Church e la St. Pancras Church di Londra, la St. Swithun's Church di Worchester).[59] Sei donne vestite con abiti rosso vivo danzano tra i banchi di legno allineati. Lo spazio in penombra, e il soundtrack che remixa *Tenebrae Responsories* (canto liturgico riadattato per la performance da una cantante in gaelico), crea un'atmosfera di calma e solennità, ma anche di tensione e irrequietezza, in cui si immerge la costante risposta corporea delle danzatrici verso un altrove indefinito, altro e oltre la materialità dell'umano. Tra le vibrazioni sonore delle campane, e il tessuto luminoso soffuso e composto della chiesa storica, le sei

[57] SJD, *Bayadère – The Ninth Life*, commissionato dal Royal Ballet Studio Programme e ispirato al balletto *La Bayadère* di Marius Petipa (1877). La coreografia ripercorre il libretto canonico della tradizione ballettistica occidentale per esaminare l'impatto dello sguardo orientalistico tra Oriente e Occidente.

[58] La SJDC ritorna, sotto la commissione della Biennale Danza (2016), a Venezia anche nel lavoro site-specific *Outlander* messo in scena nel refettorio della Basilica di San Giorgio Maggiore. Sullo sfondo del dipinto "Le Nozze di Cana" di Veronese (originale al Louvre di Parigi), e sotto lo sguardo del pubblico disposto su due file laterali separate da una lunga passerella centrale, come se fosse a un banchetto, tre corpi danzanti sfilano e danzano movimenti stranianti e stranieri in dialogo con la ricca teatralità dei personaggi orientalistici dipinti da Veronese.

[59] Jeyasingh racconta le difficoltà riscontrate per avere i permessi necessari a utilizzare lo spazio dei luoghi di culto a Venezia, e quelli pubblici di Londra in occasione delle sue creazioni site-specific. Il podcast può essere ascoltato al link: https://soundcloud.com/user-284810499/counterpoint-too-mortal

donne appaiono e scompaiono alla vista di chi assiste; si muovono all'unisono o in contrappunto tra i banchi lasciando intravedere solo la parte superiore o inferiore dei propri corpi, come se delle forze superiori guidassero e scandissero il loro andirivieni viaggiante tra luce e tenebre, vita e morte. Il ritmo di questa diaspora coreografica di un'umanità femminile che nasce e muore, resta sospesa negli spazi che la coreografa ha immaginato di attraversare con la danza: la culla, il primo spazio di accoglienza e protezione alla nascita, e il sepolcro, l'ultimo luogo di riposo del corpo umano: "stanno tracciando un viaggio dalla culla al sepolcro? O sono corpi alla deriva in un mare di legno?" vuole domandare Jeyasingh.[60] Impossibile non cogliere la preoccupazione della mortalità, sempre più alta e allarmante, che coinvolge le migliaia di identità migranti sospese, tra vita e morte, sopravvivenza e trapasso, quando attraversano le acque del Mediterraneo sulle barche di legno.

Le anime viaggianti sono anime femminili in tormento, come il colore rosso sangue e morte delle loro vesti, e spesso in lotta anche tra loro. Esse occupano un luogo di culto religioso che ne ha veicolato valori e ordinamenti corporei, uno spazio sacro da cui "le donne sono da sempre escluse biologicamente, storicamente".[61] Scrivere in quest'architettura, è per Jeyasingh un atto di riposizionamento 'contrappuntistico femminile' in cui la donna danza e scrive il proprio sé nell'ambivalenza tra vita e morte. *Too Mortal* interroga, allora, il valore dell'eccesso, del 'troppo', che infesta la dissoluzione, la fine, la mortalità che in definitiva si fa immortale, del movimento femminile; da quello delle danzatrici dei templi *devadasi* a quello delle donne contemporanee che all'oggi cercano il proprio modo di esistere e resistere negli interstizi culturali, religiosi e architettonici di ciò che resta 'sacro'. La performance si conclude, e si dissolve, con un gesto di connessione umana che unisce e aggrega le anime danzanti nella chiesa: in ogni coppia di danzatrici, disposte per banco, un corpo in 'tensione' sostiene con la mano il capo dell'altra che invece è in stato di apparente 'abbandono'. Conflittualità e pacatezza, sono le ricor-danze che continua a disseminare l'esperienza fisica e memoriale di questo lavoro.

Nell'evento esperienziale di *Phantasmaton*, e dopo dieci anni di *Too Mortal*, e come spesso accade per molte performance, emerge,

[60] Jeyasingh in conversazione con Sanjoy Roy, in occasione dello streaming di *Too Mortal* il 22/06/2020 sulla pagina FB della SJDC. Il dibattito ruota intorno al tema della mortalità rivisitata alla luce della pandemia causata dal Covid-19.

[61] *Ibidem.*

inoltre, un'altra dispersione della traccia 'sacra'. Sondra Fraleigh sostiene che ogni qualvolta i corpi vivono, ricordano e danzano, sulla scena accade un'esperienza trascendentale e il palcoscenico diventa un'intoccabile spazio di comunione tra performer e audience: "Entrambi cercano un terreno comune di comprensione e dispiegano un desiderio di comunione, una comunione che è tacitamente assunta e vissuta istantaneamente attraverso il corpo […] Entrambi condividono le possibilità del trascendente grazie alla natura auto-trascendente del corpo".[62] Secondo Fraleigh è nel rapporto tra corpo danzante e corpo spettatore, nella condivisione emotiva tra la realtà in movimento e lo sguardo empatico, che si realizza la 'trascendenza': una spiritualità slegata dal significato religioso, eppure 'sacra' – in senso artaudiano.[63] L'esperienza di scambio avviene nello spazio del teatro, luogo che per eccellenza accoglie il rituale sacro, e insieme, gli eventi-atti-gesti della sperimentazione e della de-sacralizzazione. Tuttavia, nella danza di Jeyasingh anche i confini del luogo teatrale vengono interrogati e dispersi, entrando e uscendo dai margini performativi del palcoscenico ella vuole trovare risposte alla volontà insita della sua coreografia di sollevare domande.

Corpi bi-temporali

> […] il vero sguardo ora appartiene alla doppia visione del migrante […]
>
> - Homi Bhabha

> Vivere nel tardo ventesimo secolo, che ci si trovi a Bombay, a Londra o in un'altra patria immaginaria della diaspora, alle quali la gente come me appartiene, ci ha reso tutte Capitano Kirk.
>
> - Shobana Jeyasingh

Per disseminare un linguaggio bisogna conoscerlo a fondo; bisogna averne assorbito la memoria formale e rituale per poterlo realmente sottoporre all'atto dell'interrogazione. Nel processo evolutivo di una performance, è essenziale che i componenti della compagnia di Shobana Jeyasingh possiedano tutti una formazione strutturale di *Bharatanatyam*: è questo il linguaggio

[62] Sondra Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1987, pp. 61-66.

[63] Cfr. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit.

comune da cui si avvia l'opera di ri-scrittura; è questo l'archivio corporale a cui tutte/tutti devono inizialmente avere accesso. Quando, nel progredire dello studio, la qualità del movimento formale è stata incorporata, diventando gesto personale, allora Jeyasingh invita i suoi performer a liberarsi dal lessico comune, per improvvisare le forme fisiche emergenti da altri linguaggi, per consultare gesti e movimenti da altri archivi corporali. In definitiva, la coreografa stimola il suo gruppo di lavoro a creare, nel tempo presente, nuovi rituali coreografici sulla base delle gestualità archiviate nel tempo passato. Il risultato del processo può essere descritto come l'incontro di più tecniche in-corporate, di visioni poetiche de-contestualizzate e de-sacralizzate che si stratificano e si trasmettono, ognuna, nel differimento temporale e nella dislocazione spaziale.

Nel processo coreografico e interrogativo di Shobana Jeyasingh, si assiste alla messa in scena di corpi danzanti che sono, al contempo, 'corpi-memoria' e 'corpi-attuali': artisti 'bi-temporali' che sovrappongono le tracce gestuali della tradizione passata ai segni appresi nella sperimentazione della con-temporaneità.[64] La doppia scrittura temporale ricorda la 'doppia narrativa' con cui Homi Bhabha definisce la "scissione identitaria delle soggettività migranti", caratterizzata dal perpetuo movimento tra il passato (il tempo pedagogico) e il presente (il tempo del performativo).[65] Una simile scissione accade nella danza di Jeyasingh, in cui le danzatrici e i danzatori, come le soggettività migranti in metaforica diaspora tra passato e presente, tra casa e mondo, danzano sulla doppia, se non molteplice, visione temporale delle tecniche performative archiviate. Jeyasingh parla della sua stessa eredità corporea come di un patrimonio fluido, un archivio diasporico arricchito e disseminato tra la cultura indiana e la cultura occidentale. Sono differenti, difatti, le identità artistiche da cui ella ha assorbito e ha appreso; sono differenti gli 'archivi' su cui lei stessa ha fondato il proprio sapere artistico:

> […] il mio patrimonio è un mix di David Bowie, Purcell, Shelley, e Anna Pavlova, è stato miscelato sobriamente così come la samosa si è mescolata alla cucina inglese negli ultimi dieci anni e più: è impossibile separarle. […] È sorprendente notare come per molte persone, il mio patrimonio possa essere costituito solo da elementi

[64] La nozione di 'corpo bi-temporale' è investigata dallo studioso Guy Cools in relazione al lavoro del coreografo anglo indiano Akram Khan in "The Bi-Temporal Body" Talk, Lilian Baylis Studio, Sadler's Wells, Londra, dicembre 2008.

[65] Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., pp. 211-212.

> indiani. […] In termini coreografici anche Rukmini Devi e Merce Cunningham, sono parte del mio patrimonio.[66]

Spesso, parlando della sua opera, la coreografa echeggia le teorie postcoloniali di Homi Bhabha, da cui, in particolare, sembra assumere il concetto di ibridità a sostegno di un atteggiamento teorico e creativo che eviti di polarizzare la sua arte come un'espressione accentata dall'etnicità indiana.[67] Nel sottrarsi a ogni forma di nominazione, Jeyasingh manifesta il disagio di sentirsi investita da una 'missione' in quanto artista anglo-indiana, e narra l'insolita sensazione 'abortiva' provata quando la sua opera viene definita, dall'esterno, una 'collaborazione tra Oriente e Occidente':

> La sensazione è quella di essere una neonata spinta indietro nell'utero […] 'non puoi uscire fuori' dice l'ostetrica, 'non come una comune coreografa britannica, non puoi, soprattutto se non hai una particolare missione […] puoi uscire fuori se vuoi dare voce alle culture non occidentali, alle minoranze oppresse o alle donne indiane […] Puoi essere un'ambasciatrice sociale, ma non una semplice coreografa.[68]

Un'artista anglo-indiana deve necessariamente essere una ambasciatrice sociale? Deve la sua arte, intenzionalmente, riprodurre in creatività la sua identità postcoloniale? Gli interrogativi disorientano lo sguardo critico occidentale pronto a categorizzare e creare aspettative particolari nei linguaggi artistici che provengono dall''altrove', da uno spazio che, in realtà, è sempre più vicino. Forse, di aiuto sarebbe la consapevolezza che ogni artista, con il suo linguaggio e identità, è ambasciatore della propria cultura di origine, soltanto nella differenza in cui tale identità nazionale è incorporata o 'immaginata'. L'India di Jeyasingh, come l'India di Salman Rushdie, è una "patria immaginaria",[69] cioè tradotta nell'esperienza diasporica, e non per questo meno autentica:

> Ammetto che è difficile tenere traccia del paese che rappresento. Di certo non è l'India, soprattutto nella sua incarnazione fittizia del luogo radicato in una profonda spiritualità e nelle sue certezze culturali, ammettendo che questa esista. È difficile cartografare il

[66] Jeyasingh, "Imaginary Homeland", cit., p. 48.

[67] *Ibidem*.

[68] Ivi, p. 47. Il peso di responsabilità di cui si sente investita Jeyasingh si intona con le riflessioni di intellettuali neri come Kobena Mercer, Stuart Hall, e altri, su ciò che definirono "the burden of representation" (il peso della rappresentazione). Vedi Kobena Mercer "Black Art and The Burden of Representation", *Third Text*, Vol. 4 n. 10 (1990), pp. 61-78.

[69] Salman Rushdie, *Patrie immaginarie*, Mondadori, Milano, 1994 (ed. or. 1991).

> paesaggio del mio paese per la semplice ragione che esso è stato creato e immaginato […] Quelli come noi che fanno parte delle grandi migrazioni post-belliche sono solo un esempio estremo della produzione immaginaria della patria.[70]

Più volte, insieme a Salman Rushdie, Jeyasingh richiama i concetti di 'casa' e di 'patria': similmente allo scrittore anglo-indiano, la casa della coreografa è il luogo di produzione immaginata dell'identità nazionale, insieme fluida e decentrata, a memoria del viaggio personale – la nascita in India, la crescita in Sri Lanka e Malesia, l'approdo in Inghilterra, e la continua dislocazione geografica con la compagnia da lei fondata. La ricor-danza dell'artista è volta a ri-creare la propria 'patria immaginaria', mappando una scrittura che continuamente interroga i confini della sua/nostra proiezione identitaria, vagando e disperdendo le tradizionali dimore dei linguaggi coreografici nel segno della postcolonialità.

Creando mappe. Un primo documento coreografico utile a rintracciare la dispersione delle gestualità del 'sacro', nell'opera di Shobana Jeyasingh, è *Making of Maps* (1992). La coreografa trae ispirazione dalla *Mappa Mundi* dell'epoca medioevale (orientata intorno alla città di Gerusalemme); l'immagine della mappa e la suggestione di una cartografia immaginaria guidano il viaggio corporale e identitario dell'artista dentro e fuori i patrimoni coreutici incorporati sino ad allora nella diaspora: "Credo che la prima cosa che ho pensato quando ho fatto *Making of Maps* era la questione del patrimonio."[71] Nell'opera che segna l'inizio della carriera coreografica dell'artista, il corpo-archivio di Jeyasingh continua a consultare i tradizionali riferimenti drammatici del *natya* e del *nritta* e la composizione degli *adavus*. Il lavoro coreografico appare, dunque, ancora legato alle tracce memoriali più salde dell'eredità 'sacra' del *Bharatanatyam*: "Penso che le qualità formali che apprezzo del Bharata natyam sono ancora lì in *Making of Maps*. Il modo in cui penso alla relazione tra i corpi, lo spazio e il tempo, è ancora influenzato dalla formalità del Bharata natyam."[72]

I corpi – tutti femminili – si muovono in una scenografia minimale e spoglia. Lo spazio si arricchisce nell'uso strategico delle luci sulla scena: queste creano zone di ombra che 'mappano' spazi

[70] Jeyasingh, "Imaginary Homelands", cit., p. 47.
[71] Ivi, p. 48.
[72] Ivi, p. 50.

e confini di un altrove immaginario entro cui le danzatrici, in assolo o in duetto, si animano e viaggiano. Il palcoscenico risulta come tagliato da fasci di luce rettangolare, i cui confini sono però labili e permeabili; le danzatrici sono libere di entravi e di uscire, di costruire e di de-costruire il proprio orientamento sulla scena, per fare e disfare la propria 'mappa' – il proprio senso di 'casa'.

La dispersione delle gestualità geometriche del *Bharatanatyam* si amplifica al ritmo di una moltiplicazione sonora: le tracce sacre del compositore e cantante indiano R. A. Ramamani si sovrappongono, difatti, ai suoni elettronici e de-sacralizzati del musicista Alistair MacDonald. Gli strumenti a corda e a percussione, tipici delle melodie classiche indiane, si intrecciano o si interrompono alla presenza in sottofondo di voci sfocate, effetti urbani e suoni di rottura che scandiscono, nel contrappunto del volume, i movimenti delle danzatrici. Le vibrazioni sonore sembrano provenire da fonti diversificate e dislocate, sono le tracce di emissioni radio, il trambusto di persone raccolte in una stazione o in un ipotetico luogo di 'transito', di 'attesa' – verso un nuovo spazio ancora da mappare. Una delle immagini che la coreografa ha avuto per *Making of Maps* era "quella di qualcuno seduto in una stanza che riproduceva cassette e diversi CD o seduto in attesa di un treno [per] far risuonare i suoni della quotidianità urbana, degli annunci in stazione, delle campane della Chiesa."[73] Tra familiarità ed estraneità il compositore MacDonald si muove, così, alla ricerca dei paesaggi sonori della postcolonialità:

> [Nella performance] viaggiamo dalla realtà (dei suoni riconoscibili) e attraversiamo la surrealtà (atmosfere e suoni immaginari e non riconoscibili) fino all'astrazione (strumenti musicali). Ci spostiamo dal mondo che abitiamo (la città, le voci confuse, frammenti di musica provenienti da luoghi indefiniti), ad un mondo che osserviamo (la performance, il suono dei piedi dei danzatori, i musicisti che provano, le parole dei danzatori che introducono la danza). Passiamo dai ritmi trainanti delle percussioni e quelli 'casuali' del tumulto dell'ambiente urbano, alla stasi assoluta del ronzio prodotto dal tanpura; da un materiale con un tangibile senso vibrante a sezioni senza vibrazioni […] Ci sono paesaggi sonori che sembrano prevalentemente 'indiani' (voci, musica e tabla) e altri che sono molto 'inglesi', il tutto è caratterizzato da un collage animato che suggerisce costantemente un nuovo senso di tempo e spazio. Queste trame compongono la mappa su cui i ritmi chiari e definiti della danza tracciano differenti rotte.[74]

[73] Ivi, p. 49.

[74] Alistair MacDonal, "Making of Maps (electroacoustic music for dance, 1992)" blog personale del compositore, vedi http://alistairmacdonald.co.uk/making-of-maps.

Partire/Restare. Nella performance *Exit No Exit* del 2006, Shobana Jeyasingh sembra formulare una 'domanda' o proporre le indefinite soluzioni che risiedono nelle molteplici possibilità di 'uscita'.[75] I performer sono corpi-archivio: nei loro gesti si intravedono le ricor-danze del *Bharatanatyam*, si ri-attivano le memorie corporali della tradizione classica indiana disseminata nell'incontro con le fluidità dinamiche della danza contemporanea.

La coreografia si divide in due tracce/trame danzanti che accadono nello stesso spazio: una è scritta da un corpo femminile 'in diaspora' sulla scena; l'altra è contemporaneamente narrata dal gruppo di sei danzatori che irrompono nello spazio di azione con continue uscite – in fuori e in dentro – dalla dimora teatrale. Le storie si intrecciano l'una con l'altra nella struttura coreografica, nonostante ognuna sembri avere un proprio svolgimento. La prima memoria, più personale e umana, è quella di una donna che, in solitudine, attraversa il palcoscenico come uno spazio 'estraneo': in questo vi è un tavolo, una sedia e delle porte immaginarie. La seconda storia esplora la realtà e la materialità della scena: i sei danzatori entrano ed escono liberamente dalle quinte, si spingono ai confini del proscenio avvicinandosi al pubblico, attraversano le porte come se queste fossero il prolungamento del palcoscenico verso un altrove immaginario. Il loro mondo sembra estendersi oltre il luogo sacro della scena. De-sacralizzando i tradizionali confini dello spazio, Jeyasingh costruisce, inoltre, una serie di pattern coreografici che riaccadono in differenti angoli e contesti della performance; nella visione di Roy, in termini di stile coreografico il risultato è un complesso composito di "movimenti idiosincratici inventati, caratteri più classici e formali insieme alla miscela di forme curve e angolari."[76]

Nell'archivio elettronico del web è possibile vedere alcune sequenze della performance. Il video di presentazione è accompagnato dalla voce della coreografa anglo-indiana; Jeyasingh introduce il pubblico all'interpretazione della duplice, molteplice, possibilità o risposta che i corpi danzanti hanno di abitare e di creare lo spazio della 'casa': la doppia possibilità, tipica del migrante, di partire o di restare – *exit no exit* – di uscire o non uscire dal contesto culturale, fisico e identitario in cui risiede o che si desidera raggiungere. I due modi di abitare lo spazio scenico e identitario non

[75] *Exit No Exit* – 2006; estratto video al link: https://www.youtube.com/watch?v=cd9e2XmJ2pY

[76] Sanjoy Roy, "Exit No Exit", recensione; http://www.shobanajeyasingh.co.uk/info/ExitNoExit2006EducationResource.pdf (link non più disponibile)

sono due possibilità che si polarizzano; tra 'exit' e 'no exit' vi sono le infinite possibilità di muoversi, di trasformare e di disperdere il proprio percorso identitario, e insieme le memorie corporali che in esso si modificano. L'indefinita possibilità poetica tra il 'partire' e il 'restare' si materializza nella tecnica stilistica della *contact improvisation*, in cui i corpi danzanti si spingono e si tirano, lanciandosi in prese complesse e in elevazioni dinamiche.[77] I segni equilibrati del *Bharatanatyam* – i battiti ritmati dei piedi sul suolo, i piegamenti delle gambe e i giri in velocità – si disseminano nelle combinazioni sbilanciate dei lanci e dei contatti ispirati alla *contact.*

In scena è presente un musicista di clarinetto basso, le cui sonorità accompagnano la ripetuta e indecisa partenza/ritorno dei performer da/verso le quinte. Le sequenze si dispiegano secondo un flusso di movimenti che rendono impossibile prevedere esattamente quali altre direzioni saranno intraprese o occupate; la coreografia, come l'esperienza della migrazione, si realizza in un movimento in cui non sono certi né i punti di partenza né i punti di arrivo. La tecnica richiama la teoria critica sulla migrazione, qui meglio incisa nelle parole di Iain Chambers:

> La migrazione […] comporta un movimento in cui non sono certi né i punti di partenza né i punti di arrivo, richiede che si risieda in una lingua, in storie, in identità costantemente soggette a mutazioni. Sempre in transito, la promessa di un ritorno a casa […] diventa un'impossibilità.[78]

L'uso strategico delle luci di scena marca e segnala la presenza delle quinte come zone di 'entrata' e di 'uscita'. Le quinte sono spazi solitamente nascosti alla vista, sono zone che separano volutamente ciò che si deve vedere, da ciò che deve restare fuori dalla scena. Potremmo dire che le quinte sono le aree che delimitano il sacro e il non sacro, eppure, per Jeyasingh, esse diventano centrali nella riconfigurazione visiva, spaziale e percettiva della performance. La coreografa interroga, così, la psicologia che lo spazio di confine conserva, de-sacralizzando la gerarchia dei corpi che spesso si riproduce sul palcoscenico teatrale:

> Sono sempre stata interessata a sovvertire gli spazi teatrali […] Sono sempre stata affascinata dalle quinte e dai bordi del teatro. In

[77] Per una disamina più precisa sullo sviluppo della *contact improvisation*, vedi III capitolo.

[78] Iain Chambers, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma, 2003, p. 16.

> parte è perché mi sono formata come danzatrice classica e quindi ho vissuto l'overdose gerarchica delle parti soliste che occupavano il centro del palcoscenico mentre le persone meno importanti restavano ai margini. È tutta una politica estetica che coreografo e danzatore danno per scontato applicandola ad ogni tipo di spazio classico. Parte della mia interrogazione è sempre stata la psicologia del confine.[79]

Nel sovvertire i tradizionali spazi teatrali, nell'interrogarne l'intoccabile ritualità e potenzialità, Jeyasingh opera la de-sacralizzazione dei bordi del palcoscenico, disseminando in queste zone del 'tra' il contrappunto fisico dei corpi in diaspora. Nella ricerca coreografica, l'artista rintraccia le possibilità del movimento in un luogo in cui lo stato 'in attesa' di colui/colei che danza riproduce l'effetto dell'irrisolto, per cui le quinte diventano "il luogo dove ogni tipo di cosa può accadere" e che, diversamente dall'atto risolutivo e perfetto, è impossibile da prevedere.[80]

In *Exit No Exit* il de-centramento delle quinte disorienta lo sguardo di chi assiste, in tale scelta tecnica Jeyasingh ricor-danza il non dissimile disorientamento esperito dallo sguardo coloniale; ella evidenzia l'incertezza di un punto di vista privilegiato, quasi a voler impedire a colui/colei che guarda, e che controlla, la possibilità di inquadrare e descrivere ciò che avviene sulla scena. L'inclusione delle quinte al centro della performance, sostiene, inoltre, la suggestione del movimento diasporico nel contrappunto delle scelte. Le identità migranti e danzanti sembrano domandare a sé stessi: "qual è lo spazio reale? Qual è il centro o lo spazio potenziale in cui risiede?" Gli stessi interrogativi si rivolgono agli sguardi del pubblico, invitata a seguire una scrittura de-sacralizzata che nella disseminazione crea e ri-crea il rituale della postcolonialità, dunque della nostra stessa contemporaneità.

Contra-punto. Nel 2010 l'interrogazione coreografica di Shobana Jeyasingh trova risposta nel lavoro site-specific pensato per occupare il vasto cortile del Somerset House di Londra.[81] L'architettura neoclassica è interrotta dall'installazione dei corpi in movimento; le danzatrici sono circa venti, tutte indossano abiti nei colori del rosso e dell'arancio, tonalità che risaltano nel candore dello spazio

[79] Jeyasingh, "Imaginary Homelands", cit., p. 43.
[80] Hale, "Peripheral Vision", cit., p. 47.
[81] *Counterpoint* – 2010; estratto video al link: https://www.youtube.com/watch?-v=TSZUVgw2j3E

marmoreo in cui si muovono, evocando alla memoria della simbologia induista i colori dell'energia e della passione.[82] In tale progetto Jeyasingh seleziona cinque professioniste, le altre sono danzatrici emergenti con background performativi differenziati; tra le memorie corporee che ogni singola danzatrice porta con sé, e che differenzia e disperde, emerge l'armonia de-sacralizzata della performance.

L'invasione danzate esercita la contro-memoria postcoloniale femminile. Jeyasingh, difatti, afferma con forza la sua volontà di operare in contrasto con lo spazio circostante, interrogarne l'architettura razionale e interromperla con il movimento fluido del corpo femminile:

> Quando ho visto l'edificio del Somerset House subito ho capito che volevo tutte donne […] perché è uno spazio molto imponente, coloniale, maschile, con queste linee logiche, spaventosamente razionali […] quindi avere venti donne che lo usassero e fossero parte di questo spazio è stata una parte cruciale del progetto. Ancora oggi quando entro in quel cortile di Somerset House resto affascinata dalla perfezione e dall'armonia dello spazio, ma il corpo delle donne […] è fluido, non è facile da cogliere e da posizionare in un unico posto.[83]

Inoltre, la presenza delle danzatrici emergenti (ancora non sicure di se stesse) ha fatto si che il loro movimento entrasse in relazione contrappuntistica con la sicurezza che lo spazio, invece, emana e conserva nella memoria simbolica e imperialistica della sua architettura: "Somerset è uno spazio di sicurezza e forza, una sicurezza che forse la Gran Bretagna oggi non ha più, ma che ha radici nell'impero – ed è con tutto ciò con cui il mio lavoro voleva entrare in contrappunto."[84] La coreografia si realizza nell'accurata composizione di forme simmetriche: in gruppi o in blocco, le danzatrici occupano lo spazio del cortile come fossero dei punti in movimento, coordinano gli spostamenti e le elevazioni, plasmano configurazioni geometriche, disegnano strutture rigorose e passaggi sincronici. La plasticità geometrica delle figure danzanti si confronta con la precisione fluida e inattesa delle cinquantacin-

[82] Nella simbologia induista del sistema castale il rosso è il colore dell'energia e della passione ed è associato alla casta degli *kshatrya* ovvero coloro che svolgono le funzioni guerriere o politico-amministrative, che governano o proteggono, cfr. Savarese, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 170.

[83] Vedi intervista "*Counterpoint*, Shobana Jeyasingh at Somerset House": https://www.youtube.com/watch?v=-FZsqYl920E; ascolta il postdcast: https://soundcloud.com/user-284810499/counterpoint-too-mortal.

[84] *Ibidem.*

que fontane presenti nel cortile, i cui getti accompagnano in contra-punto la danza urbana.

Tutte le danzatrici, professioniste e non professioniste, aprono i propri corpi-archivio per confrontare e disseminare le tracce del *Bharatanatyam*, del balletto, della danza contemporanea e delle arti marziali. In *Counterpoint*, Jeyasingh sembra più propriamente interrogare la sacralità simbolica dei *mudras*; la coreografa ne disperde la connotazione religiosa, svincola l'ordine e le distanze che regolano i movimenti delle dita da ogni significante narrativo. I *mudras* de-sacralizzati si diffondono nell'ampiezza dello spazio urbano, per interrompere o completarsi nella coreografia acquatica delle fontane. I segni 'sacri' delle mani scrivono, così, in contra-punto, una coreografia dispersa tra i fantasmata del dio Shiva, i richiami tecnici del balletto o del contemporaneo acquatico, e le sonorità elettroniche della traccia musicale.

Nel lavoro *Counterpoint*, inoltre, Shobana Jeyasingh conduce il *Bharatanatyam* verso un ulteriore livello di sperimentazione: i corpi danzanti lasciano il luogo sacro dei templi e del teatro per danzare in uno spazio aperto, pubblico, dai confini labili e dagli incontri imprevisti. Nel titolo stesso si richiama l'incontro/scontro tra opposti e negazioni: tra il caos urbano e la perfezione del corpo danzante, tra le tecniche sacre e le poetiche de-sacralizzate, tra il transito casuale del pubblico e la precisione geometrica e compositiva della danza femminile, tra i suoni interni alla performance e quelli esterni del trambusto metropolitano. Impossibile non richiamare alla memoria il 'contrappunto' di Edward Said; in questa coreografia Jeyasingh sembra offrire un contributo alla lingua e alla teoria dello studioso postcoloniale. La coreografa accoglie l'approccio culturale basato sulla molteplicità delle voci e dei corpi, dei movimenti e dei ritmi, al contra-punto delle identità che non si definiscono, se non nelle reciproche opposizioni danzanti:

> Abbiamo a che fare con la formazione di identità culturali intese non come essenze date (nonostante parte del loro perduto fascino sia che esse sembrino e siano considerate tali), ma come insiemi contrappuntistici, poiché si dà il caso che nessuna identità potrà mai esistere per se stessa e senza una serie di opposti, negazioni e opposizioni.[85]

[85] Edward W. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma, 1998 (ed. or. 1993), p. 77.

I confini disseminati di Akram Khan

> È all'interno di questa riconfigurazione dei confini della coreografia, dove questa si rielabora come teoria di incorporazione, che si possono iniziare a comprendere i contorni e gli scopi di una innovazione radicale della danza teatrale contemporanea.
>
> - André Lepecki

> È la dicotomia degli opposti.
> Uno spazio, che è il modo classico, ti offre tradizione e storia.
> Offre disciplina, e anche qualcosa di sacro e di spirituale.
> L'altro spazio, il contemporaneo, ti offre un laboratorio scientifico. Offre la possibilità di far ascoltare la tua voce.
> Offre numerose scoperte e possibilità.
> Essere in una posizione in cui poter raggiungere entrambi è per me il miglior spazio.
> Non voglio trovarmi in un unico spazio troppo a lungo.
> Sono sempre in movimento, come una palla da tennis, da una parte e dall'altra e il momento che preferisco è quando mi trovo nel mezzo, sopra la rete divisoria.
> Quello è spazio in cui mi sento realmente felice.
>
> - Akram Khan

Nel panorama contemporaneo si moltiplicano le sperimentazioni coreografiche che emergono dal contesto della *British-Asian Dance*, in cui le identità diasporiche interrogano il ruolo delle forme classiche – sacre – alla luce delle proprie esperienze dislocative e postcoloniali.[86] La febbre, il mal d'archivio, il desiderio di conservare e distruggere, nella memoria individuale e collettiva, un linguaggio sacro/de-sacralizzato, interessa molti altri stili e tecniche della danza classica indiana. Consultando brevemente il corpo-archivio del danzatore anglo-indiano Akram Khan, è possibile inoltrarsi verso altre forme coreografiche in diaspora, distinguendosi dall'opera di Jeyasingh sino ad ora osservata.

Acclamato coreografo e danzatore, Khan nasce a Londra nel 1974 da genitori originari del Bangladesh. La sua duplice identità

[86] Sono numerose le danzatrici e coreografe, attive nel circuito performativo della Gran Bretagna, che immergono nella creatività della scrittura danzante l'investigazione della propria esperienza diasporica. Tra le più note: Nahiq Sidiqui (dal Pakistan); Makin Koo, Sonia Sabri; Anureka Ghosh e Jayachandran Palazhy (dal Bengalore). Cfr Sitara Thobani, *Indian Classical Dance and the Making of Postcolonial National Identities*. *Dancing on Empire's Stage*. Routledge, London-New York, 2019.

anglo-indiana, espressa dal 'trattino' di unione, si esprime in ogni sua performance di teatro-danza contemporaneo.[87] Akram Khan ha in eredità dai suoi genitori non solo il senso di dislocazione, con tutti i significati e le dinamiche che il processo diasporico comporta, ma anche la passione per l'arte della danza classica indiana. Sotto la tutela e gli insegnamenti del guru indiano Sri Pratap Pawar, Khan muove i suoi primi passi apprendendo ed archiviando le tracce di un'altra antica espressione coreutica indiana: il *Kathak*.[88] Dopo aver assorbito la memoria tecnica di questo 'mondo classico', anche Khan avverte l'impossibilità di sollevare domande, e quindi il bisogno urgente di interrogarne la sacralità e cercare altrove lo spazio in cui risiedere:

> Il mondo classico non fa fare domande, se senti che qualcosa non va non la metti in discussione. Anche se volessi dire: "Si potrebbe fare quello piuttosto che questo […]", verrebbe inteso come mancanza di rispetto. Nel mondo classico non si possono porre domande, non si riesce ad essere se stessi.[89]

Arriva il momento in cui il suo corpo-archivio, plasmato nella 'sacralità' classica della danza *Khatak*, si schiude per accogliere le possibilità 'de-sacralizzanti' dello stile contemporaneo. La memoria corporea del passato incontra/scontra la forza de-costruttiva della danza contemporanea, conducendo la fisicità di Khan ad esplorare la con-fusione tra le due forme estetiche. Il danzatore esegue un lavoro evolutivo su entrambi i linguaggi, spingendo e lacerando i confini delle tracce chiare della forma classica, per disperderle in quelli invisibili del caos contemporaneo: "Il classico per me è chiarezza, dove i limiti sono chiari e visibili. Il Contemporaneo è caotico. È una errata convinzione dire che non ci siano confini. La differenza è che essi non si vedono."[90] Il linguaggio di

[87] Per dettagli biografici, le produzioni creative e le numerose collaborazioni artsistiche, si veda www.akramkhancompany.co.uk. Vedi inoltre il volume dedicatogli dalla studiosa Royona Mitra, *Akram Khan: Dancing New Interculturalism*, Palgrave MacMillan, London, 2015.

[88] Il *Kathak* è la danza classica tipica dell'India del Nord e del Pakistan. Il luogo performativo originario è il tempio indù. Il *Kathak* è una danza caratterizzata da complesse combinazioni di ritmo: le fitte cavigliere indossate con arte dai danzatori scandiscono il tempo, per accompagnare i virtuosismi dei performer e le combinazioni geometriche; anche in questo linguaggio si rileva il forte dialogo con la musica, più delle volte suonata e cantata dal vivo.

[89] Preeti Vasudevan, "Clarity with Chaos. Akram Khan Talks to Preeti Vasudevan About the Classical, the Contemporary and Creating *Kaash*", *Dance Theatre Journal*, Vol. 18, n. 1 (2002), p. 18.

[90] *Ibidem.*

Akram Khan – similmente a quello di Jeyasingh – sfugge alla classificazione e alla rigida nomenclatura; si realizza nella disseminazione tecnica e poetica dei confini coreografici del *Khatak*, ancor più quando il suo corpo si unisce alla forza interrogativa di altri performer contemporanei 'confusi' quanto lui.[91]

Il grado zero. Nel progetto coreografico del 2007, *Zero Degrees*, si disperdono i confini corporali e identitari delle due soggettività danzanti che vi prendono parte.[92] Akram Khan, difatti, dialoga in contrappunto con la scrittura del danzatore fiammingo-marocchino Sidi Larbi Cherkaoui.[93] I due ricordano e raccontano le storie che entrambi hanno esperito nella dislocazione culturale, esplorando con emotività le politiche dei confini spaziali che si lacerano e si disperdono nel rituale diasporico. Nel concept della performance, Khan e Cherkaoui sollevano domande, toccano i confini geografici, culturali e coreografici alla ricerca del 'grado zero': uno spazio del 'tra', un movimento disperso, un segno che simboleggia il rito di passaggio tra due stati, due luoghi, due modi di essere tra vita e morte, tra appartenenza e spaesamento, tra il dentro e il fuori dei loro corpi-archivio.

La voce teorica di Homi Bhabha sembra accompagnare l'interpretazione della scrittura scenica di *Zero Degrees* alla ricerca di un momento performativo, uno spazio 'inter-medio', in cui i due performer danzano e disseminano 'nuovi segni di identità':

> Teoricamente innovativo e politicamente essenziale è il bisogno di pensare al di là delle tradizionali narrazioni relative a soggettività originarie e aurorali, focalizzandosi invece su quei momenti che si producono negli interstizi, nell'articolarsi delle differenze culturali. Questi spazi 'inter-medi' costituiscono il terreno per l'elaborazione di strategie del sé, che danno il via a nuovi segni di identità.[94]

---

[91] Il suo lavoro viene spesso recensito come '*Katak* contemporaneo'; tuttavia, il performer più volte ha chiarito il desiderio di svincolarsi da ogni genere di etichettatura che tenti di bloccare la ricerca creativa del suo linguaggio. Vedi, Annalisa Piccirillo, "Hybrid Bodies in Transit: The Third Language of Contemporary *Kathak*", *Anglistica*, Vol. 12. n. 2 (2008), pp. 27-41.

[92] *Zero Degrees* – 2007; trailer: https://www.youtube.com/watch?v=0wQG9BTW5AE

[93] Sidi Larbi Cherkaoui nasce in Belgio, da madre fiamminga e padre marocchino; anche il suo è dunque un corpo in cui si intersecano le memorie di diverse eredità culturali. Nel 2000, Cherkaoui diventa membro della compagnia *Les Ballet C. de la B*; il gruppo sperimentale si pone l'obiettivo di esporsi in performance umoristiche in risposta ai leggendari *Ballets* russi degli anni venti e dunque ai canoni del classicismo accademico europeo. Nel 2010 fonda la compagnia *Eastman* che produce e promuove la sperimentazione coreografica di Cherkaoui basata sul pensiero del movimento e del linguaggio del corpo non gerarchico.

[94] Bhabha, *I luoghi della cultura*, cit., p. 12.

Nella performance si intrecciano e si danzano narrazioni personali e collettive: Khan ricorda il viaggio compiuto in India, l'esperienza che resta nella memoria poiché è segnata dall'incontro/scontro con l'autorità della polizia nel controllo del passaporto, un documento con un specifico 'potere' che marca i confini fisici, culturali e identitari di un individuo; un documento che, come un archivio, conserva e identifica le informazioni sull'essere, e avvalora il percorso dell'individuo in viaggio – in diaspora. Parola e movimento, teatro e danza si sovrappongono: quando i due danzatori parlano, anche all'unisono, in realtà continuano a danzare donando movimento a quanto pronunciano.

Sulla scena nuda e minimale sono posizionati due manichini bianchi, due sagome anatomiche in apparenza uguali, ma che in verità calcano le differenze fisiche e identitarie di ogni danzatore – come due alter ego. Le due materialità inermi sono state create dall'artista e sculture britannico Antony Gormely, la cui arte è orientata verso l'investigazione della materialità umana come luogo di memoria e di trasformazione. L'artista usa spesso il suo corpo alla maniera di 'archivio' per ricalcare e collezionare le forme delle sue future installazioni. In *Zero Degrees*, gli alter ego dei due danzatori sono immaginati come identità altre, ma che tuttavia prendono parte alle composizioni della coreografia passando continuamente da statici osservatori a performer animati da impulsi ben precisi.

La performance apre con una danza 'sonora' realizzata in sincrono, in cui non si distinguono i confini delle voci di Khan e Cherkaoui. Segue la danza fisica: i due corpi intrecciano gli arti superiori creando curve e traiettorie nello spazio, tratteggiano forme dinamiche e plastiche senza mai toccarsi. Tra i due danzatori si misura una distanza 'ravvicinata', i confini fisici non si incontrano, eppure si confondono nella dinamicità virtuosa della danza. I corpi rimbalzano, si attraggono e si respingono senza mai incontrarsi nella realtà scenica; le curve e i nodi, creati con il solo disegno delle braccia e delle mani, sono la poetica con-fusione che emerge nel confronto tra le due corporeità.

Un particolare uso delle luci dissemina la percezione dello spettatore; in una specifica sequenza, le luci amplificano l'effetto delle ombre dei danzatori proiettandole sul fondo o sullo spazio circostante del palco: se prima i confini dei corpi, presenti e materiali, erano decisi a non incontrarsi nella coreografia, sono ora le loro figure riflesse e spettrali che si sovrappongono tra loro per disperderne i confini; a queste si aggiungono le ombre delle sagome bianche, anch'esse sembrano danzare e oscillare al movimento

delle luci. Per alcuni attimi, oltre alla presenza di Khan e di Cherkaoui, si avverte sulla scena l'esistenza di ben otto identità danzanti che interrogano e occupano la dimensione spaziale disseminando i confini della visione. Si assiste alla coreografia disseminata di più corporeità (ir-)reali, l'occhio della spettatrice e dello spettatore si disperde nel turbinio dinamico tra entità materiali, corpi di gesso e ombre in movimento, in richiamo ad una danza della diaspora che non si arresta, ma che si moltiplica nei gesti e nelle forme.

Memorabile, inoltre, è il solo di Cherkaoui. Il danzatore si espone in un assolo fluido; l'inconfondibile elasticità tecnica che contraddistingue i suoi movimenti rappresenta la poetica mutabilità di un'identità culturale. Nella scrittura egli contorce il corpo su se stesso, lo allunga e lo contrae nelle varie forme plastiche – isolando i movimenti della testa, delle braccia, delle spalle e del busto – quasi come a volerlo interrogare nelle illimitate potenzialità di espressione e di realizzazione. È un corpo-archivio che sfida l'equilibrio fisico, transitando, viaggiando e scivolando su tutto lo spazio scenico. Cherkaoui sembra, così, coreografare la ricerca del corpo contemporaneo di adattarsi allo spazio che lo circonda, sfidando i confini e le restrizioni che controllano e bloccano la libertà del movimento.[95] Nel continuo slittamento, il danzatore suggerisce la capacità insita in ogni corpo diasporico di assorbire, di 'perdere' e di 'guadagnare', i segni, i confini e i gesti che si incontrano e si attraversano nell'esperienza della dislocazione.[96] Il pubblico assiste al movimento di un corpo che, nello spaesamento di ogni sezione anatomica, non si arresta mai in una posizione completamente eretta o in equilibrio. In effetti, la ricerca di un non-luogo è proprio ciò che ha condotto tale elaborazione coreografica; come egli afferma: "Quando le persone mi chiedevano dove fossimo quando abbiamo elaborato il pezzo, io rispondevo da 'nessuna parte'. Ma in senso positivo, perché entrambi stavamo provando a trovare un luogo comune che nessuno di noi conosceva realmente. Era come una sorta di non-luogo".[97]

[95] L'investigazione creativa della libertà di movimento continua ad intrecciarsi alle urgenze e alle riflessioni politiche nelle produzioni più recenti di Cherkaoui e del gruppo *Eastman*. Vedi il lavoro *Nomad* (2019).

[96] Qui il riferimento è ancora al teorico anglo-indiano Salman Rushdie che, nel definire l'esperienza della diaspora come un atto di 'traduzione', scrive: "anche se normalmente si ritiene che si perde sempre qualcosa nella traduzione […] qualcosa può anche essere guadagnata". Rushdie, *Patrie immaginarie*, cit., p. 17.

[97] Sidi Larbi Cherkaoui, contenuti extra DVD *Zero Degrees*, Sadler's Wells on screen, Axiom Films, 2008.

L'esplorazione della fluidità e dell'elasticità di Cherkaoui entrano in contrappunto con la ricerca della stabilità corporea e controllata dell'assolo di Akram Khan che scrive, invece, il suo corpo nella de-sacralizzazione del *Kathak*. Mentre gli arti superiori ondeggiano nelle tipiche traiettorie del linguaggio tradizionale, ecco che, nella fase conclusiva del solo, avviene la de-sacralizzazione dello stile classico. In una sequenza di gesti in ribellione Khan sembra lottare, con il corpo scarica energia, oscilla, trattiene e respinge gli impulsi e i confini fisici. In tale composizione il danzatore anglo-indiano coreografa il suo essere nel mezzo, tra i confini di più culture, di più linguaggi e di più corpi/alter ego.

Le sagome 'altre' di Khan e di Cherkaoui concludono la performance: quando i danzatori vitali escono di scena, sono i due corpi inermi che restano ad occupare gli ultimi istanti dell'esibizione. Colei e colui che assiste, nell'assenza-presenza delle due identità danzanti, non può far altro che registrare la disseminazione di ogni confine danzato tra l'India e il Nord Africa, tra il bianco e il nero delle figure, tra i corpi umani e i corpi gomma, tra la precisione 'sacra' e geometrica della tradizione classica, e l'elasticità 'profana' e plastica del contemporaneo – ciò che resta nella memoria sono scie di gesti de-sacralizzati.



Phantasmaton
Shobana Jeyansingh Dance Company, 2002
Photo e copyright:
Chris Nash.
Cortesia dell'artista
https://www.chrisnashphoto.com/



Exit No Exit
Shobana Jeyansingh Dance Company, 2006
Photo e copyright:
Chris Nash.
Cortesia dell'artista
https://www.chrisnashphoto.com/



Too Mortal
Shobana Jeyansingh
Dance Company, 2012
Photo e copyright:
Richard Dean.
Cortesia dell'artista



Counterpoint
Shobana Jeyansingh
Dance Company, 2010
Photo e copyright:
Robert Pikwo.
Cortesia dell'artista

CAPITOLO II
L'*in*-visibilità

Il revenant *di Sarah Baartman*

Mi chiamano "Venere Ottentotta"
Ho lasciato Città del Capo con la promessa di ricavi:
la metà dei profitti e un passaggio per ritornare a casa.
Ah boon!

- Elizabeth Alexander

Nel patri-archivio coloniale, alla rubrica dedicata alla 'Venere Ottentotta' esistono storie, miti e aneddoti improbabili ed erronei. In primo luogo, si registra l'incertezza del nome della giovane donna sudafricana: i testi storiografici riportano versioni grafiche – Ssehura, Sartjee, Saartje, Saat-je, Saartji, Saat-Jee, o Saartjie – quali variazioni della trascrizione fonetica afrikaans, o del diminutivo dell'europeo 'Sarah'. Il cognome della donna, presumibilmente datogli al battesimo a Manchester nel 1811, si arricchisce di altrettanta molteplicità – Baartman, Bartman, Baartmann, o Bartmann – solo per lasciarne, ancora oggi, 'invisibili' la veridicità storica e la voce identitaria.[1] Le variazioni nominative confermano la proliferazione delle narrazioni che hanno costruito nel passato, e trasmesso nel presente, il ricordo memorabile della sua figurazione corporea – in eccesso, deforme, 'oscura'.

L'appellativo con cui Sarah Baartman è nota nella storia europea contiene in sé l'incarnazione del corpo-continente nero: 'Venere' è il titolo del modello femminile bianco e candido, secondo le classiche forme scultoree e pittoriche dell'estetica occidentale, mentre la dissonanza appellativa di 'Ottentotta' richiama la raz-

[1] Il suffisso diminutivo afrikaans *tjie* è considerato dispregiativo e paternalistico; Sarah Baartman è il nome ritrovato con più frequenza nei testi consultati e, quindi, qui adottato.

za del continente africano, a segnare la distanza dai canoni 'puri' della bellezza europea.[2] Nella figura femminile si incorporano memorie, rappresentazioni e teorie deviate – come afferma la studiosa Tracy D. Sharpley-Whiting[3] – in cui l'alterità e la materialità del corpo nero è caratterizzata dall'estrema visibilità e, insieme, dalla assoluta invisibilità della sua soggettività. Nel discutere le pratiche dello sguardo e della spettacolarizzazione che derivavano dalle esibizioni degli schiavi negli Stati Uniti, Saidiya Hartman e Fred Moten invitano ad interrogare l'economia di ciò che chiamano 'ipervisibilità' del corpo nero sulla scena, che è sempre servita a mondanizzare lo spettacolo della sofferenza nera.[4] Hartman, in particolare, asserisce che il rituale mirava a trasformare la sofferenza in scene di piacere e di intrattenimento, minimizzando e/o celando la violenza della schiavitù in esse contenute.

Il viaggio espositivo intrapreso dal corpo iper-visibile di Sarah Baartman ha inizio nel 1810, nelle fiere coloniali e negli *human zoo* di Londra. La materialità corporale è l'essenza e il contenuto degli spettacoli pubblici che si basavano sulla messa in mostra delle fattezze fisiche della donna, le natiche prosperose e le labbra della vagina sporgenti tipiche dell'etnia khoikhoi. Le recensioni delle testate inglesi raccontano che l'ottentotta, esposta in una gabbia, si offriva alla curiosità delle fiere coloniali, con movimenti che erano il risultato di comandi a cui non poteva ribellarsi:

> […] su un palcoscenico rialzato di circa tre piedi dal pavimento, era posizionata una gabbia; l'ottentotta era all'interno della gabbia; al comando del padrone, lei usciva, il suo aspetto era una offesa alla delicatezza. […] L'ottentotta era esposta come una bestia selvaggia, comandata di spostarsi avanti e indietro, di entrare e di uscire dalla gabbia, più simile ad un orso in catene che ad un essere umano. […] ad un certo punto, quando si è per un attimo rifiutata di uscire dalla gabbia, il suo padrone è entrato dietro il sipario, ed è stato visto rivolgersi con fare minaccioso verso di lei; alla sua chiamata lei è uscita obbediente. […] è vestita con colori che si avvicinano il più possibile alla sua pelle. Il suo vestito è con-

[2] Cfr. la raccolta delle immagini femminili più note nel patrimonio artistico e culturale europeo è di Achille della Ragione, *Il nudo femminile sdraiato dall'antichità ai nostri giorni*, Napoli Arte, Napoli, 2005.

[3] Tracy Denean Sharpley-Whiting, *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*, Duke University Press, Durham, 1999.

[4] Cfr. Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford UP, Oxford, 1997; Fred Moten, *In the Break*, University of Minnesota, Minneapolis, 2003.

> cepito per esibire l'intera figura del suo corpo, e gli spettatori sono anche invitati ad esaminare le peculiarità delle sue forme.[5]

L'esposizione si intensificò quando, nel settembre del 1814, dopo essere stata venduta al proprietario di un circo, Baartman fu esibita sulle scene o nei salotti aristocratici di Parigi. In tono ancor più beffardo, le testate francesi registravano la 'visibilità' riservata alla sua fisicità: "Le porte del salone si aprono e si vede entrare la Venere Ottentotta. È una vera e propria Venere Callipigia. Le vengono offerte alcune caramelle per indurla a saltare e a cantare, le viene detto che è la donna più graziosa dell'alta società".[6] La notorietà lasciò tracce visibili anche nell'immaginazione popolare, facendosi s/oggetto di vignette e di caricature nelle opere musicali dell'epoca.[7] La performance sfruttava il meccanismo di potere scopico della 'gabbia', il mezzo cruciale per esaltare l'iper-visibiltà nera e selvaggia, lo strumento strategicamente perfetto a veicolare la sintomatica perversione che contrapponeva i soggetti colonizzatori – coloro che osservano e possiedono – al soggetto colonizzato – colei che è osservata e posseduta.[8]

Analizzando i fenomeni dell'invisibilità e della feticizzazione sul corpo femminile nero nella cultura popolare occidentale, la scrittrice Michele Wallace qualifica, in termini di alterità razziale e di genere, le pratiche espositive coloniali a veri "laboratori di immagini atte a deviare e a plasmare il regime visuale dei partecipanti."[9] Basti pensare a come la dialettica del 'guardare/possede-

---

[5] *The London Times*, 26 November 1810, p. 3. Nella biografia di Sarah Baartman si racconta che alcuni membri dei gruppi abolizionisti, quali l'inglese "African Association", non celarono il disappunto dinanzi la spettacolarizzazione della donna, contestando sia le modalità con cui era stata prelevata violentemente dal Sudafrica, sia le condizioni in cui era costretta a vivere in Europa. Nel 1811, quando il caso giunse dinanzi la corte Chancery, la testimonianza della donna, probabilmente pilotata e falsata, non le concesse tuttavia né il ritorno in patria né la libertà. Vedi Bernth Lindfors, "Ethnological Show Business: Footlighting the Dark Continent", in *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, Rosemarie Garland Thomson (ed.), New York University Press, New York, 1996.

[6] Cfr. "Journal de Dames et des Modes", 12 February 1815, in Bernth Lindfors "The Hottentot Venus and Other African Attractions in Nineteenth-Century England", *Australasian Drama Studies*, Vol. I (1983).

[7] Ne è un esempio il melodramma *La Vénus hottentote, ou haine aux Francaises*, messo in scena nel novembre del 1814 al Teatro del Vaudeville di Parigi.

[8] Marina De Chiara, *Oltre la gabbia, ordine coloniale e arte di confine*, Meltemi, Roma, 2005, pp. 52-53.

[9] Michele Wallace, "The Imperial Gaze. Venus Hottentot, Human Display, and World's Fairs", in *Black Venus 2010. They Called Her "Hottentot"*, Deborah Willis (ed.), Temple University Press, Philadelphia, 2011, p. 153.

re' realizzi l'effetto oppositivo, e impari, secondo cui a confronto il bianco è sempre il più 'bello' e 'intelligente'. La genealogia del 'corpo ingabbiato' si inserisce perfettamente nella strategia politica, sociale e culturale del 'potere/sapere' indicata da Michael Foucault, secondo cui il potere dello sguardo sottomette il corpo altro per avvallare il sapere occidentale civilizzatore, "fondatore e garante dell'ordine."[10] Foucault ricorda che i modelli e le pratiche coloniali consentono all'Occidente di piegare su sé stesso una sorta di colonizzazione – il colonialismo interno – capace di fissare e possedere, grazie al potere dello sguardo, l'immagine dell'alterità contrapposta a quella del proprio sé.[11] Nell'analisi della performance-esperimento *The Couple in the Cage* del 1992, a cura del duo chicano Guillelmo Peña e Coco Fusco,[12] Mara De Chiara sembra fare riferimento alla riflessione foucaultiana, parlando di 'etnografia al rovescio', la pratica conoscitiva che esperisce lo spettatore occidentale, sul sé e sull'altro, mediante lo schermo reale e metaforico della gabbia:

> […] nella performance in gabbia […] lo spettatore occidentale si riconferma nella sua posizione centrale di conquistatore, 'scopritore' dell'altro, e di consumatore globale di culture esotiche […] Questa etnografia al rovescio costringe […] a setacciare i propri pregiudizi, la propria consapevolezza identitaria, la propria storia, per stanare inconfessabili verità, e ricondurci alla domanda, all'interrogazione primordiale su noi stessi, sul nostro senso d'essere, e, soprattutto, del non essere.[13]

Il binarismo identitario e culturale noi/altro si moltiplica nell'opposizione razziale bianco/nero, che funziona secondo le dinamiche dello sguardo, coinvolgendo, anche e inevitabilmente, la 'manipolazione'. L'eccesso delle fattezze fisiche e la deformità dei genitali di Sarah Baartman necessitavano, oltre che di essere viste, di essere

[10] Michael Foucault, *Difendere la società. Dalla guerra delle razze al razzismo di stato*, Ponte delle Grazie, Firenze, 1990, p. 55.

[11] Ivi, p. 75.

[12] La performance a cui la studiosa si fa rifermento è *The Couple in the Cage* (documentazione di Paula Heredìa e Coco Fusco, 1993), che si costituisce quale provocazione ironica in cui una coppia di falsi amerindi mette in atto, nelle varie capitali europee e americane, la contro-celebrazione del centenario della scoperta dell'America: "La performance […] era stata pensata come ricerca sul tipo di reazioni, che si sarebbero attivate nel pubblico […] ma gli artisti non immaginavano che la loro messa in scena potesse essere scambiata per una vera e propria esibizione di esseri umani". De Chiara, *Oltre la gabbia*, cit., pp. 50-51.

[13] Ivi, p. 57.

toccate e manipolate per registrare la loro 'innaturale' differenza. L'attore Charles Mathews fu testimone della reazione delle donne europee dinanzi l'esposizione della giovane ottentotta a Londra: "Baartman era circondata da alcune donne! Una l'ha pizzicata, un'altra le girava intorno scrutandola […]; una signora si servì del suo parasole per accertarsi che tutto fosse, come lei dichiarò, 'naturale'".[14] La modalità con cui si toccavano le forme iper-visibili traducono in pratica materiale il discorso teorico sulla 'manipolazione' del corpo nero femminile, il discorso sostenuto da enunciati che affermano la corporeità bianca sempre come modello 'puro'. Nel contrasto chiaroscurale, Toni Morrison coglie in *Playing in the Dark* la simbologia che pervade l'immaginario letterario europeo e americano.[15] Proponendo la nozione di 'africanismo', la scrittrice afroamericana argomenta le dinamiche costruttive del soggetto negativo, 'nero', riflesso nell'agentività positiva del soggetto 'bianco'; nel modello strutturalmente sbilanciato, le azioni del corpo nero convalidano sempre la soggettività del corpo bianco. Ne segue, secondo Morrison, che nell'effetto dell'africanismo, l'io europeo femminile rimanda l'immagine rifratta di sé come non-repellente ma desiderabile, non-schiava ma libera. In un simile meccanismo di schemi corporei, Sarah Baartman funzionava come la figura ideale su cui proiettare ciò che era pericoloso per l'appropriatezza e la decenza corporale della donna bianca europea.

Nel quadro delle politiche coloniali, gli studi scientifici, etnografici e antropologici hanno fornito un sapere empirico consolidato, ponendosi come fonti di archiviazione privilegiata per 'cominciare' e 'comandare', comprendere e interpretare le alterità razziali e di genere. In merito alla non-neutralità dei patri-archivi coloniali, la studiosa Robin Mitchell parla di diffusione della "retorica scientifica imparziale", particolarmente visibile nelle classificazioni anatomiche della razza e del genere, nonché delle derivanti e presunte patologie sessuali.[16] Nel caso di Baartman, era il patri-archivio scientifico francese a farsi luogo di cominciamento e di comando nella collezione di assunti e di dati empirici sul suo

[14] Anne Jackson, *Memoirs of Charles Mathews, Comedian*, Richard Bentley, London, 1839, p. 137, cit. in *Black Venus 2010*, cit., p. 43.

[15] Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1992 (trad. ita: *Giochi al buio*, Frassinelli, Milano, 1994).

[16] Robin Mitchell, "Another Means of Understanding the Gaze. Sarah Bartmann in The Development of Nineteenth-Century French National Identity", in *Black Venus 2010*, cit., p. 41.

corpo. In particolare, il naturalista Georges Léopold Cuvier fu colui che studiò i movimenti, le abitudini, le capacità cognitive e motorie di Sarah Baartman, riscontrando, in conclusione, la vicinanza della sua figura umana a quella di un animale. Le impressionanti annotazioni dello scienziato recitano:

> I suoi movimenti avevano qualcosa di brusco e di capriccioso e ricordavano quelli di una scimmia. Aveva l'abitudine di sporgere le labbra, molto similmente a quanto avevo osservato nell'orangotango. Il suo carattere era gioioso, buona la sua memoria, riconosceva dopo diverse settimane una persona che aveva visto solo una volta, danzava alla maniera del suo paese e suonava con buon orecchio […] collane, e cinture di perle di vetro e altre finezze selvagge le piacevano molto […].[17]

Alla morte di Sarah Baartman nel 1815 in Francia, fu sempre Cuvier a elaborare, con l'accurata sezione del suo corpo, una dettagliata relazione utile a giustificare il progresso scientifico coloniale. Di contro, la poeta afroamericana Elizabeth Alexander, in una poesia del 1990, invoca quello stesso corpo che, in silenzio, dopo essere stato esposto alla dimensione umiliante dello sguardo pubblico, prende voce, ritorna alla madre-lingua Xhosa, e lì iscrive la sua vendetta:

> Visto che i miei genitali sono di dominio pubblico
> ho reso private altre parti di me.
> Nel mio silenzio io possiedo
> bocca, laringe, cervello, in un solo
> gesto. Spalmo sui miei capelli
> la lanolina, e poso di profilo
> come un'arciera nubiana dipinta,
>
> immaginando foglie d'oro
> intrecciate ai miei capelli, e diamanti.
> Osservo le odalische senza parole.
> Non ho dimenticato i clic
> del mio Xhosa. La mia lingua flessibile
> e la bocca generosa disorientano
> quest'uomo dai denti marci.
> Se lui mi lasciasse alzare
>
> da questo tavolo, gli porterei via
> i coltelli e gli strapperei il suo cuore nero,

[17] Percival R. Kirby, "The Hottentot Venus", *African Notes and News*, Vol. 6 (1949), p. 60.

lo sigillerei con del liquido scientifico dentro
una campana di vetro, lo posizionerei su una mensola
bassa in un museo di uomini bianchi
così che il mondo intero possa vederlo,
era raggrinzito e duro,
geometrico, deformato, innaturale.[18]

Dopo lo stampo in gesso del cervello e la sezione delle natiche della giovane, Cuvier mise 'in conserva' i genitali di Baartman; il mistero oscuro, che aveva attirato tanta curiosità – se è vero che "non c'è nulla di più noto nella scienza naturale del grembiule delle ottentotte, e allo stesso tempo nulla è stato così a lungo oggetto di dibattito"[19] – poteva essere, infine, svelato: "Cuvier affermò che il segreto che la ottentotta nascondeva tra le gambe era finalmente stato scoperto e analizzato".[20] La studiosa Lisa Gall Colling sottolinea che il rapporto dello scienziato ha perfettamente "dimostrato una narrativa di deviazione razziale nel tentativo di corroborare visivamente la sua affermazione circa l'inferiorità della donna africana."[21] Nell'ordine del progresso e della civilizzazione, Cuvier è stato l'arconte della scienza anatomica che cominciava e comandava l'alterità di Sarah Baartman, asserendo i principi empirici che ne accertavano la differenza corporale. Nel suo patri-archivio si articolavano, cosi, gli enunciati scientifici che fondavano il progetto imperialistico sul corpo femminile e sul 'continente nero' sintetizzati nella deplorevole formula: "gli africani hanno bisogno di essere civilizzati, come l'Africa di essere dominata."[22]

Come un grido di dolore e di rivendicazione, nella sua poesia, l'autrice afroamericana Linda Susan Jackson ritorna alla figura assente di Baartman affinché la si immagini, e la si ascolti, esposta alla mercé dello sguardo/spazio museale del padrone europeo:

[…] cuore spezzato/ardente
rimesso in libertà da questa vita nel 1815
ma non dall'esposizione
I suoi genitali conservati

[18] Elisabeth Alexander, "The Venus Hottentot (1825)", in *Crave Radiance: New and Selected Poems*, 1990-2010, Graywolf Press, Minneapolis, 2012.

[19] Sharpley-Whiting, *Black Venus: Sexualized Savages*, cit., pp. 27-28.

[20] Mitchell, "Another means of understanding", cit., p. 41.

[21] Lisa Gail Collins, "Historic Retrievals: Confronting Visual Evidence and the Imaging of Truth", in *Black Venus 2010*, cit., p. 73.

[22] Lindfors, "Ethnological show business", cit., p. 83.

> ancora fluttuanti in una campana di vetro
> nel "la musa de l'homme" di Parigi.[23]

La coreografia immaginifica, che ha dettato e controllato il movimento tra scienza e performance di Sarah Baartman in epoca coloniale, inizia nel tempo a disseminarsi. Dopo la morte, il corpo della giovane donna continuò ad essere oggetto di studio e d'osservazione dello sguardo del visitatore europeo moderno: difatti, il calco e i resti materici sono rimasti iper-visibili nelle vetrine/gabbie espositive del Musée del l'Homme di Parigi sino al 2002. Il patri-archivio istituzionale, il luogo che conserva le tracce del cominciamento della specie umana, insieme alle reliquie e agli artefatti con cui tramanda il potere/sapere occidentale, si arricchiva così della custodia dell'essenza razziale e sessuale della Venere Ottentotta.

Il materico

Il corpo di Sarah Baartman è un archivio, un luogo di memoria svuotato delle tracce della sua soggettività – la sua parola, la sua danza, la sua vitalità vi restano invisibili. Tutt'oggi nei comparti disciplinari dell'antropologia, della sociologia e dell'etnografia, alla rubrica 'Venere Ottentotta' si consultano le voci critiche che fanno del corpo nero il s/oggetto di analisi in cui si intersecano i discorsi di genere e colonialismo, scienza e razza. Nella proliferazione teorica e pratica emerge la nota disamina di Sander Gilman il quale, in "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature",[24] ha posato lo sguardo sul corpo-archivio della schiava sudafricana per dimostrare l'intersezione tra il discorso medico, letterario e scientifico, nella trasmissione di immagini distorte sull'alterità razziale e sessuale del corpo nero:

> L'antitesi dei costumi sessuali europei e della bellezza è incarnata nel nero, […] e il rango più basso nella grande catena degli esseri umani, è l'ottentotta. L'apparenza fisica dell'ottentotta è, infatti, l'i-

[23] Linda Susan Jackson, "Little Sarah", *African Voices*, Vol. n. 7, issue 9 (winter 2000/2001), p. 25.

[24] Il saggio di Sander L. Gilman, "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature", appare inizialmente in *Critical Inquiry* Vol. 12, no. 1 (1985); è stato ristampato in diverse antologie la cui più nota è a cura di Henry Louis Gates Jr., Kwame Anthony Appiah, *"Race," Writing, and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.

> cona centrale del XIX secolo per determinare la differenza sessuale tra europeo e nero.[25]

L'analisi di Gilman è la prima di una serie di pubblicazioni che hanno reso la figura storica un'icona accademica, un oggetto di studio, e, quindi, la 'materia' di revisione critico-teorica sul razzismo e il sessismo. Così, ma in un senso completamente diverso, il corpo-archivio di Baartman si 'disperde' nell'attenzione delle analisi post-strutturaliste e di quanti sono interessati a decostruire i processi di alterità basati sulla materia del corpo nero africano. In particolare, tra la fine degli anni '70 e gli inizi degli anni '80, e secondo la metodologia dell'intersezionalità, le voci più radicali del femminismo nero hanno affermato la necessità di articolare delle riflessioni teoriche, delle pratiche politiche e delle forme di organizzazione fondate sulla critica del razzismo e del sessismo.[26] bell hooks ne è il celebre esempio quando cita lo studio di Gilman per dimostrare e documentare le fasi di sviluppo del "corpo nero come icona della sessualità".[27]

Vero è che, nel considerare il corpo di Baartman come materia di ri-lettura critico-teorica, si può assistere al perpetuarsi del potere/sapere arcontico che finisce per perseverare nella propria azione di oggettificazione. Zine Magubane ha notato che, sulla scia di Gilman, molte voci critiche hanno tentato di ri-leggere la storia e la materia corporea della giovane, ri-producendo gli enunciati basati sull'essenzialismo biologico che, nell'intenzione, volevano rovesciare: "Nonostante molti studi discutano Baartman (o l'analisi che Gilman fa di lei), essi sono rigorosi nell'uso di parole quali 'inventato', 'costruito', e 'ideologico', nella loro pratica valorizzano la base dell'essenzialismo biologico che si propongono di decostruire."[28] Forse, l'atto di decostruzione pratica, il primo

[25] Ivi, pp. 212-222.

[26] L'intersezionalità è la metodologia di analisi femminista che esplora il modo in cui il genere si interseca con le categorie di razza, etnicità, classe, e sessualità. Lo scopo è di individuare le modalità in cui queste categorie operano in specifici contesti sociali e culturali. Infatti, l'apparente predominio di una categoria può servire a mascherare l'azione o l'interdipendenza di un'altra categoria. Il termine è stato coniato dalla femminista afroamericana Kimberlé Crenshaw nel 1989, nella sua analisi della violenza maschile contro le donne nere, e poi ripreso e sviluppato da altre femministe nere (da Patricia Hill Collins a bell hooks, e molte altre).

[27] bell hooks, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston, 1992, p. 62.

[28] Zine Magubane, "Which Bodies Matter? Feminism, Post-structuralism, Race, and the Curious Theoretical Odyssey of the 'Hottentot Venus'", in *Black Venus 2010*, cit., p. 48.

movimento di disseminazione sulla/della materia 'Venere Ottentotta', si intravede quando il suo corpo fa ritorno nella madre-patria sudafricana. Nel 2002, dopo le richieste avanzate dalle popolazioni indigene khoi e griqua, e in seguito alle petizioni presentate al senato francese, intensificate dalle elezioni sudafricane indette nel 1994 dal libero Nelson Mandela, il Museo di Parigi accordò il rilascio delle spoglie di Sarah Baartman. La sepoltura ufficiale avvenne il 9 agosto del 2002, coincidendo con la Giornata Nazionale delle Donne. Nel 1998, nei memorabili versi della poesia "I've Come To Take You Home", la scrittrice e attivista Diana Ferrus invoca il ritorno di Baartman, il desiderio di cura per il suo corpo esposto e martoriato, il vessillo di pace che porta con sé:

> Sono venuta per portarti a casa –
> […]
> Sono venuta per portarti via dalla sciagura –
> lontano dagli occhi penetranti
> del mostro artificiale
> chi vive nel buio
> con le sue grinfie dell'imperialismo
> che seziona il tuo corpo a poco a poco
> che paragona la tua anima a quella di Satana
> e si dichiara il dio supremo!
>
> Sono venuta per lenire il tuo cuore pesante
> offro il mio grembo alla tua anima stanca
> coprirò il tuo viso con i palmi delle mie mani
> passerò le mie labbra sulle rughe del tuo collo
> riempirò i miei occhi con la tua bellezza
> e canterò per te
> perché sono venuta a portarti la pace.
> […]
> Sono venuta a portarti a casa
> dove canterò per te
> perché tu mi hai portato la pace.[29]

In Sudafrica, i fantasmata della donna khoikhoi si disperdono in nuovi segni corporali e significati identitari. Nel paese, Baartman si erge a simbolo di liberazione e di resistenza per i diritti umani e, più specificamente, per il rispetto delle donne, diventando la figura cruciale in/su cui cominciare e comandare un nuovo ordine

[29] Diana Ferrus, "I've Come To Take You Home", tributo a Sarah Baartman composto nel 1998 e parte della raccolta di poesie *I've Come To Take You Home*, Xlibris Corp, Bloomington, Indiana, 2011.

di senso, un nuovo matri-archivio per la soggettività nera femminile. Negli anni che seguono il rimpatrio di Baartman, sul territorio sudafricano e non solo, aumentano le associazioni benefiche come il Centro SBCWC di Città del Capo (Saartjie Baartman Centre for Women and Children), crescono gli spazi devoti alla tutela dei diritti delle donne, le campagne di sensibilizzazione contro la violenza di genere e quelle di prevenzione contro l'ancora terribilmente attiva malattia dell'HIV/AIDS.[30] La diffusione di nuove prospettive, speranze e iniziative si disperdono sulla materialità del corpo della giovane che dà inizio, in *post-mortem*, ad un nuovo viaggio iper-visibile. Il suo rimpatrio sembra incarnare il messianico, l'attesa dell'a-venire, il tempo di liberazione e di riscatto per l'intero 'corpo-continente'. Il Presidente sudafricano Thabo Mbeki colse l'occasione dei funerali ufficiali per richiamare la Nazione Arcobaleno a cooperare nella crescita di una società civile fondata sul rispetto della differenza razziale e sessuale; con uno sguardo all'avvenire, affermava in conclusione del suo discorso: "Quando ciò avverrà, allora sarà possibile dire che Sarah Baartman sia veramente ritornata a casa".[31]

Nella memoria collettiva del Sudafrica e della afrodiscendenza si stratificano nuove 'coreografie del senso' della Venere Ottentotta e delle tante Veneri Nere che hanno esperito la stessa triste storia: all'oggi, il matri-archivio di questa figura è consultato dalle voci femministe nere, diventando esempio di resistenza nei movimenti transnazionali – sociali, intellettuali ed artistici – delle 'vite nere'. In *Lose Your Mother*, Saidiya Hartman compie un prezioso e inteso lavoro archivistico mirato a tracciare la storia, e le storie, impossibili da narrare, dei corpi sommersi sulle rotte Atlantiche della tratta degli schiavi, raccontando del viaggio che lei stessa ha compiuto lungo la rotta del Ghana.[32] Nel capitolo "The Dead Book", la studiosa ricostruisce, sulla base di alcuni report legali, i fatti che vedono protagoniste due giovani schiave: una di loro, dopo essersi rifiutata di danzare nuda per il capitano della nave schiavista Recovery, è brutalmente esposta all'abuso, e lasciata morire sotto

[30] Cfr. Kellie Jones, "A.K.A. Saartjie. The 'Hottentot Venus' in Context", in *Black Venus 2010*, cit., p. 141.

[31] Obed Zilwa, "South Africa Buries Remains of Indigenous Woman Who Was Displayed as Oddity in Europe", *BC cycle*, Reuters, August 9, 2002, s.i.p.

[32] Saidiya Hartman, *Lose Your Mother. A Journey along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2007 (trad. it.: *Perdi la madre. Un viaggio lungo la rotta atlantica degli schiavi*, Tamu edizioni, Napoli, 2021).

lo sguardo dei membri dell'equipaggio.[33] Il 'Libro della Morte' archivia i nomi degli schiavi che perdono la vita durante la traversata, costituendo il documento che smaschera l'inaudita violenza perpetrata sui corpi delle vite nere trattati come merci. Nel Libro, così come negli atti processuali a carico del capitano della nave, tuttavia, non sopravvivono neppure i nomi delle due donne che vengono indicate come *Nigro girl* e *Venus*. In assenza del nome, la ricostruzione della vita e della storia di almeno una delle giovani donne è resa impossibile, poiché, come afferma Hartman, citando Michael Foucault, "un nome avrebbe offerto l'illusione di conoscerla, e reso meno doloroso il fatto che la ragazza 'non avrà alcuna esistenza al di fuori della precaria dimora delle parole' che le hanno permesso di essere uccisa."[34]

L'anno dopo, nel 2008, nel saggio "Venus in Two Acts", Hartman consulta la storia della Venere sulla Recovery ancora una volta, ergendola a "figura emblematica della donna schiava nel mondo Atlantico."[35] La studiosa si scontra con i limiti dell'archivio quale deposito di violenza e di omissioni, e in cui convergono "il piacere e il terrore dell'economia libidinale della schiavitù" perpetuata sul corpo schiavo e femminile.[36] In questo secondo atto di scrittura, elaborata secondo la *critical fabulation*, il metodo che combina ricerca storica e archivistica con la teoria critica e la narrativa finzionale, Hartman esprime il bisogno di rivisitare e di revisionare il primo racconto, dichiarandosi attratta dal ritorno fantasmagorico della Venere sia come figura che infesta il presente, sia come vita-materia inconsistente, precaria e resa un corpo-oggetto dalla storia del passato.[37] Proporre la contro-storia della Venere e della

[33] Saidiya Hartman, "The Black Book", *Lose Your Mother*, cit., pp. 136-153; vedi, anche, "The Dead Black Revisited" in cui la studiosa continua a interrogarsi e a interrogare la morte ingiusta delle due giovani donne della nave Recovery allargando la questione al 'non-evento' delle tante morti nere che ancora infestano la società contemporanea: "Per non-evento intendo l'inevitabile e insensata violenza che quotidianamente produce corpi morti e nega a tali morti lo status di omicidio." Hartman, "The Dead Black Revisited", *History of the Present*, Vol. 6, n. 2 (Fall 2016), p. 209.

[34] Ivi, 137.

[35] Saidiya Hartman, "Venus in Two Acts", *Small axe* 26 (2008), p. 1.

[36] Hartman fa riferimento all'assenza di narrative, e quindi di memorie relative alle autobiografie di donne schiave sopravvissute al Middle Passage (Ivi, p. 3). La presenza diffusa della Venere nell'archivio della schiavitù atlantica si scontra con l'impossibilità di scoprire null'altro sulla donna che non fosse stato già dichiarato: "l'archivio è inseparabile dal gioco di potere che ha ucciso Venere e la sua compagna di viaggio esonerando dalle colpa il capitano." (pp. 10-11).

[37] Nel saggio in questione, Hartman illustra lo strumento di scrittura storica della 'fabulazione critica', di cui parla anche nel video di presentazione del pro-

schiavitù significa avventurarsi in un diverso modo di scrivere e di archiviare la storia, che aspira al *free state* umano, immaginifico e reale, a cui non bisogna rinunciare. Hartman, così, immagina le storie di amicizia e di sorellanza, gli eventi e i fatti che sarebbero potuti accadere tra le due giovani donne sulla nave; pur nella consapevolezza che nulla potrà dare giustizia alle Veneri-schiave, la determinazione è di performare, citando l'amico Fred Moten, la 'resistenza dell'oggetto' – l'agentività femminile che possa permettere di immaginare un futuro alternativo.[38]

Dalle pagine sommerse della storia a quelle della scena performativa: la figura della Venere nera resiste, ritornando nelle produzioni culturali e artistiche della contemporaneità, disseminando nuove gestualità e nuove memorie sui palcoscenici europei. Si assiste così al *revenant*, al ritorno in vita di un corpo, di un personaggio, di una figura spettrale che aspetta di essere accolta nei ricordi, nelle fantasie e negli archivi di altri corpi femminili neri. Nelle coreografie 'infestate' di Josephine Baker e di Nelisiwe Xaba, nelle installazioni delle artiste afro-discendenti, le corporeità nere femminili si visualizzano nell'aporia tra presenza-assenza, nelle strategie spettacolari della 'mascherata', dislocate e differite nel tempo e nello spazio, che vogliono reclamare la consistenza dell'agentività nera nella comune ricor-danza di Sarah Baartman, e delle tante altre 'vite precarie' delle donne senza nome che restano invisibili sul palcoscenico della storia della modernità.

Il corpo-museo di Josephine Baker

> Di certo verrà il giorno in cui il colore significherà null'altro che la semplice tonalità della pelle […]
>
> - Josephine Baker

> Memorie, si, infatti, il corpo ricorda, il corpo ri-corda, il corpo parla. Il corpo ci dice il suo valore nella cultura. I corpi sono specchi che assorbono, trattengono e riflettono, di una società, la politica, l'arte, la religione, l'estetica, le speranze, le paure, le forze, i fallimenti – sia nelle versioni ufficialmente autorizzate che nei suoi segreti e tabù. I corpi

gramma di ricerca MacArthur Fellow 2019, si veda https://www.youtube.com/watch?v=bG5Y8NDdGtY.

[38] Ivi, p. 11, Hartman cita la celebre espressione dello studioso di *Performance Studies* Fred Moten in "Resistance of the Object", che introduce il volume *In the Break*, cit.

> sono i barometri che misurano il battito della società. E io sono qui […] per celebrare il corpo, il corpo nero, il corpo danzante, i nostri corpi danzanti, come l'unità di misura di una cultura che supera le divisioni e confonde i confini.
>
> - Brenda Dixon Gottschild

Se l'archivio femminile nero ricorda, conserva e distrugge le tracce immaginifiche della rappresentazione occidentale, il corpo di Josephine Baker è custode di una memoria storica-performativa su cui è centrale soffermarsi. Tra gli anni '20 e '30 del Novecento, la danzatrice, attrice, attivista e cantante afroamericana si erge a star dei palcoscenici europei, ancora oggi ricordata come colei che ha promosso la disseminazione del jazz nelle forme spettacolari che il genere ha assunto in Francia. Ad eccezione di Ramsay Burt, tra i primi studiosi a riconoscerne il valore in ambito storico, le pubblicazioni che dichiarano il ruolo svolto da Baker nello sviluppo del modernismo sono piuttosto recenti.[39] Secondo l'esperta di danza africana diasporica, Joanna Dee Das, tale disattenzione ha favorito i discorsi culturali e politici che si sono costruiti intorno alla sua figura, a scapito della novità della sperimentazione coreografica dall'artista interpretata.[40] Non è un caso che, nei documenti biografici volti a registrare l'attività artistica della Venere Nera – la 'dea creola' o la 'perla nera', come era spesso rappresentata dalla stampa – ampio spazio è dedicato al fascino che il suo corpo, esotico e 'selvaggio', esercitava sul pubblico europeo.

---

[39] Ramsay Burt, *Alien Bodies. Representation of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*, Routledge, London-New York, 1998, pp. 57-83; in tale volume Burt dedica un saggio alla figura da Josephine Baker esaminando in dettaglio i punti di vista con cui è possibile interpretare la danza *sauvage* della danzatrice afroamericana, naturalizzata francese. Molteplici sono i documentari che raccontano la vita di Baker (1906-1975): la migrazione da Saint Louis, dove subiva discriminazione e abusi razziali, a Parigi, la sua seconda patria (nel novembre del 2021 le sue spoglie sono trasferite al Panthéon di Parigi, è la prima donna nera a ricevere tale riconoscimento); il ruolo di agente segreto per le forze francesi; la lotta per i diritti civili al rientro negli Stati Uniti; la generosità della sua adozione di dodici bambini e bambine di diverse etnie. Vedi: *Chasing a Rainbow: The Life of Josephine Baker* (1987); *The Josephine Baker Story* (1991); *Josephine Baker: Black Diva in a White Man's World* (2006); *Josephine Baker, The Story of an Awakening* (2018).

[40] Joanna Dee Das, "Dance That 'Suggested Nothing but Itself': Josephine Baker and Abstraction", *Arts*, 9, 23 (February 2020), pp. 1-12. In base all'influenza dell''Africanismo' nella danza moderna americana, Brenda Dixon Gottschild, *Digging the Africanist Presence in American Performance*, Greenwood Press, Westport, 1996, esamina la qualità astratta della danza di Josephine Baker e la inquadra in una nuova prospettiva storiografica e, dunque, coreografica.

Josephine Baker fu una soggettività prismatica, non solo per la varietà delle produzioni a cui prese parte – attiva nel cinema e nel teatro, cantante oltre che danzatrice – ma anche per l'intersecazione dei discorsi e delle narrazioni che si originarono intorno alla sua corporeità. Nel ricostruirne il ruolo nell'*avant-garde* cinematografica francese, Terri Simone Francis definisce Baker come un 'corpo-museo', per la quantità e la qualità dei movimenti, stili, tecniche e media che ella ha articolato nella sua carriera.[41] In particolare, secondo la studiosa, Baker è stata capace di incorporare e, insieme, di disseminare sulla scena pubblica, le memorie collettive, le gestualità e i ricordi 'immaginati' della comunità diasporica nera: "Josephine Baker è un museo […]. È un corpo-museo perché la sua danza è un assemblaggio di danze esotiche […]. In quanto star, non solo era famosa, ma funzionava anche come figura in cui identificarsi per la comunità diasporica nera."[42]

La danza per fantasmata che rendeva memorabile le sue performance si materializzava, in particolare, nella danza *sauvage*, lo stile personale e ironico in cui il corpo quasi nudo di Baker si muoveva con delle gestualità grottesche che richiamavano un linguaggio selvaggio appunto, incontenibile ed animalesco. James Clifford cita Baker tra le figure storiche che ispirarono il modernismo europeo, enfatizzando, al contempo, le dinamiche di potere che le 'appropriazioni estetiche' della sua figura innescarono nell'immaginario collettivo, per di più in un periodo storico e culturale segnato della *negrophilie*.[43] Certo è che Baker catturava il pubblico parigino con la libertà di uno stile coreografico a-codificato ed astratto: le sue doti performative venivano elogiate perché si ponevano fuori dai canoni della spettacolarizzazione europea; la sua bellezza era apprezzata e celebrata. Al contempo, per i giudizi della platea più conservatrice, il colore e la materia della sua pelle non potevano non 'contaminare' la purezza della memoria coreutica europea. La preoccupazione venne sollevata, tra gli altri, dal critico russo André Levinson che, nel 1925, ne recensì le danze per la *Revue Nègre*:

> Nel breve passo a due della selvaggia, che concludeva la *Revue Nègre*, c'era uno splendore impetuoso e una magnificenza anima-

[41] Terri Simone Francis, "Sighting the 'Real' Josephine Baker. Methods and Issues of Black Star Studies", in *Black Venus 2010*, cit., p. 208. Della stessa autrice vedi anche, *Josephine Baker's Cinematic Prism*, Indiana University Press, Bloomington, 2021.

[42] *Ibidem*.

[43] James Clifford, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993 (ed. or. 1988).

> lesca. Certe pose di Miss Baker, la schiena arcata, le cosce sporgenti, le braccia intrecciate e sollevate come in simbolo fallico, avevano la potenza irresistibile degli esempi più belli delle sculture *Negro* […] non era più la ragazza grottesca che ballava dinanzi il pubblico, ma la Venere Nera che ossessionava Baudelaire.[44]

Consapevole dell'implicito razzismo con cui si commentava la sua esibizione, la risposta di Baker non tardò ad arrivare: "Venere, si. Ma la parte sul 'nero' non sembrava aiutare"[45]. La minaccia di decadenza, morale e fisica ricordava, forse, la 'contaminazione' esperita da Charles Baudelaire nell'incontro 'infetto' con la creola Jeanne Duval, la Venere Nera che ne aveva ispirato i versi erotici ed esotici.[46] Il sospetto di infezione temuto da Levinson riguardava, in specifico, la danza jazz e la *Negro dance* di indubbia provenienza afroamericana: "La *Negro dance*, […] potrebbe apparire come un sintomo o come un contagio epidemico che dovrebbe preoccupare i medici."[47] Nelle performance di Baker, la memoria del pubblico europeo era certamente influenzata dal corpo iper-visibile e selvaggio di Sarah Baartman: tra le pubblicità degli spettacoli della danzatrice afroamericana, il grafico impegnato nella cura dell'immagine di Baker, Paul Colin, la immortalò sulla nota copertina del 1925, con le stesse forme 'eccessive' viste a carico della giovane donna khoikhoi. Interpretando l'immagine, Ramsay Burt si sofferma sul perpetuare da parte di Colin dello stereotipo di un corpo 'deformato':

> Nel suo poster del 1925 c'è una forma larga e malamente definita che si intravede dal vestito all'altezza del bacino. È come se Baker avesse le natiche di Baartman, o come se le donne africane tutte abbiano uteri archetipi benedetti da una primordiale fertilità. Nonostante Colin avesse il privilegio di sapere che il corpo di Baker non fosse così diverso, quando ha dovuto creare la 'giusta' immagine per il mercato della rivista, ha scelto di perpetuare lo stereotipo.[48]

---

[44] Joan Acocella, Lynn Garofala (eds), *André Levinson on Dance, Writings from Paris in the Twenties*, Wesleyan University Press, Hanover-London, 1991, p. 74. Nella disciplina della storia della danza, Levinson è noto per lo sguardo orientalistico che proietta sulle forme coreutiche non occidentali o non-europee, secondo la sua prospettiva, queste sono delle forme 'indegne' perché dissacratorie dei canoni estetici e dell'idealismo simbolico del balletto occidentale.

[45] *Ibidem*.

[46] Nel racconto *Black Venus* di Angela Carter (1985), la storia è riscritta dal punto di vista di Jeanne Duval che è il soggetto agente, visibile oltre il mero ruolo di 'oggetto e musa' di Baudelaire; la giovane creola chiarisce la sua posizione di mistress non come scelta deliberata, piuttosto come il risultato di una necessità economica.

[47] Acocella, Garofala, *André Levinson on Dance*, cit., p. 70.

[48] Burt, *Alien Bodies*, cit., p. 74.

Lo spettro di Sarah Baartman ritornava nel corpo-museo di Josephine Baker, e, nel *revenant* – nell'immagine di ritorno della figura e della forma – si iscriveva la loro differenza. Mettendo in scena uno stile coreografico selvaggio, ovvero libero e svincolato da ogni tipo di tradizione coreutica riconoscibile alla memoria del pubblico europeo, la danzatrice non faceva altro che imitare e mimare gestualità incontenibili e scatenate allo scopo di accomodare, strategicamente, lo sguardo di chi assisteva ad una "visione familiare, ma non del tutto." [49] Ramsay Burt associa la tecnica 'imitativa' della danza *sauvage* di Baker, alla strategia di 'camuffamento' che Paul Gilroy individua nella prassi teatrale di alcuni performer afroamericani – l'uso del colore nero per scurire il volto – quale "l'abilità di manipolare le aspettative del pubblico bianco che sono fuorviate dalla coerenza con cui coloro che dominano (e su cui loro dipendono) impiegano la maschera."[50] Baker non si dipingeva il volto, ma adottava una tecnica di 'mascheramento' non dissimile da quella illustrata da Gilroy, 'contro-danzando' gli atteggiamenti tecnici che mimavano e amplificavano la poetica grottesca ed esotica della figura *sauvage*. Era lei che comandava e ordinava le sequenze coreografiche, ed era il suo corpo che decideva di esporsi in danze libere, quasi improvvisate, contraddistinte da dinamiche gestuali e ritmiche talvolta sgraziate e ineleganti, al fine di sovvertire ciò che lo sguardo del bianco riconosceva nella figura selvaggia.

In una sequenza di *La Folie du Jour*, il film diretto da Joe Francis nel 1927, Josephine Baker, con l'ironico e famoso gonnellino, viene ripresa nella famosa *banana dance*.[51] Nell'esposizione del corpo quasi nudo, Baker si coreografava all'intersezione di differenti stili – charleston, belly dance, tip tap, swing, ecc. – e disseminava le tracce coreografiche di diversi archivi coreutici, e di tecniche di movimento mai accostate prima. Nei passi e nei gesti della *banana dance* vi era la coreografia sovversiva, ambivalente e infestata del *revenant* di Sarah Baartman; l'iper-visibilità selvaggia, nella versione che appare 'familiare' e 'non-familiare' al pubblico francese ed europeo

[49] Nella costruzione del discorso delle politiche coloniali, Homi Bhabha argomenta che la strategia della *mimicy* è l'articolazione di un progetto intrinsecamente incompleto, dove l'alterità è disegnata e immaginata nell'ambivalenza tra il 'familiare' e il 'non-familiare' – che vuol anche dire, "uguale ma non del tutto". Cfr. *I luoghi della cultura*, cit., pp. 124-132. Josephine Baker sembra appropriarsi della strategia dell'ambivalenza e contro-danzare nella mimesi il corpo *sauvage*.

[50] Paul Gilroy, cit. in Burt, *Alien Bodies*, cit., p. 66.

[51] *La Folie du Jour* (1929), regia di Joe Francis https://www.youtube.com/watch?-v=wmw5eGh888Y

del tempo, cominciava e comandava un ordine coreografico 'altro', che risuonava con le note del jazz e del charleston. Danzando con una tecnica a-codificata e secondo una poetica 'camuffata', Baker operava la rottura dello schema corporeo della danza classica europea, facendosi arconte di un matri-archivio custode di nuovi segni materici femminili – che, solo per concludere, resistono ancora e ritornano nella danza burlesque moderna e contemporanea.

La ri-significazione nera

> "Mamma, guarda il negro, ho paura! Paura? Paura? Si mettevano ad aver paura di me. Volli divertirmi fino a soffocare, ma mi era diventato impossibile. Non potevo più poiché già sapevo che esistevano leggende, storie, la storia e soprattutto la storicità […] Allora lo schema corporale, attaccato da più parti, crollò cedendo il posto a uno schema parziale ed epidermico. In treno non si trattava più di conoscere il mio corpo in terza persona, ma in persona tripla […] Ero insieme responsabile del mio corpo, della mia razza, dei miei antenati.
>
> - Franz Fanon

> Quindi, questo significa creare una storia unica, mostrare una persona come una sola cosa, come solo una cosa, ancora ed ancora, ed è questo che loro diventano.
>
> - Chimananda Ngozi Adichie

Il pensiero di Franz Fanon ritorna, come un richiamo spettrale, ad evocare la produzione di aneddoti, storie e immagini che materializzano e conservano il corpo nero negli schemi razziali distorti – invisibili – e che plasmano la formazione soggettiva dell'identità nera.[52] In "The After-Life of Franz Fanon", Stuart Hall pratica l'effetto 'spettrale' delle teorie dello psichiatra della Martinica nell'interpretazione delle espressioni estetiche, a carico della diaspora africana, emergenti nella contemporaneità. Hall intravede qui una politica creativa e rappresentativa secondo cui il corpo nero archivia le informazioni del passato storico, custodite e stratificate sul suo schema corporeo, per rielaborarle in nuove forme di scrittura e di 'epidermizzazione'.[53] Secondo lo studioso, grazie al procedimento

[52] Franz Fanon, *Pelle Nera, Maschere Bianche*, Tropea, Milano, 1996 (ed. or. 1952), p. 99

[53] Stuart Hall, "The After-Life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why Black Skin, White Masks?", in *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*, Alan Read (ed.), ICA-Institute of Contemporary Arts and International Visual Arts, London, 1996.

estetico definito 'narcisimo nero', sullo schema corporale della soggettività nera si insinuano e si disperdono delle pratiche di 'ri-significazione' identitaria capaci di "costituire nuove soggettività, nuovi posizionamenti di enunciazione e di identificazione."[54] Riflettendo sulle produzioni estetiche degli artisti della diaspora africana, Hall inquadra le prassi di ri-significazione e di recupero delle corporeità, degli spettri del passato e delle figure storiche che ritornano, portando con sé le tracce memoriali e materiali della razza.

In questo quadro teorico e creativo, si comprende il ritorno di Sarah Baartman sulla scena culturale e artistica dell'oggi: il suo *revenant* si impone all'attenzione delle teoriche e delle artiste della *blackness* intente a ri-scrivere l'identità in storie, fantasmata e schemi corporei che si pongono oltre quel 'patri-archivio' che tramanda l'ordine dell'alterità razziale e sessuale della donna nera come 'un'unica storia'. Nel discorso pubblico, poi diventato saggio, intitolato "Il pericolo di un'unica storia", la scrittrice nigeriana Chimanada Ngozi Adichie mette in guardia sui pericoli della produzione di storie 'singole', le costruzioni narrative basate su preconcetti, supposizioni, e visioni parziali a cui siamo tutte esposte. Secondo Adichie, è arrivato il tempo e lo spazio in cui è necessario rifiutare la storia unica, per poter ritornare ai racconti incompleti, e ai corpi che li hanno abitati, che ci permettono di "riconquistare una sorta di paradiso".[55]

Nella longevità della storia singola, il corpo-spettro di Sarah Baartman supera i confini spaziali e temporali per ritornare ad arricchirsi di esperienze e di racconti che minano la continuità degli stereotipi figurativi radicati nelle ideologie coloniali e imperialistiche. Nelle ritornanze si colgono i movimenti performativi di un'agentività femminile, le tecniche e le poetiche della ri-significazione razziale e sessuale, trasmesse in archivi corporali femminili che possono costituire dei nuovi matri-archivi. Jacques Derrida coglie la differenza che emerge nel richiamare, al presente, l'effetto etereo del corpo-fantasma, insieme alle trasformazioni, alle deformazioni e alle disseminazioni che il *revenant* implica nella performatività della sua attesa e del suo avvenire:

> Una volta che questa eterea presenza della presenza, è stata richiamata alla memoria, è necessario marcare il fatto che la *plus* presenza non è più mera presenza, ma solo un tipo di deformazione irriducibile ad ogni forma – e quindi ad ogni presenza – una

[54] Ivi, p. 27

[55] Chimamanda Ngozi Adichie, "The Danger of a Single Story", TED Talks, 2009; *Il pericolo di un'unica storia*, Einaudi, Torino, 2020.

> trasformazione basata su alcuna forma originale, su alcuna materialità grezza, su nessuna istanza di materialità prima.[56]

Nell'atto del *revenant*, nel richiamo della scrittura spettrale, la trasformazione e la deformazione non sono riducibili ad alcuna forma o origine idealizzata, ma alla disseminazione della traccia 'nera' nella sua 'ri-significazione materica'. Non è un caso che al pensiero del filosofo della decostruzione, si sono affiancate molte voci di intellettuali che avanzano degli approcci analitici intenzionati a studiare la complessità della 'categoria' e le implicazioni che essa assume nella formazione e nella ri-significazione delle vite di coloro razzialmente marginalizzati. A riguardo, nel 2008, *darkmatter* dedica il numero speciale della rivista a "Razza/Materia", il binomio che Damien Riggs analizza secondo le modalità in cui è costruita la razza come materialità – *matter* come sostanza – e, insieme, secondo le pratiche antirazziste che rendono la razza una questione che conta – *matter* come faccenda importante:

> In altre parole, sebbene si debba riconoscere che le categorie razziali sono il risultato di particolari rapporti di potere e storie di oppressione, sono comunque *costruite come importanti* – viene loro accordata una materialità che le rende fondanti della soggettività. Quindi mi sembrerebbe importante che una pratica antirazzista implichi non solo la sfida agli stereotipi razzisti, ma anche alle strutture stesse della soggettività su cui la razza è resa importante.[57]

Ancora prima delle considerazioni filosofiche pubblicate in *Corpi che contano,* Judith Butler aveva già presentato la riflessione sulla costruzione e la materialità del soggetto, legando la questione della corporeità alla problematica del sesso, se questo è assoggettato alle norme del potere.[58] Nei lavori degli anni '90, Butler inserisce la materialità del corpo nella critica della teoria femminista, sostenendo che il sesso non può essere considerato come materia grezza, oggettiva, un dato scientifico neutro, privo di storia e di implicazioni; il sesso possiede una storia e, in quanto materialità, deve essere inserito nel 'discorso' che gli attribuisce dei significati piuttosto che altri.[59] Secondo Butler, pertanto, il sesso è costruito, materializzato, dal di-

[56] Jacques Derrida, *La disseminazione*, cit., p. 345.

[57] Damien Riggs, "How do Bodies Matter? Understanding Embodied Racialized Subjectivities", *darkmatter*, Vol. 2 (February 2008).

[58] Judith Butler, *Corpi che contano*, cit.

[59] Cfr. Judith Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Urbino, 2013 (ed. or. 1990).

scorso del potere: la materialità costituisce l'effetto più produttivo del potere; il processo di materializzazione è nel produrre gli effetti di delimitazione, fissità, superficie che orientano, delineano e delimitano le soggettività. Inoltre, il genere non è una categoria descrittiva ma 'performativa': nella forza della performatività, nella pratica "ripetitiva o ri-articolatoria, immanente al potere" emerge la politica di ri-significazione dei 'corpi che contano', socialmente riconosciuti come "vite preziose e degne di sostegno".[60] Nella analisi di Butler si piega e si estende la concezione della materia – sessuale e razziale – come un principio attivo, una forza in divenire, una *active materiality*.[61] La 'fatticità' del corpo, la sua abilità di trasformarsi, rompe con l'essenzialismo, che vede il corpo costruito in determinazioni fisse, e, insieme, con il costruttivismo, che lo posiziona come spazio di iscrizione passiva dove ogni possibile agentività 'accade' solo fuori da esso. Ne consegue la proposta della filosofa americana della ri-significazione identitaria, dell'adozione di identità instabili, delle auto-determinazioni contingenti e provvisorie, aperte al divenire e al riconoscimento come possibilità simboliche della corporeità.

Per le soggettività nere, l'operazione di senso e di ri-significazione corporea non può essere separata da specifici atti di resistenza. Si pensi al gesto-enunciato, al grido, di Fred Moten quando esprime che "la storia della nerezza è il testamento del fatto che l'oggetto può e deve resistere", nell'interruzione degli ordini e dei principi che rafforzano la spettacolarizzazione della sofferenza di cui è fatto oggetto.[62] Il grido – che è l'urlo di zia Esther, il terribile

[60] Ispirandosi alla filosofia del linguaggio di John Austin, Butler definisce la disciplina del genere come gli atti, i gesti, o i compimenti 'performativi' – *performative acts* – che fanno ciò che dicono. Il genere non è un fatto ma un insieme di pratiche (disciplinari) che funzionano e si effettuano nel performativo, ovvero nel loro costante ri-dirsi e ripetersi.

[61] Butler, *Corpi che contano*, cit., pp. 9-10.

[62] Moten, "Resistance of the Object: Aunt Hester's Scream", *In the Break*, cit., p. 1. "Moten, poeta appassionato di jazz, nei suoi lavori ritorna spesso sull'eccesso del linguaggio e del regime visivo come una strategia che consente di pensare con la nerezza, attraverso e oltre le sue incarnazioni consuete. All'inizio di *In the Break*, afferma di essere interessato alla convergenza tra la nerezza e «il suono irriducibile che accompagna la performance necessariamente visiva sulla scena dell'obiezione». Lo stesso testo descrive apertamente la musica nera come la socializzazione di quello stesso surplus che la schiavitù cerca di estrarre e mettere a profitto, e che invece resiste nella materialità fonica dell'urlo della zia Esther, frustata dal capitano Anthony in quella che è la scena fondamentale nelle *Memorie* di Frederick Douglass", cit. Prefazione di TRU "La comunità fuggitiva dello studio nero (TRU)" alla traduzione in italiano, a cura di Emanuela Maltese, del volume di Stefano Harney, Fred Moten, *Undercommons. Pianificazione fuggitiva e studio nero,* Tamu e Archive Books, Napoli-Milano, 2021, pp. 18-19..

spettacolo di violenza che apre l'autobiografia *Narrative of the Life of Frederick Douglass*, 1895 – risuona negli accadimenti che hanno caratterizzato, a livello globale, la primavera del 2020: l'uccisione dell'afroamericano George Floyd per mano della polizia statunitense; la celebrazione delle esistenze di tante donne e uomini che hanno subìto e continuano a subire la violenza sistemica e razzista che impervia negli Stati Uniti, e non solo. Il grido dice anche che la 'materialità attiva' del corpo nero vuole farsi soggetto d'azione e d'aggregazione, articolandosi nella contingenza trasversale performata nelle numerose manifestazioni tenutesi nelle città del mondo al grido di 'Black Lives Matters'. Qui e altrove, la resistenza politica, sociale e culturale si articola in pratiche di *re*-esistenza: il desiderio vivo, attivo, materiale e reale del cambiamento epocale, richiesto anche dalla pandemia del covid-19, vuole la re-immaginazione di esercizi di umanità, di giustizia sociale e di solidarietà globale. Il movimento politico e storico di questo grido di resistenza, che coinvolge le materialità delle soggettività nere, lo si osserva anche nelle pratiche performative della coreografa sudafricana Nelisiwe Xaba, quando ri-materializza lo spettro di Sarah Baartman per coreografare la ri-significazione del femminile nero sulla scena contemporanea.

La danza plastifica di Nelisiwe Xaba

> Sono consapevole del fatto che danzare significa lavorare con il corpo in scena: se metti un corpo su un palco, nella maggior parte dei casi, soprattutto nel mondo della danza, esso è un corpo sessuato e sicuramente è anche politico. È sempre diverso se esponi un corpo femminile nudo, o un corpo maschile nudo, o se metti la razza sulla scena: è sempre diverso per colui/colei che guarda.
>
> - Nelisiwe Xaba

Nelisiwe Xaba è nata e cresciuta a Soweto; la sua carriera inizia da professionista alla Johannesburg Dance Foundation; nel 1992, prende parte, con la compagnia Soweto Street Beat Dance Co., a ciò che la danzatrice definisce 'American Slavery Tour';[63] nel 1995 riceve una borsa di studio dal *Ballet Rambert* di Londra; dopo circa due anni ritorna in Sudafrica e collabora con la com-

[63] Annalisa Piccirillo, "Speaking with Nelisiwe Xaba: Re-dancing a Body, Re-imagining a Continent", *Anglistica*, Vol. 15, n. 1 (2011), p. 71.

pagnia *Pact Dance Company*. In contemporanea inizia il lavoro da freelance e prende parte alle produzioni della coreografa sudafricana Robyn Orlin, l'autrice di eccentrici e provocatori lavori nel contesto del teatro-danza post-apartheid.[64] Nel percorso professionale, Xaba incontra la video-arte quando collabora con lo scultore sudafricano Rodney Place, in *Couch Dancing* del 1998, e sperimenta il teatro-danza con l'attrice e regista francese Sophie Loucachevsky nella produzione del lavoro sull'accettazione della labilità sessuale, *The Homosexual or the Difficulty of Expression* del 2003. Nel 2008, Xaba crea, con la danzatrice haitiana Ketty Noël, l'opera *Correspondances* (2010) in cui le danzatrici esplorano, con sguardo satirico, le dinamiche di genere e le politiche di desiderio attivate da/sul corpo femminile nero. Al teatro provocatorio e alla performance multimediale, si aggiunge la partecipazione di Xaba all'evento politico-poetico di Lesego Rampolokeng, *Bantu Ghosts* del 2009, un l'elogio danzato e parlato in memoria dell'attivista Steve Bantu Biko.

La versatilità dei linguaggi, e la varietà delle collaborazioni, arricchiscono il percorso di Xaba nella ricerca di una visione tecnica e poetica sulla coreografia. Sono numerose le produzioni da lei curate; tra queste si citano, *Dazed And Confused*, *No String Attached 1&2*, *Be My Wife*, e *Plasticization*, e le ricor-danze ispirate alla storia personale e collettiva di Sarah Baartman, *They Look at Me and That's All They Think* (2008) e *Sakhozi says NoN to the Venus* (2009). Tra i lavori teatrali va ricordato *Black!..White?* (2009/2010), diretto da Tony Morkel e co-danzato con l'attrice americana Stacey Sacks e con il performer sudafricano Rob van Vuuren. Le produzioni da solista si connettono a progetti curatoriali finanziati prevalentemente da enti culturali del nord Europa; ne è un esempio *Fremte Tänze* ("Danze strane"), frutto della residenza artistica, presso il Julius-Hans-Spiegel-Zentrum/Theater Freiburg nel 2015, sul tema dell'esotico nella danza. In questo lavoro, Xaba interroga la fascinazione associata al corpo nero, strano e straniero, nelle produzioni coreografiche della danza europea di inizio Novecento, mettendo in rilievo la distorsione della visione relativa alle culture africane che circolavano sui palcoscenici europei. Il tutto è presen-

[64] La collaborazione con Robyn Orlin dura diversi anni, dal 1997 al 2004; lo stile ironico e provocatorio della coreografa ha profondamente influenzato le tecniche stilistiche di Xaba: la scelta di utilizzare differenti media; la combinazione di danza e mimo, l'esplorazione di temi politici della realtà post-apartheid, sono solo alcune tracce tecniche e poetiche con cui Xaba successivamente controfirma la sua personale estetica.

tato con ironia auto-riflessiva: trasformando il corpo sulla scena con il sussidio di proiezioni e luci, Xaba si immerge negli scenari urbani europei in cui la donna nera è sempre 'straniera'.[65] Nel 2017, la performance *lecture* intitolata *Bang-Bang-Wo* che, in mandarino, significa 'aiuto', 'sussidio', è un monologo danzato in cui Xaba solleva i motivi tutt'oggi radicati nel potere coloniale europeo che vuole offrire una fantomatica assistenza ai popoli africani, risultando, in effetti, nel mantenimento immutato delle relazioni disuguali di potere tra i continenti.[66] Negli ultimi anni, l'attenzione internazionale sul lavoro critico, politico e coreografico di Xaba ha attratto grande attenzione; proliferano le pubblicazioni che ne discutono i lavori; la partecipazione nei contesti pubblici dei teatri e dei musei europei e nord americani; l'assunzione a rappresentante della generazione artistica contemporanea che resiste ai processi di etichettatura e di oggettivazione della creazione.[67]

Nel tentativo di sfuggire alla 'plastificazione' dell'arte, Xaba investiga e re-interpreta i confini di ciò che si intende per 'danza contemporanea africana'. Differenziandosi dalle etichette di *afro-fusion* e dai generi della danza postmoderna, nel suo corpo-archivio, Xaba è alla ricerca di gesti e di segni che disperdono sia le tecniche tradizionali delle danze africane che gli stili della danza classica e moderna occidentale, che costituiscono i saperi corporali che ella ha assorbito nella sua formazione europea. Il linguaggio coreografico si contraddistingue per la disseminazione che il suo corpo esperisce nelle forme, nelle tecnologie e nelle materie accolte nelle performance. Difatti, oltre a investigare la dinamicità della figura nello spazio, Xaba sfrutta le possibilità che il corpo sperimenta nell'interazione con altre consistenze materiali; il corpo danzante

[65] In tedesco, *fremd* significa sia 'strano' che 'straniero'; pertanto, a seconda del luogo in cui si esibiva la performance, *Fremde Tänze* è stato tradotto come 'Danza Straniera' o 'Danza Strana'. Per una disamina sulla performance, e sulla ricerca archivistica compiuta da Xaba, vedi Annalisa Piccirillo "Embodying Otherness: Nelisiwe Xaba's *Fremde Tänze*", *Textus, English Studies in Italy*, XXX, n. 2 (May-August 2017); Eike Wittrock, "Fremdes Erbe: Nelisiwe Xaba and German Dance Heritage", *TDR*, Vol. 64, n. 2 (Summer 2020).

[66] *Bang-Bang-Wo*: coreografia e testi di Xaba, 2017. Simbolico è il luogo in cui è messa in scena la lecture-performance, il "William Kentridge's Centre for the Less Good Idea" di Main Maboneng a Johannesburg, uno spazio di incubazione offerto alla creazione di lavori sperimentali e interdisciplinari.

[67] Vedi il numero speciale curato da Susan Mannig per la rivista *TDR*, Vol. 64, n. 2 (T246) (Summer 2020), e l'attenzione dedicata a Xaba da parte della studiosa di letteratura francofona africana Ayo A. Coly, *Postcolonial Hauntologies: African Women's Discourses of the Female Body*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2019.

dialoga e lotta, si nasconde e si scopre, si disloca e si proietta, ricorrendo spesso alla decostruzione dei materiali che rendono la danza intrappolata nell'aporia tra la percezione iper-visibile/in-visibile della materia femminile nera.

In particolare, l'indagine tecnica di Xaba memorizza poeticamente l'identità del passato storico sudafricano, e partecipa alla ricostruzione culturale della realtà post-apartheid. La danza 'personale' è 'politica', ponendosi in relazioni creative che si declinano in forma di protesta: per Xaba, infatti, il linguaggio della danza si riconosce come l'unico capace di parlare e di ri-scrivere lo spazio in cui è nata e cresciuta, costituendo l'unica tecnica gestuale che le concede di decostruire i discorsi che hanno assoggettato il corpo sudafricano, individuale e collettivo. La danza è la poetica che le permette di tradurre l'attività materica che la sua identità ha naturalmente incorporato e archiviato:

> Ho iniziato a danzare durante le rivolte politiche, sai quando a Soweto non c'erano scuole, quando i giovani lottavano, lanciavano pietre e protestavano per la libertà. Quindi, ho scelto la danza per trovare qualcosa di costruttivo, dove potessi usare la mia energia in modo positivo. A quei tempi non pensavo 'ho bisogno di raccontare una storia', non pensavo 'ho bisogno di parlare di femminismo o di trattare questioni legate alla razza'; già da molto giovane ero cosciente di queste problematiche: non era qualcosa che dovessi imparare, non era qualcosa che pensavo di dover usare nella mia arte. È qualcosa che già mi tocca perché mi circonda – [la danza] è tutt'oggi qualcosa che mi fa pensare che posso contribuire alla lotta.[68]

In varie interviste, Xaba enfatizza l'intento di sovvertire le immagini che hanno 'plastificato' il corpo femminile nero, che ancora non ha scelta: "[…] il corpo femminile ancora non ha scelta, ovvero possiamo fare scelte individuali, ma in un contesto globale non ha scelta. Non abbiamo la scelta di come vogliamo vedere i nostri corpi."[69] Lo scopo di questa espressione danzante consiste nel proporre al pubblico una 'scelta', esponendolo agli esempi di una corporeità altra che non vuole intrattenere ma provocare, stimolare, infestare, lasciando le tracce a volte inquietanti nella mente della sua spettatrice. Xaba gioca con gli stereotipi, e mima i movimenti in cui il corpo nero viene solitamente inquadrato nei circuiti espositivi della danza contemporanea africana; in partico-

[68] Piccirillo, "Speaking with Nelisiwe Xaba", cit., p. 70.
[69] *Ibidem.*

lar modo, l'artista coreografa la disseminazione della razza e del sesso grazie all'uso, sovversivo e irriverente, di materie e consistenze plastiche, di oggetti e di costumi grotteschi, che camuffano la sua fisicità, in tal modo danzando la visibilità dell'imperfezione. È così che Xaba consulta il matri-archivio in cui si conservano le immagini del femminile e del femminismo nero, consapevole che l'arte danzante può accogliere la rilettura degli stereotipi imposti ai corpi femminili:

> Il mio lavoro si basa sul femminismo, ma io non penso […] che non posso sopravvivere perché sono una donna […]. Ci sono stereotipi ovunque. Quello che cerco di fare nel mio lavoro è di interrompere gli stereotipi immaginati sul corpo femminile, e non solo sul corpo femminile africano.[70]

Di frequente, Xaba produce delle installazioni in movimento che mettono in scena il corpo-oggetto trasformatosi e modificatosi nell'utilizzo delle materie. L'assolo del 2005 *Plasticization* fornisce i dettagli della rappresentazione di una corporeità che danza come un'installazione di arte visuale; la tecnica nasconde, contiene e rende in/visibile la materialità del corpo mediante l'uso trasformativo di altre materie.[71] *Plasticization* è una critica al corpo contemporaneo, che è plastico non solo in senso estetico, ma nelle modalità in cui esso interagisce all'interno delle relazioni umane. Danzando tra il pubblico, Xaba lo tocca, lo bacia, utilizzando delle protesi protettive plastiche – buste, stoffe, guanti – che indicano la tendenza globale alla sanificazione e, insieme, all'individualismo e, con esso, alle conseguenti restrizioni di libertà, in termini di movimento e di contatto tra i corpi.

Nella performance, la danzatrice è perlopiù coperta, in-visibile, portando su di sé una maschera grottesca, che, in realtà, è una busta a quadri (*china bag*) realizzata con materiali riciclati. La sua identità si moltiplica e si disperde sulla scena, quando coreografa quattro figure o quattro corpi – una ballerina, un danzatore *gumboot*, una danzatrice di cabaret, e un uomo o una donna che performa il *pantsula*, uno stile delle *townships* sudafricane – con il solo uso di scarpe. Ironicamente, l'esercizio immaginifico a carico dei materiali utilizzati, danza e racconta l'amore e l'odio, la visibilità e l'ipervisibilità che il corpo, nelle proprie differenze, esperisce

[70] Ivi, p. 75.

[71] *Plasticization* – 2005; estratto video: https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/plasticization.

nella plastica, la sostanza che protegge e preserva dai pericoli e che, tuttavia, non può essere digerita né assorbita da nessuno, una materia che è insieme 'familiare' e 'non-familiare'. La danza plastificata esplora i materiali e le forme che irrigidiscono la fisicità contenuta del corpo; allo stesso tempo, l'intento è di sfruttare le possibilità malleabili, duttili e flessibili proprie del materiale per sperimentare la ri-significazione di forme arcaiche e possibilmente originarie. Xaba sperimenta la capacità della materia plastica di sciogliersi, di de-solidificarsi e di fluidificarsi fino a moltiplicare il corpo che la contiene, inscenando la disseminazione di identità e di materie, che sfuggono, poeticamente, alla insistenza degli stereotipi razziali e sessuali.

La ricor-danza della Venere

C'è bisogno di una morte(a) per cominciare.
- Hélène Cixous

In *Tre passi sulla scala della scrittura*, Hélène Cixous invita a frequentare 'la scuola dei morti', 'la scuola dei sogni', e 'la scuola delle radici', descrivendo le direzioni, i passi, che ogni donna compie per cominciare a scrivere, e a vivere. Il primo passo reca alla 'scuola dei morti': "Per cominciare (a scrivere, a vivere) ci vuole la morte".[72] Secondo Cixous, ogni atto di scrittura inizia con una scena inaugurale, la scena di un quadro che il più delle volte raffigura la figura di un morto: "Scrivere, nella sua funzione più nobile, è il tentativo di recuperare, disseppellire, ritrovare il quadro primitivo, il nostro, quello che ci fa paura".[73] La scrittura viscerale, 'mortale', di cui scrive Cixous, sembra perfettamente proporsi nell'azione coreografica di Nelisiwe Xaba che disseppellisce il 'quadro primitivo' di Sarah Baartman, richiamandone la forza del suo *revenant*. Il corpo della Venere Ottantotta ritorna e si manifesta nell'energia fantasmagorica delle performance che Xaba offre nella versione personale e condivisibile del viaggio espositivo della schiava sudafricana.

In ricor-danza, Xaba produce *The Venus*, che è il complesso performativo di due assoli, *They Look at Me and That's All They Think* e *Sakhozi Says NoN to the Venus*, presentato in versione site-specific, tra

[72] Cixous, *Tre passi sulla scala della scrittura*, cit., p. 33.
[73] Ivi, p. 35.

le molte occasioni, alla Biennale di Venezia 2013.[74] Il titolo del primo assolo, "Mi guardano ed è questo quello che pensano", annuncia le dinamiche scopiche in atto, secondo cui l'atto di 'guardare' implica sempre operazioni di controllo, di assoggettamento e di possesso; qui, la danzatrice spinge il pubblico a ripetere e a differenziare i propri meccanismi visivi e visuali.[75] La seconda performance "Sakhozi dice No alla Venere" è stata commissionata e presentata dal Musée de Quai Branly di Parigi, il museo della città che ha conservato i resti di Sarah Baartman sino al 2002.[76] In quest'ultimo lavoro, Xaba continua a ricor-danzare la Venere, donando la propria riflessione provocatoria sulle politiche europee in materia di immigrazione. Il lavoro, come già recita il titolo, richiama ironicamente le strategie del governo Sarkozy, che sanciscono il rimpatrio dei migranti extracomunitari in cambio di una ricompensa monetaria. La performance si costruisce, in tal senso, sulla perturbante e provocatoria visione dell''ingabbiamento' del corpo danzante sulla scena, in memoria delle esposizioni della Venere nelle fiere di Londra e Parigi, e nel richiamo, ancora più inquietante, alle restrizioni legislative, politiche e culturali che oggi le identità migranti esperiscono nelle nazioni europee. Le due coreografie, create a distanza di pochi anni, si evocano e si completano nelle scelte sceniche dei colori e dei materiali utilizzati: nel primo assolo, predomina il colore bianco; nel secondo, Xaba indossa un abito/installazione nero. Attraverso il viaggio nella memoria e nel corpo spettrale della schiava sudafricana, la danzatrice riflette sul proprio corpo-archivio, e sulla memoria della sua esperienza fisica e identitaria esposta al di fuori dei confini performativi del Sudafrica:

> […] I due lavori, come i due colori, sono opposti e complementari allo stesso tempo. Quando creo un pezzo il più delle volte parto da un'idea che voglio esplorare, o talvolta guardo una figura da esplorare. In questo caso, era per me chiaro che volevo Sarah Baartman: non solo raccontare la sua storia, ma usare anche la mia storia di performer che 'deve uscire' ed esibirsi in luoghi stranieri.[77]

[74] *Venus in Venice*, Padiglione Sudafrica - "Imaginary Fact: Contemporary South African Art and the Archive" - 55ª Mostra Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia 2013 (Palazzo Enciclopedico).

[75] *They Look at Me and That's All They Think* – 2008; estratti video: https://www.youtube.com/watch?v=6VDFlbCwK_k; https://www.youtube.com/watch?v=W5cl0ZJ_96U

[76] *Sakhozi says NoN to the Venus* – 2009; estratto video: https://www.youtube.com/watch?v=-wbBqjXPNWk

[77] Piccirillo, "Speaking with Nelisiwe Xaba", cit., pp. 72-73.

Il corpo-installazione. La performance *They Look at me…* si apre nel silenzio e nella semioscurità della scena, Nelisiwe Xaba si mostra al centro del palco con un abito bianco corredato di guanti bianchi; accanto al suo corpo, inginocchiato e con il volto in penombra, si scorge la presenza di alcune materialità, quali una scala e della carta da imballaggio plurima attentamente arrotolata. Lentamente, e in coordinazione con la musica, Xaba inizia il suo movimento di isolamento fisico: con il solo busto e le braccia, disegna lente linee nello spazio fino a quando, con una lunga flessione in avanti, poggia la testa al suolo e modifica la naturale verticalità del corpo. Le gambe sono ora iper-visibili, rivestite da calze gialle e scarpe bianche si animano e prendono vita, sembrano essere sostenute da un supporto statuario, da una sorta di piattaforma che le sorregge e su cui sono libere di potersi muovere nella sovversione in-naturale della loro femminilità; il colore giallo lascia trasparire una corporeità ibrida, né bianca né nera, un terzo corpo – un corpo frammentato e visibile solo per metà.

Ogni modifica sonora segna un passaggio nella performance, una diversa scena, una trasformazione del corpo-installazione. Recuperando la verticalità naturale, la danzatrice inizia il suo viaggio: si carica la scala e la carta sul capo e inizia a compiere piccoli passi che alludono a spostamenti immaginari, i suoi (dal Sudafrica ai palcoscenici dell'Europa), e quelli di Sarah Baartman (dal Sudafrica alle gabbie delle fiere coloniali di Londra e Parigi). Nel suo camminare spaesato, l'abito prende vita, si gonfia nella fluidità del succedersi dei passi, lascia immaginare le forme fisiche di una corporalità 'deformata'. Dopo aver attraversato lo spazio scenico più volte, con ripetuti passaggi e rotazioni, Xaba recupera il centro della scena e, intonando una tradizionale canzone *Ntswana* (solitamente cantata ai matrimoni), prepara il nuovo territorio coreografico: sistema quindi la scala, indossa sul capo una barchetta di carta attaccata a del filo elastico e, infine, trasforma il suo abito bianco che, con precise manovre, finisce per ricoprirle tutto il corpo, lasciando libero, in visibile contrappunto, soltanto il volto.

La musica accompagna la danza plastificata in una sorta di 'bolla', e il corpo scompare interamente nel tessuto. Ora, un agglomerato, animato da una incontrollabile forza interna, fluttua sulla scena, ondeggiando e alternando tempi statici e dinamici, adagiandosi, ruotando e duellando con/sul suolo. La danzatrice mima il trasporto in una dimensione 'altra'; l'invisibilità delle fattezze fisiche all'interno della bolla rimanda alle strategie 'bianche' che hanno contenuto, controllato, comandato e coreografato

il corpo nero in ogni spazio e tempo, privandolo delle abilità di movimento e di agentività. Nella coreografia della 'bolla', Xaba incrina l'ideale perfezione corporale che si associa alla danza; nel movimento ironico, invita il pubblico a confrontare il 'corpo classico' con il 'corpo grottesco', che è sempre in divenire. Riflettendo su una simile forza sovversiva e femminile, Mary Russo fa riferimento alla teoria di Michail Bakhtin del 'corpo grottesco' – il tropo utilizzato per analizzare l'opera di François Rabelais e più in generale la cultura popolare 'basso-material-corporea' – nel quadro spettacolarizzato del carnevale. La studiosa individua il concetto di 'grottesco' nelle corporeità che si oppongono alla norma, proponendo, per differenza, il rischio e l'abiezione: "Il corpo grottesco è aperto, protrudente, ampio, un corpo segreto, il corpo del divenire, del processo e del cambiamento. Il corpo grottesco si oppone al corpo classico, che è monumentale, statico, chiuso e liscio […]; il corpo grottesco è connesso al resto del mondo."[78]

Successivamente la scena cambia, il corpo cambia. Servendosi della scala, Xaba prepara l'installazione coreografica: la parte inferiore dell'abito, simile a una lunga gonna, diventa il nuovo supporto delle immagini. La luce posizionata alle spalle del campo d'azione rende trasparente l'ampio telo bianco, che si fa inizialmente sipario dietro cui accadono nuove scene di viaggio (Xaba lo mima con la sua barchetta di carta) e, in seguito, schermo su cui proiettare delle scene. Così, la coreografia lascia spazio alla video-arte: sul corpo-gonna-schermo viene proiettata la pubblicità di un prodotto che propone soluzioni per realizzare acconciature all'europea: "Are you tired of using hair-straightening methods?" ("sei stanca di usare metodi di stiratura per capelli?") è l'incipit dell'ironico cartoon in cui una sconsolata donna nera, alle prese con l'impossibile stiratura dei suoi capelli, assume un umore positivo e un atteggiamento sicuro di sé, solo dopo aver utilizzato il magico prodotto.[79] Nella dimensione ironica, Xaba sintetizza ciò che W.E.B. Du Bois ha descritto come l'effetto della *double consciousness*, il vedere se stessi con gli occhi dell'altro.[80] Lo sguardo

[78] Mary Russo, *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*, Routledge, New York, 1995, p. 8.

[79] Nel libro di Grada Kilomba, *Memorie della piantagione. Episodi di razzismo quotidiano* (Capovolte edizioni, 2021), c'è un intero capitolo su "Politiche dei capelli" tema particolarmente ricorrente nelle scritture delle donne nere, nonché oggetto di episodi di razzismo.

[80] William Edward Burghardt Du Bois, *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*, AC McClurg, Chicago, 1903.

bianco, con i canoni di perfezione e gli stereotipi di bellezza che lo sorreggono, si impone allo schema del corpo nero femminile. Interrogandosi sulla problematica, Xaba chiarisce la sua posizione critica:

> Quando ho lavorato a *They look at me…*, soprattutto nella sezione video, ho provato a sfidare gli stereotipi della bellezza, e quindi gli standard di bellezza eurocentrici: 'sei bella solo se hai le caratteristiche europee'. Devi allora avere capelli lunghi e pelle chiara. Questo è problematico, soprattutto nella comunità nera perché indica come la mente di una donna nera inizia a guardare se stessa […]. Quindi per me il problema non è come gli occidentali vedono me, ma come gli africani vedono se stessi, o come noi guardiamo noi stessi e come possono essere pericolose le norme di bellezza. Nei miei lavori faccio di tutto per interrompere queste norme.[81]

In conclusione del video, dietro lo schermo, Xaba è pronta a una speciale ricor-danza: sulle note pop delle Pussycat Dolls "Don't Cha", attraverso movimenti che richiamano l'erotico e l'implicito voyerismo che un corpo in trasparenza può suscitare, la danzatrice manipola le forme del suo corpo, le ingravida, le aumenta fino a ricordare le fattezze fisiche di Sarah Baartman. La fisicità, che ha 'plastificato' la Venere nelle raffigurazioni dell'Ottocento, ri-appare in una versione audace, mediatica e spettacolarizzata, tramite la materialità spettrale che ritorna e si disperde nel presente. Sulle sonorità romantiche di "Naranjo en Flor", la danzatrice compie un tango solitario, ingrandendo e ridimensionando la proiezione della sua figura, che appare sempre più mostruosa. Se sino ad ora ha danzato nell'invisibilità, ora il suo 'corpo grottesco' si scopre ed esce dalla trasparenza dello schermo; la scala è il partner immaginario, il supporto con cui la danzatrice interagisce e costruisce nuovi disegni coreografici.

Una sequenza ancora più provocatoria si realizza nella proiezione di un breve cartoon che ha come protagonista una caricatura della Venere, ora, alle prese di un particolare viaggio: "Sarah Baartman in a trip to the Hair Salon" ("Sarah Baartman in viaggio verso il salone di bellezza"). Riprendendo le pubblicità degli anni '60/'70, forse a evocare l'America del Nord dove si lottava per il rispetto dei diritti civili, una giovane donna entra in un salone di bellezza ed è accolta da una figura maschile interamente bianca, imponente e senza volto, che finisce con il tagliarle radicalmente i capelli. La donna non ha alcuna possibilità di sottrarsi alle mano-

[81] Piccirillo, "Speaking with Nelisiwe Xaba", cit., p. 74.

vre dell'uomo, che, in conclusione, al suono funebre delle campane, mette in vendita i capelli della Venere nella vetrina del salone. La conservazione dei resti di Sarah Baartman nel 'museo del sapere' viene ironizzata nella fantasia del cartoon con l'esposizione e la vendita del corpo femminile nero nel 'museo della bellezza'.

Con semplici manovre, in conclusione dell'opera, la danzatrice trasforma la 'gonna-schermo' in un sipario: distende la carta da imballaggio in corrispondenza del centro-scena, e indossa sul capo un aereoplanino fatto di carta. Nella scena del rimpatrio di Sarah Baartman in Sudafrica, Xaba appiattisce e ripiega attentamente le forme rigonfie del suo corpo, create dall'illusione plastica dell'abito, distendendosi e avvolgendosi all'interno della carta da imballaggio. Il corpo si plastifica: come la figura di Baartman conservata nel Museo francese, il corpo-installazione di Xaba va preservato e protetto affinché possa continuare ad esporsi negli archivi immaginari, affinché la sua figura possa ritornare ad essere invocata nelle contro-memorie, e nelle storie a-venire, di coloro che se ne prenderanno cura nel futuro.

Il corpo ingabbiato. La seconda performance *Sakhozy says NoN to the Venus* ("Sakhozi dice No alla Venere") è stata commissionata dal Musée de Quai Branley di Parigi. Xaba questa volta danza la storia di un'artista e del suo viaggio in Europa, dove le è stato concesso di restare a tempo determinato a patto che produca, con il suo stesso corpo, un artefatto museale, un lavoro da esposizione temporanea. Il solo parla al voyerismo esotico consumato e perpetuato tutt'oggi da alcune istituzioni museali, e non nasconde il richiamo provocatorio alle politiche anti-immigrazione di cui la Francia si è fatta portavoce con il governo di Nicolas Sarkozy (il cui cognome è stato volutamente storpiato nel titolo della performance). Proprio l'allora ministro degli interni, difatti, con un'apposita legge del 2006 che regolamentava rigidamente gli ingressi sul territorio francese dei cosiddetti *sans papier*, riducendo pesantemente la possibilità di ottenere la 'carta di residenza' e introducendo il cosiddetto 'contratto di integrazione', ha condotto, insieme ai paesi della comunità europea, la sua 'lotta' all'immigrazione clandestina e al terrorismo. Dato l'irrigidimento anche dal punto di vista delle espulsioni, in breve, diventava più difficile entrare in Francia e molto più semplice uscirne, rendendo ancora più invisibili i diritti delle soggettività migranti.[82]

[82] La legge ricorda per molti versi quella italiana approvata il 30 luglio 2002 (n. 189) meglio nota come legge Bossi-Fini, che fu una delle leggi peggiori a livello

Il solo di Xaba si costruisce, allora, sulla strategia dell' 'ingabbiamento', in memoria delle esposizioni della Venere e in richiamo alle restrizioni legislative, politiche e culturali che oggi le identità migranti esperiscono nelle 'accoglienti' nazioni europee. *Sakhozy says NoN to the Venus* inizia senza musica e con il pubblico che si appresta a prendere posto nella sala. Xaba è al centro della scena e fischietta; con ritagli di carta a forma di osso, crea un rettangolo di palcoscenico, uno spazio nello spazio, un territorio dai confini definiti, l'altrove che preannuncia dei possibili viaggi riconducibili alla presenza di una valigia posta ai bordi della scena. La danzatrice indossa un abito nero, con il bustino che è una installazione di plastica e che ricorda la figura di un 'animale', in contrappunto con la gonna e i tacchi, che sono le materie sceniche di una femminilità che non vuole più nascondersi. Con passo leggiadro e una valigia tra le mani, la performer entra nella mappatura dello spazio; la donna non si sente, però, a proprio agio, e mima il senso di trovarsi in un luogo sconosciuto, lo spaesamento. In realtà, il rettangolo che ha creato in scena, non è altro che la gabbia: con un osso tra i denti, Xaba gattona, si guarda intorno con diffidenza, osserva gli sguardi del pubblico che studiano e controllano il 'corpo-animale', la bestia da vigilare, disciplinare e contenere.[83]

La danza 'grottesca' ha inizio: assumendo la posizione della Venere, Xaba si distende sul suolo e poggia il corpo sul fianco. Se, per un verso, la posizione suggerisce disponibilità e concessione, dall'altro, lo sguardo è rivolto, diretto e pungente, quasi come in una aggressione, alla platea. Nell'incontro con gli occhi che la osservano, la danzatrice innesca un disagio tale da decostruire le dinamiche di potere e di controllo, le dinamiche di guardare/possedere, che hanno regolato le relazioni tra colonizzatore/colonizzato, e che oggi si reiterano nell'incontro tra performer/pubblico. Se sulla scena si muove il corpo perturbante, "né straniero né del tutto familiare", come direbbe Rosi Braidotti, il mostruoso esprime in sè l'alterità di razza e di genere: "Il mostro non è né totalmente estraneo, né completamente familiare; esiste in una zona intermedia. Il corpo mostruoso […] costruisce una rete di

europeo dal punto di vista della cancellazione dei diritti per i cittadini e le cittadine migranti.

[83] A questo proposito, si veda la "Exhibition: l'invention du sauvage" al Musée du Quai Branly, tenutasi tra novembre del 2011 e giugno 2012; catalogo della mostra: Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Musée du quai Branly, Nanette Jacomijn Snoep (éds), *Exhibition: l'invention du sauvage*, Actes Sud, Paris, 2011.

una rete di interconnessioni […]. Gender e razza sono gli operatori principali di questo processo."[84] Nel succedersi della performance, Xaba si libera dal bustino di plastica che la trattiene, compie movimenti astratti, contorsioni dinamiche, e gesti incontrollati che occupano la spazialità recintata della scena. Nella contro-danza, l'abito si sfila, il suo corpo è ora visibile e libero dalla plastificazione.

Seguono ora delle azioni che lasciano immaginare la storia di un altro viaggio. Forse è la storia di una migrante che deve camuffarsi e 'macchiare' il proprio corpo per trovare uno spazio di sopravvivenza nel luogo di approdo, e per procurarsi un impiego che il più delle volte coincide con il lavoro di cura.[85] Xaba usa gli oggetti contenuti nella valigia, questa volta, con chiari rimandi al lavoro servile: un grembiule, degli stracci, un copricapo. Sul grembiule è stampato l'attestato sgualcito che segnala la sua provenienza e la sua identità, il visto della durata di tre mesi che è stato effettivamente accordato a Xaba per recarsi e danzare al Museo parigino che ha commissionato l'opera. La storia si ripete: il voyerismo esotico e il viaggio della migrante in Europa, dove le è permesso soggiornare solo se acconsente di diventare un oggetto da mostra temporanea. Della polvere bianca viene usata per costruire la maschera con cui la danzatrice 'sporca' la sua pelle nera, simulando la volontà di 'essere uguale ma non del tutto' alla maschera bianca. Con sarcasmo, Xaba consulta dal suo archivio corporale alcune strategie di sovversione performativa e politica precedentemente menzionate, come l''effetto maschera' individuato da Gilroy, o ancora, la pratica dell''epidermizzazione' rintracciata da Franz Fanon, con cui i corpi neri si camuffano nel colore bianco.[86] Si comprende allora che Xaba, nel *revenant* della Venere, si trova in Europa, quel luogo-vessello del cosmopolitismo, con le sue leggi di controllo e le sue restrizioni. Xaba danza l'identità sudafricana che il pubblico europeo costruisce nella propria im-

[84] Rosi Braidotti, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma, 1995, p. 216.

[85] Il tema 'lavoro e migrazione femminile' è stato oggetto di discussione del workshop coordinato da Lidia Curti nell'ambito del convegno SIL "Visibile e invisibile. Scritture e rappresentazioni del lavoro delle donne" tenutosi dal 13 al 15 dicembre 2019 presso la Wake Forest University di Venezia. In quella occasione ho presentato un contributo dal titolo "Professione *Black Venus*. La rappresentazione coreografica del lavoro servile tra visibilità e invisibilità", vedi atti del workshop: https://www.societadelleletterate.it/2019/09/convegno-sil-2019-visibile-e-invisibile-scritture-e-rappresentazioni-del-lavoro-delle-donne/

[86] Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, cit.

maginazione: i movimenti mimano le gestualità della *Zulu dance*, con veloci battiti del bacino in contrappunto con il busto, a cui si aggiungono i passi delle vaudeville francesi e del charleston. Sulla *mimicry* di un'ibridità forzata, la coreografia è incisa nella memoria e nell'immaginario collettivo del pubblico europeo, e come lei stessa afferma:

> Non sono interessata nelle forme tradizionali, ma a volte le uso nel mio lavoro. In *Sakhozi says Non to the Venus* ho usato un po' di Zulu dance, ma non per elogiare questa forma, piuttosto l'ho fatto in modo sarcastico. È stato per esibire con ironia ciò che il pubblico vorrebbe vedere con il mio corpo.[87]

Lo spettacolo giunge al termine: Xaba recupera gli oggetti di scena e li ripone nella valigia, carica quest'ultima sulla schiena, indossa il grembiule e il copricapo, e infine mette ordine nello spazio. Con movimenti prima lenti poi sempre più sferzanti, inizia a pulire entro i confini dell'azione, rimuovendo ogni traccia 'bianca' rimasta sulla scena. L'atto di ri-pulire rompe, con violenza, i limiti del rettangolo scenico, disseminando i confini della gabbia in cui la danzatrice ha coreografato il proprio sé. Nell'ultima contro-danza, Xaba sembra rifiutare, con rabbia, il sistema culturale e sociale che rinchiude i performer, perlopiù neri, in contenitori e generi imposti, e che non fanno altro che perpetuare la spettacolarizzazione di una visione performativa ridotta e stereotipata. Con sarcasmo e provocazione, la danzatrice rivolge un ultimo sguardo sostenuto al pubblico, è uno sguardo che interroga e lascia interdetti coloro che la osservano. Nel non-detto, la figura spettrale e assente di Sarah Baartman ritorna dal suo viaggio espositivo per manifestare, in un tempo differito, una risposta personale ed attiva in merito alle contemporanee politiche di ospitalità di cui l'Europa, impietosamente, si vanta. Xaba, contemporaneamente, ci ricorda che è nei nostri occhi e nei nostri corpi che avviene il cambiamento per forme di vita lavorativa dove il corpo delle donne, e il loro movimento, possa finalmente trovare dignitosa accoglienza e visibilità.

La coreografia im-materiale. Nel lavoro *Black!...White?*, realizzato in collaborazione con Stacey Sacks e Rob van Vuuren e con la direzione di Toni Morkel, Xaba esplora altre materialità relative agli stereotipi di razza e classe che, immancabilmente, colorano la

[87] Piccirillo, "Speaking with Nelisiwe Xaba", cit., p. 76.

percezione delle relazioni umane.[88] La danza si amalgama all'uso di altri media, proiezioni virtuali, costumi techno e animazioni grafiche che, nella combinazione scenografica, arricchiscono le sequenze coreografiche. La visibilità dei corpi sulla scena è negoziata dal teatro delle ombre: le trasparenze e i giochi di luce, difatti, dislocano i colori del bianco e del nero, le materie immateriali che si disseminano nel *concept* della coreografia. La scenografia è rigorosamente bi-colore: un telo bianco, fluido e permeabile, diventa ora una parete attraversata dai corpi danzati, ora lo schermo su cui proiettare i corpi e i loro differimenti digitali. Gli oggetti di scena, ispirati alle forme cubiche e ai lavori del genio grafico Maurits Cornelis Escher, diventano parte della danza, vagando e interagendo nello spazio.

La performance danza e argomenta la questione del razzismo: nell'opposizione dei colori bianco-nero si richiama la contrapposizione materiale che fonda il pregiudizio nelle relazioni sociali della società contemporanea. L'espressione esclamativa del titolo traduce una poetica che rifiuta l'unità e la plastificazione del corpo danzante, nell'incertezza del colore che lo veste come un feticcio, e delle forme che lo rendono visibile e memorabile sulle scene della realtà. Immagini, richiami e storie si intrecciano nella coreografia che è tracciata da tre momenti essenziali. Una prima sequenza vede la danzatrice Sacks entrare in scena con un abito colorato nella neutralità del grigio; inizia a comporre movimenti frenetici e compulsivi, organizzando e spostando gli oggetti di scena nello spazio del palcoscenico. La raggiungono due figure, due non-identità, due corpi-installazione, uno in un bianco 'etereo', l'altro in un nero 'diabolico', entrambi interamente coperti fino alle estremità. In contrappunto, la danzatrice vestita di bianco è Xaba; il danzatore vestito di nero è Van Vuuren. Entrambi disseminano delle gestualità frenetiche, ripetendo e differenziando, a turno o in sincrono, un pattern coreografico caratterizzato dalla velocità, quasi a suggerire le mutazioni paranoiche e sfrenate della società urbana; il ritmo smodato e irrefrenabile della danza si riflette nella musica nervosa a cui i performer rispondono.

Nella sequenza coreografica e scenografica che segue, Xaba e Van Vuuren indossano delle tute bianche; mentre i corpi si muovono sul suolo del palcoscenico, le loro ombre, come forme spettrali, si proiettano sul telo bianco in fondo alla scena. Vestita di

[88] *Black!...White?* – 2010/2011; estratto video: https://www.youtube.com/watch?v=7Z-rKWrwmHtI

nero, Sacks assicura l'invisibilità della sua figura sullo schermo (il telo cattura strategicamente solo gli oggetti e i corpi bianchi). Il suo ruolo è di comandare e coreografare le sequenze mimate dai due danzatori distesi; ella semplicemente manipola del nastro adesivo bianco, che è il nastro che crea i confini e lo spazio di azione. Con umorismo, i due spettri si muovono sul palcoscenico e sul telo, mimando delle scene politiche e sociali: l'abuso di alcool, il tradimento nelle relazioni di amicizia, l'esercizio di potere di matrice coloniale e schiavista che la supremazia bianca esercita sulla comunità nera, alternando la violenza e la punizione nei simboli delle armi e della Bibbia. L'interpretazione di queste scene è aperta e disseminata tra ciò che accade tra il palco e lo schermo, permettendo di ri-creare e di ri-leggere le sequenze secondo le diverse prospettive di chi osserva. Ad ogni modo, ciò che si percepisce è una coreografia che continua a sovvertire le materialità esposte, un linguaggio danzante che, nel trasformare tecnicamente e senza sosta le corporeità, gli oggetti e le tracce dei colori, rende poeticamente la visione della differenza razziale 'im-materiale'.

L'ultima sequenza è astratta, a ri-significare radicalmente gli stereotipi finora messi in scena. Tutto avviene attraverso il telo bianco, che assorbe e plasma le trasparenze delle forme umane sulla scena, e da cui i performer gradualmente si liberano. La suggestione più visionaria si manifesta quando Xaba indossa un casco di fili illuminati, costituendosi come un femminile futuristico, la mutante, la 'figura stringa e multispecie', che intercetta la narrativa speculativa teorizzata da Donna Haraway, o ancora la Medusa di memoria cixousiana.[89] Su tutte queste figurazioni si erge l'incarnazione di un corpo nero femminile mitologico che, nell'aporia tra visibilità e invisibilità, sovverte ogni tentativo di cattura e di controllo – per affermare l'incondizionata attività materica e quindi la sua *agency* creativa.

La *legacy* femminile afroamericana

Dalla fine degli anni '80, molte artiste afroamericane hanno consultato e decostruito il luogo-custode delle rappresentazioni

[89] Cfr. Donna Haraway, *SF: Speculative Fabulation and String Figures*, Hatje Cantz Verlag, Kassel, documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, 2011; Cixous, "Il riso di Medusa", cit. Quest'ultimo lavoro di Xaba può inquadrarsi in una lettura afro-futurista; sulla narrativa speculativa, sci-fiction e scritture afro-futuriste, vedi il numero di *Leggendaria* "Pensare il Futuro" n. 124 (luglio 2017); in particolare, Silvana Carotenuto, "Le figure stringa nella fantascienza di Nnedi Okorafor", pp. 23-25.

coloniali della Venere Ottentotta, invocandone, nelle loro opere, il *revenant*. Sono artiste che partecipano a una 'coreografia immaginaria' di corpi, voci e scritture materiche che, nel reclamare la ricor-danza di Sarah Baartman, non solo commemorano il passato oscurato, invisibile e soppresso, ma costruiscono lo spazio archiviale della agentività che vede le donne cominciare e comandare le loro ri-significazioni dell'identità nera. Il *revenant* del mito di Sarah Baartman, ben si interpreta con ciò che il critico Kobena Mercer, esperto in rappresentazioni visuali della diaspora nera, definisce come 'sublime stereotipico', ovvero il ritorno alle tracce del richiamo razziale, così stratificate e incarnate nell'immaginario collettivo da rendere necessario e propellente il desiderio artistico di attraversarle, di ripeterle, nella continua differenza e disseminazione dell'arte.[90] Le artiste che presenterò, ognuna nel segno della propria tecnica, offrono delle figurazioni identitarie che producono ciò che la critica e fotografa Abigail Solomon Godeau descrive quali forme 'ibride di auto-rappresentazione', le forme estetico-soggettive in cui "l'assenza dell'immagine fisica dell'artista rende 'presente' la propria auto-rappresentazione".[91] Centrale in tutti i loro lavori è il *revenant* di una figura e di una materia sovresposta o, al contraio, invisibile, e che nella differenza è intenta a ri-formulare, nel presente, le possibilità immateriali e ibride della soggettività nera femminile.

Anatomie di Venere. L'artista, scrittrice e film-maker afroamericana Renée Green attraversa la storia di Sarah Baartman in opere che si sono costruite tra 1989 e il 1991; tre di queste, *Permitted*, *Sa Main Charmante*, e *Seen*, furono esibite nella personale "Anatomies of Escape" presso la Clocktower Gallery di New York nel 1990.[92] Nell'installazione *Sa Main Charmante* del 1989, Green riprendeva il rapporto scientifico stilato da Cuvier che, nel catalogare

[90] Kobena Mercer, "Busy in the Ruins of Wretched Phantasia", in *Mirage: Enigmas of Race, Difference and Desire*, David A. Bailey, Kobena Mercer, Catherine Ugwu (eds), ICA and Institute of International Visual Arts (Iniva), London, 1995, p. 29.

[91] Abigail Solomon Godeau, "Representing Women: The Politics of Self-Representation", in *Reframings: New American Feminist Photographies*, Diane Neumaier (ed.), Temple University Press, Philadelphia, 1995, p. 310.

[92] La pratica estetica di Renée Green si avvale dell'uso di numerosi media, incluse la scultura, l'architettura, la fotografia, e la video-arte digitale, combinandone i linguaggi in complesse installazioni. Cfr. Huey Copeland, "Renée Green's Diasporic Imagination", *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America,* University of Chicago Press, Chicago, 2013, pp. 152-193.

l'anatomia-animalesca della Venere Ottentotta, pur riconosceva il 'fascino della sua mano'. Green poneva, sul pavimento dello spazio espositivo, una scatola su cui erano dipinte due impronte dei piedi, le tracce, i residui della presenza-assenza spettrale di Baartman. Debra S. Singer descrive così l'installazione:

> Dietro la scatola e attaccate al muro, ci sono delle lastre di legno su cui sono impressi dei testi, entrambi appartenenti al report dell'autopsia di Baartman, […]. L'uso che fa Green dei report medici indica come lo sguardo interrogativo della scienza, sotto la pretesa del progresso e della conoscenza possa trasformare i soggetti partecipanti allo studio in oggetti de-umanizzati di osservazione. La scatola ha uno spioncino sulla destra e un riflettore sulla sinistra. Quando il visitatore/osservatore si abbassa per guardare attraverso lo spioncino, il riflettore si attiva direttamente sulla persona, impedendo in qualsiasi modo la visione di ciò che vi è al suo interno.[93]

La forza provocatoria dell'opera risiede nella tecnica dell'invisibilità, nell'impossibilità di vedere e di osservare, di cogliere e toccare la materialità corporale della figura di Baartman che, qui, si fa sfuggevole e immateriale. Green crea un perverso gioco di ruoli contrapposti: mediante l'uso del riflettore, posizionato a distanza dall'installazione, la luce trasforma il visitatore da colui/colei che osserva a oggetto osservato. L'artista mira a capovolgere la dinamica scopica che ha regolato il potere/sapere coloniale: l'atto del 'guardare a' si ribalta quando colui/colei che desidera vedere diventa il 'visto', trasformandosi a sua insaputa in un oggetto da esposizione.[94]

In *Seen* del 1990, la ricor-danza di Green assorbe il ricordo di Sarah Baartman e, insieme, la danza di Josephine Baker. L'artista afroamericana si serve ancora della testualità, qui incisa per segnalare nell'installazione due entrate: la prima di Baartman che esce da una gabbia ed entra in un'arena; la seconda di Baker che solca il palcoscenico. La gabbia e il palcoscenico diventano, così, due schermi di proiezioni distorte e vulnerabili delle due donne, gli spazi deputati su cui l'osservatore, come se fosse un performer, può interrogare la superficie materiale della sua visione, facendosi

[93] Debra S. Singer, "Reclaiming Venus, The Presence of Sarah Bartmann in Contemporary Art", in *Black Venus 2010*, cit., p. 93.

[94] Tale ribaltamento accadeva anche nella menzionata performance *The Couple in the Cage*. La camera si soffermava sulle facce degli spettatori voyeurs che diventavano i veri oggetti dell'attenzione.

oggetto di studio dell'artista. Questa la testimonianza di una partecipante allo spettacolo:

> Ho letto gli estratti dell'autopsia della Venere Ottentotta, e ho ascoltato una registrazione vocale di Josephine Baker, ma la mia concentrazione divergeva, perché non solo potevo vedere le persone che mi guardavano come un performer sulla scena, ma avevo anche la percezione di coloro che io non potevo vedere e che osservavano la mia ombra attraverso la garza del teatro. Chiaramente ho percepito un senso di vulnerabilità e di paura dell'essere esposto.[95]

Nell'evocare il ritorno dei corpi-feticci della storia espositiva e performativa europea, Green sottolinea l'aporia tra l'ipervisibilità e l'invisibilità materiale esperita dalle due figure femminili, sia nel tempo in cui vissero che in epoca contemporanea. Lasciando esposti i residui, quasi anatomici, della loro presenza o le tracce immateriali che evocano la loro assenza, Green crea un luogo di contemplazione, uno spazio di immaginazione, attraverso cui il visitatore si fa protagonista per guardare-possedere, essere guardati-essere posseduti, dispiegando l'abilità di colonizzare l'altra con gli occhi, e, come dichiara l'artista, per "continuare a rendere chi osserva consapevole del processo e del potere che coinvolge la vista."[96]

Il tributo. La ricor-danza di Sarah Baartman è esteticamente onorata da Deborah Willis, artista e curatrice afroamericana. In *Tribute to the Hottentot Venus* (1992), Willis ne ricama lo spettro su una trapunta, il materiale connesso alla tradizione femminile africana, la modalità di scrittura in cui la stoffa diventa la trama della narrazione e della contro-narrazione.[97] L'opera è ricamata con diversi ritagli, scene e visioni: al centro, il colore rosso fa da sfondo al rilievo astratto di una vagina, mentre, sui bordi, la Venere è riprodotta nelle tipiche illustrazioni caricaturali dell'epoca. Il centro del lavoro attira l'attenzione: la vagina richiama la parte impenetrabile dell'ottentotta scoperta da Cuvier, il feticcio che ha narrato la trama storica, l'area 'segreta' che è svelata ma mai del tutto compresa, e che, in quanto tale, è rappresentata da Willis in forma 'astratta'. La scelta tecnica di tessere il sesso femminile nell'astra-

[95] Julie Lazar, "Foreword", in *World Tour: Renée Green*, Russell Ferguson (ed.), Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1993, A1.

[96] Ivi, E56.

[97] Deborah Willis, docente presso la Tisch School of the Arts di New York, ha curato la raccolta di saggi dedicati a Sarah Baartman a cui questo lavoro fa spesso riferimento (*Black Venus 2010*), vedi anche, http://debwillisphoto.com/home.html.

zione e nell'immaterialità figurativa, marca l'atto poetico di disseminazione non solo dell'esposizione di Baartman, ma anche delle donne in-visibili il cui corpo è comandato e 'mappato' nei contesti della spettacolarizzazione occidentale contemporanea.

Irraggiungibile. L'opera *Unavailable for Comment* (1993) di Lorna Simpson è una installazione in cui la materialità del corpo di Baartman si dissemina fino a farsi assente ed effimera.[98] L'artista e fotografa afroamericana evoca la dimensione immateriale della figura storica con l'uso di oggetti metonimici e supplementari che ne simboleggiano le tracce. L'esposizione consiste di tre pannelli fotografici su cui sono inserite delle incisioni scritturali: le immagini di un vaso di vetro rotto, delle scarpe da donna con tacco, e delle onde d'acqua. Le immagini richiamano la presenza spettrale del corpo femminile assente o in attesa di ritornare. Il testo in lingua francese, a sua volta, evoca l'inaspettata visita della donna sudafricana al Musée de L'Homme, in un ritorno che interrompe la quotidianità dello spazio museale. Il titolo, del resto, già manifesta l'irreperibilità e l'immaterialità corporale della figura storica, insieme, sollevando degli interrogativi sulla vita privata e sulla vera storia di colei che resterà sempre dispersa nelle molteplici rappresentazioni. Il *revenant* richiama la materialità dell'esistenza e la installa in un tempo fluido, in cui è possibile ri-scriverne la storia trascendendo ogni senso di visibilità e/o di invisibilità.

Venere 2000. L'artista, fotografa e attivista politica afroamericana Renée Cox, in collaborazione con Lyle Ashton Harris, presenta *Venus Hottentot 2000* nel 1994. È un auto-ritratto in cui il corpo di Cox è perlopiù nudo, vestendo solo una armatura grottesca che le copre il seno e il sedere. L'armatura evidenzia l'eccesso delle forme con cui lo sguardo europeo ha plastificato la figura di Sarah Baartman e, al contempo, l'immagine contemporanea della donna nera.[99] La posa assunta dall'artista, lo sguardo pronto a confrontare lo

[98] Le opere di Lorna Simpson ritraggono le rappresentazioni della femminilità nera, sono fatte di immagini spesso combinate ad altre testualità e scritture; lo scopo è di evocare l'intersezione della corporeità con le categorie di razza, etnia e sesso. Cfr. http://lsimpsonstudio.com/.

[99] Di Renée Cox sono particolarmente noti gli autoritratti d'ispirazione politica contro le immagini stereotipate, razziste e sessiste, la provocazione dei suoi lavori mira a sovvertire l'immagine femminile idealizzata e diffusa nella storia dell'arte classica, cfr. http://reneecox.org/; l'opera *Venus Hottentot 2000* è anche la copertina del volume collettaneo *Black Venus 2010*, cit.

sguardo dell'osservatore, sfidano la dinamica di potere della superiorità maschile 'attiva' sull'oggetto 'passivo' femminile. La donna-guerriera attiva il suo sguardo di ritorno, di risposta, la forza agente del *looking back*. La fotografia implica la ri-appropriazione o la riscrittura del sé che si riflette nel fenomeno, come pensato da Stuart Hall, del *black narcissus*.[100] L'intento di Cox è di rinegoziare l'immagine del corpo nero rappresentato come femminile eroicizzato e desiderato sulle copertine pubblicitarie: il trucco costituisce solo la traccia visibile da conservare e, insieme, da distruggere, nell'archivio fotografico che si appropria, infine e creativamente, delle immagini spettacolarizzate del femminile nero.

La figlia delle acque. La monumentale installazione scultorea *Fons Americanus. The Daugther of Waters* di Kara Walker è stata esposta negli spazi museali della Turbine Hall della Tate Modern di Londra nel periodo dal 2019 al 2020.[101] La fontana, alta tredici metri e costruita con elementi riciclabili, quali il sughero, il legno e il ferro, si ispira al Victoria Memorial dinanzi a Buckingham Palace di Londra, non certo per celebrare le imprese coloniali dell'impero britannico, ma per esplorare le storie interconnesse dei continenti dell'Africa, dell'America e dell'Europa. In questa maestosa scultura, Walker sceglie l'acqua come materia storica, naturale e memoriale, al fine di disseminare, senza distaccarsi troppo dalle sue celebri silhouettes, le innumerevoli figurazioni che abitano la fontana. In primo luogo, l'acqua richiama la tratta transatlantica degli schiavi, l'evento storico, il trauma che ha interessato i continenti dell'Africa, dell'Europa e delle Americhe. La figura scultorea di Venere che sovrasta la struttura come una dea, è la figlia delle acque, dal cui corpo sgorgano le memorie moderne, contemporanee e traumatiche della schiavitù. Il liquido che emana dal seno parla del lavoro di 'estrazione' perpetuata storicamente sul corpo delle schiave forzate ad allattare, con i loro seni, e a scapito dei propri figli, i bambini bianchi; le madri la cui prole è morta nelle piantagioni di zucchero delle Indie Occidentali; e ancora, registra il ruolo delle donne il cui unico lavoro era, secondo le leggi schiaviste sulla discendenza, quello 'riproduttivo' e quindi destinato a convertire i loro figli/figlie in nuova merce di profitto.

[100] Stuart Hall, "Black Narcissus", *Autograph Newsletter,* June 1-2, 1991.

[101] Kara Walker, scultura, *Fons Americanus*, Tate Modern Exhibition, ottobre 2019/febbraio 2021. https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/hyundai-commission-kara-walker.

Le memorie grafiche e materiche della creatività nera, femminile e sovversiva, migrano, si intrecciano e si ibridizzano le une con le altre, fino a rilasciarsi sullo spazio scenico. Tra 'trauma' ed 'eccesso', tra visibilità e invisibilità, lo spettro di Sarah Baartman continua a vagare nelle storie e nelle memorie corporali della cultura nera e oltre; si disperde e continua il suo viaggio infestante nei nostri archivi teorici e coreografici, per colmare il mal d'archivio delle memorie rimosse, per condurci, infine, a comprendere la necessaria decostruzione di ogni materia corporale, poiché nessuna è fissa e tutte sono 'danzanti'.

Vorrei concludere citando, brevemente, la lettura performativa del 2014 della coreografa Nora Chipaumire dedicata a "The Black African Female Body". La citazione condivide gli interrogativi espressi dall'artista sul potere di cambiare la realtà tramite l'arte della danza, riflettendo su cosa la spinge in direzione del futuro. Sono evocati, poeticamente, l'incertezza e la domanda. Resta, al contempo, la traccia della resistenza del femminile nero nei suoi immancabili 'ritorni':

> Il mio corpo è soggetto o oggetto?
> Quando il mio corpo è soggetto o oggetto?
> Che ne pensi della *blackness* contro l'*africaness*?
> Qual è il soggetto nero?
> Qual è il soggetto africano?
> Posso essere pre-nera invece che post-nera?
> (Risata)
> È possibile anche essere post-africana?
> E cosa dire del soggetto femminile?
> Che ne è dell'interiorità, che ne è dell'esteriorità?
> E della leggibilità?
> Cos'è la leggibilità? Leggibile a chi?
> Che dire del potere, della sua presenza, della sua assenza?
> Che dire del privilegio –
> la sua presenza, la sua assenza?
> Che dire della colpa,
> che dire della vittima, che cosa del vincitore?
> Non abbiamo tutti bisogno di un salvatore bianco
> Per salvare l'Africa dagli africani?
> La pratica, penso, è più avanti della teoria,
> e quindi, ci sono domande e risposte
> incarnate nel corpo
> e nel mio corpo,
> E nel fare,
> e nel fare della danza,
> nella presenza della danza,
> ci sono risposte,
> e ci sono domande.

(Risata)
torna quando sei pronto
a pensare da solo

(Risate) (Applausi)

e ancora meglio, torna
quando sei pronto a sentire.
Quei modi di vedere,
quei modi di guardare,
tutti sono sopravvissuti alla loro utilità
nel mio corpo, e attraverso il mio corpo,
nella mia presenza, nella mia performance.
Sono sfruttata, sfruttando,
Sono complice, sono implicata,
Sono esonerata, sono compromessa,
Sono incaricata, sono la committente,
Sono una vittima, sono una vincitrice,
Sto negoziando un passato, un presente,
e un futuro, tutto in una volta...[102]

[102] Nora Chipaumire, *The Black, African, Female, Body;* TEDxCalArts, Performance, Body and Presence, 2014. https://www.youtube.com/watch?v=uNpPQvupacM



Plasticization
Nelisiwe Xaba, 2005
Photo e copyright:
Suzy Bernstein.
Cortesia dell'artista



They Look at Me and That's all They Think
Nelisiwe Xaba, 2008
Photo e copyright:
Amedeo Benestante







Sakhozi Says Non to the Venus
Nelisiwe Xaba, 2009
Photo e copyright:
Amedeo Benestante



Sakhozi Says Non to the Venus
Nelisiwe Xaba, 2009
Photo e copyright:
Suzy Bernstein.
Cortesia dell'artista

CAPITOLO III
Le danze della *sens*-abilità

Se vogliamo far parte di questa storia
Dobbiamo scrivere noi stesse i capitoli
Dobbiamo colorare la nostra rivoluzione sopra gli spazi bianchi
Dobbiamo danzare e battere i piedi sul nostro spazio e farlo sacro
Dobbiamo attraversare il palcoscenico e parlare dal centro
Non dal margine
Non dal fondo […]

- Shelley Barry

Il gesto virtuoso

Al centro della memoria visiva del pubblico moderno e contemporaneo, risiedono i fantasmata della figura danzante dalla fisicità perfetta. Ciò perché la corporeità abile, omologata e idealizzata, che traduce in gestualità virtuose ogni tecnica performativa, occupa un posto autorevole nella maggior parte delle tradizioni coreutiche. Basterebbe scorrere l'archivio coreografico del balletto occidentale per consultare le immagini di repertorio delle opere classiche che, nel differente sviluppo narrativo, espongono al centro della scena il corpo della ballerina virtuosa nei gesti tecnici e leggiadra nei segni espressivi. Per la performer, il gesto virtuoso si sintetizza in un passo o in un movimento acquisito dopo anni di studio e di duro allenamento fisico; è la traccia tecnica che si incorpora rispettando l'osservazione di precise regole codificate; è una scia lasciata sulla scena trattenendo in sé l'essenza e il contenuto della tecnica danzata. Per chi osserva, il gesto virtuoso è percepito come irraggiungibile ai più. Può sollevare stupore e ammirazione; è la traccia che segna il rigore della forma estetica fino a rendere memorabile la sensazione e il ricordo di un'intera esibizione.

Eppure, nella storiografia della danza occidentale vi è una febbre, una pulsione di 'conservazione' e di 'distruzione' che coinvolge

anche i fantasmata del gesto virtuoso.[1] Ciò accade quando le tracce della perfezione si disseminano nella decostruzione storicamente avviata dal *turn* coreografico della danza postmoderna, prima, e registrata oggi dalla creatività molteplice e decentrante dei/delle performer con disabilità. Nel clima delle avanguardie estetiche e culturali che hanno interessato l'Europa e il Nord America dagli anni '70 in poi, nei circuiti della danza e dello spettacolo si avverte il desiderio di smontare le regole della visualità e della composizione coreografica, e quindi di svincolarsi dal rigore e dai virtuosismi tramandati dal balletto classico, e della oramai codificata danza moderna.[2]

In questo contesto, emerge la forza sperimentale della danza postmoderna, di cui si fa promotore un gruppo di performer che si riunisce nello spazio antistante alla Judson Church di New York, nel cuore del Greenwich Village. Il gruppo della Judson Dance Theater sviluppa una serie di rivoluzioni coreografiche volte alla ricerca e al recupero della cinetica naturale del corpo umano e direttamente ispirate alle gestualità quotidiane: dall'atto del camminare a quello della caduta naturale sulla scena, dal realismo del corpo nudo a quello dell'immobilità dinamica. Prendono parte al Judson Dance Theater le pioniere della danza postmoderna; tra le tante, si ricordano Yvonne Rainer, Trisha Brown, e Simone Forti, oltre ai celebri coreografi Steve Paxton e Merce Cunningham. Tutte e tutti esplorano le irregolarità e le imperfezioni corporee, stimolando un'investigazione significativa e simbolica sulla naturalità del gesto virtuoso.[3] Ai lavori del gruppo collaborano artisti, performer e musicisti, e tra questi, il noto compositore John Cage. Sarà proprio la celebre frase di Cage, che recita che "ogni suono è musica", a farsi incipit per l'esplorazione di gestualità de-centrate e fuori dalla norma della spettacolarizzazione, per trasmettere l'esperienza secondo cui "ogni movimento è danza".[4]

[1] Cfr. Derrida, *Mal d'archivio*, cit.

[2] Le pioniere della danza moderna di prima e seconda generazione – tra le figure più note troviamo Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey –, nonostante avessero avviato un personale e incisivo lavoro decostruttivo sul balletto classico all'inizio del Novecento, hanno, a proprio modo, reiterato stili e tecniche virtuose che, seppur nell'intento fossero libere dalla codificazione, sono tutt'oggi formalizzate e istituzionalizzate.

[3] Burt, *Judson Dance Theater,* cit., 2006. Per approfondire lo stimolante dibattito condotto negli anni '90, in merito alle contestazioni e alle perplessità sull'uso dell'etichetta del 'postmoderno' nella danza degli '70, si rimanda a Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers,* cit., e con Susan Manning "Terpsichore in Combat Boots", *TDR*, Vol. 33, n. 1 (1989).

[4] Ivi, p. 27.

La priorità del gruppo era la creatività, come afferma la studiosa Christy Adair: "[…] il palcoscenico, il repertorio, e la tecnica non gli interessava. Le loro importanti scoperte erano fatte in un tempo in cui si riducevano le differenze tra balletto e danza moderna. C'erano poche risorse e le performance erano informali."[5] Nel fermento di un momento storico, culturale e politico, che resisteva su più livelli al controllo sociale e sessuale sul corpo, il Judson Dance Theater danzava il potere del 'corpo vivente', di una corporeità reale, potenziale, multiforme, distante dai virtuosismi stilistici e dalle egemonie rappresentative sino ad allora messe al centro della scena:

> Il Judson Group voleva affermare il potere del 'corpo vivente' e rompere l'egemonia della mente sul corpo. Loro si domandavano, 'qual è la natura della danza?' e si rifiutavano di essere confinati in tecniche virtuose e in perfetti corpi danzanti […], lo scopo era offrire la possibilità ai danzatori di farsi vedere come essere umani e non come immagini idealizzate.[6]

Nelle performance sperimentali del gruppo, Susan Leigh Foster intravede la dispersione di una immagine corporea che intende sostituire quella perfetta e idealizzata della tradizione classica, per proporre sulla scena gestualità 'anti-virtuose', direttamente collegate, cioè, alla quotidianità degli eventi e delle vite di ogni individuo.[7] In sostanza, ciò che prima era considerato come l'anormale, il confuso, l'escluso dalla dimensione coreografica, inizia ora a essere reso visibile per generare altre possibilità di movimento, e di vere e proprie politiche di movimento, anche in una dimensione femminile e femminista.[8]

L'opera di 'negazione' e di rifacimento corporeo condotta da Yvonne Rainer si mostra, ad esempio, nella sfida alle rappresentazioni dominanti del femminile sulla scena. Nella celebre performance *Trio A* (dal vivo 1966, in video 1978), la performer nordamericana danza l'enfasi della corporeità donna, nella sua realtà sovversiva e ribelle: in una sorta di *stream of consciousness*, il suo

[5] Christy Adair, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, New York University Press, New York, 1992, p. 147.

[6] Ivi, p. 148.

[7] Susan Leigh Foster, *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002, p. 113.

[8] Per la sovversione del ruolo stereotipato e passivo della donna nella visione patriarcale o per la resistenza contro le politiche statunitensi nella guerra in Vietnam, vedi Burt, *Judson Dance Theater*, cit., pp. 1-26.

corpo si muove in gesti quotidiani, disseminando i segni della perfezione incastrata sul femminile nelle precedenti tradizioni, e dislocando la dimensione corporea su altri piani visivi e coreografici. Del resto, un anno prima Rainer aveva già scritto il *No Manifesto* (1965), in cui – nella capacità creativa di dire e di danzare la negazione – l'artista afferma la necessità de-centrante di un nuovo modo di fare danza:

> No allo spettacolo
> No al virtuosismo
> No alle trasformazioni, alla magia e alle illusioni
> No al fascino e alla trascendenza dell'immagine da star
> No all'eroico
> No all'anti-eroico […][9]

A proposito delle sperimentazioni coreografiche che hanno scompaginato la gestualità illusoria trasmessa dal balletto classico e dalla danza moderna, è doveroso citare l'opera avanguardistica intrapresa dalla forza espressiva della tedesca Pina Baush che, negli stessi anni del Judson Dance Theater, porta avanti in Europa una ricerca parallela sui moti e gli impulsi primari del corpo danzante e sulle sue potenzialità anti-virtuose sulla scena. La sua scrittura, conservata e sviluppata nei corpi-archivio del *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* a seguito della sua scomparsa nel 2009, è oggi più che mai viva, capace di ispirare la generazione di coreografe e coreografi del teatro-danza contemporaneo.[10] Nelle opere di Bausch, fatte d'intersezioni umoristiche tra drammaturgia, movimento espressivo e parola, è costante il tentativo di de-centrare il mito del corpo danzante con la sua bellezza fine a sé stessa. In un articolo del 1984, la critica teatrale tedesca Renate Klett descrive il procedimento coreografico dello spettacolo *Kontakthof* (1978); in tale testimonianza si narra di Bausch che, al fine di ispirare la creatività dei suoi danzatori, chiedeva loro di mostrare la parte 'debole' del proprio corpo; i performer, inizialmente, si concentrarono

[9] Per una disamina più approfondita, vedi Sally Banes, *Judson Dance Theater: Democracy's Body 1962-1964*, New York University Press, New York, 1980, p. 43. Sulla genesi e la struttura di *Trio A,* consulta la area didattica del Moma di New York, dove è reperibile in versione integrale il *No Manifesto*: https://www.moma.org/learn/moma_learning/yvonne-rainer-trio-a-1978/.

[10] In termini di memoria e di modalità di trasmissione del repertorio di Pina Bausch, si rimanda al celebre film di Wim Wenders, *Pina 3D* (2011); per un'indagine accademica, si rinvia il lavoro di Gaia Clotilde Chernetich *Architetture della memoria. L'eredità di Pina Bausch tra archivio e scena*, Academia University Press, Torino, 2019.

sulle complessità che impedivano ai loro fisici di essere 'perfetti'; invece, la coreografa desiderava che tutte e tutti lasciassero emergere l'imperfezione liberamente conservata nella loro memoria corporale, per mettere "in scena la storia universale del corpo".[11] In *1980* (1980), celebre è la sequenza in cui il gruppo di performer, disposti in una linea irregolare e sempre in movimento, scoprono le gambe e, a turno, indicano e descrivono le ferite, le cicatrici e i segni che ognuna/ognuno nell'in-visibilità porta con sé.

Nei matri-archivi della danza postmoderna statunitense ed europea si conservano le memorie corporali delle pioniere che hanno innescato il *turn* coreografico negli anni '70, senza, però, che le loro ribellioni e le negazioni performative sfuggissero al gioco del 'mal d'archivio'. Difatti, se da un lato si intravedono i cenni di una ricerca volta a de-centrare l'immagine egemonica della corporeità perfetta e abile sulla scena, dall'altro lato, sopravvive la formulazione di una virtuosità che ben si conserva e si trasmette nelle oramai codificate opere di repertorio – come quelle citate di Yvonne Rainer e di Pina Bausch.

Il gesto anti-virtuoso

Una invenzione coreografica che disperde, senza fissare, la traccia della virtuosità performativa, si intercetta nel linguaggio della *contact improvisation*. In seno alla sperimentazione coreografica della danza postmoderna, è la diffusione di questa pratica, politica e poetica, a possedere una particolare forza de-centrante. Steve Paxton, lo storico danzatore del Judson Dance Theater, propone inizialmente il movimento incentrato sul contatto tra i corpi danzanti: un 'con-tatto' cercato nella relazionalità improvvisata tra i corpi e la loro abilità di percepirsi 'con' il 'tatto'. Si parte dal presupposto che il corpo – la pelle, i muscoli, le articolazioni – sia un archivio che conserva e trasmette informazioni cinetiche, e che le diverse corporeità possano tra loro comunicare tramite l'esplorazione del senso del tatto:

> Ciò che si rileva, nella *contact improvisation*, è la comprensione reciproca, un sistema condiviso, una modalità di comunicazione. Il tatto. La pelle sottile e veloce processa le masse, i vettori, le emozioni, dando ai muscoli le informazioni per muovere correttamente le ossa, così il duo può sfuggire al tempo e allo spazio della pratica, nessun partner si fa male, viene ostacolato, assoggettato, oggettivato.[12]

[11] Larry Kaplan, "Pina Bausch: Dancing Around the Issue", *Ballet Review*, 1987, p. 77.

[12] Steve Paxton, "A Note to Canadian Critics", *Contact Quarterly*, Vol. 12, n. 2 (1987), p. 44.

Resistendo sia al corpo idealizzato del balletto classico che a quello drammaticamente espressivo della danza moderna, in questo stile si tenta di creare ciò che la studiosa Cynthia Novack definisce 'corpo responsivo', ovvero il corpo che si muove rispondendo al gesto del 'con-tatto' percepito.[13] A differenza di molti generi coreografici, che sono costruiti sul preciso controllo delle distanze, dei pesi e dei movimenti tra i performer e tra gli spazi, l'allenamento fisico della *CI* enfatizza, al contrario, il rilascio del peso corporeo nell'incontro con il suolo o con l'altra/o.[14] Allo scopo di decostruire il movimento al di là delle tradizionali e vincolanti concezioni estetiche, lo stile *CI* nasce come pratica rivoluzionaria, che si apre ai non-danzatori, agli atleti, ai dilettanti e, partendo da un forte interesse verso il semplice camminare, unisce elementi delle arti marziali, dello sport, del gioco e della vita quotidiana. Le composizioni si conducono il più delle volte in duetto: sull'alternanza di un 'corpo agente' e un 'corpo reagente', le fisicità emettono/ricevono degli impulsi fatti di spinte, elevazioni, e cadute; i corpi si integrano modulando la forza, l'equilibrio e lo spostamento; dall'errore si produce il cambiamento e dall'inatteso si genera una nuova vitalità di movimento e di scrittura improvvisata. Lo spazio del corpo, tutto, diventa una forza di leva o di resistenza; la corporeità segue i moti delle sensazioni interne per sentire e toccare la materialità dell'altra/o, facendo emergere, nell'interazione sensitiva e sensibile, un continuo flusso dei movimenti.[15]

Lo scopo non è di riprodurre posizioni plastiche e virtuose ma di raggiungere la sensazione della fluidità dinamica e differente in modalità collettiva. Nella comunità di pratica del *CI*, difatti, sono enfatizzati valori quali 'l'eguaglianza sociale e la comunanza' – come spiega Novack – se si pensa alle sessioni di *jam*, e al modo in cui esse sviluppano performance inclusive e pienamente funzionanti solo quando condotte in duetto o in gruppo.[16] Al *CI*, in tal senso, si attribuisce un significato non determinato dalle categorie di genere e di politica sessuale, dato che la grammatica strutturale dello stile "incorpora letteralmente i valori e gli ideali sociali dei primi anni '70 che rigettavano i tradizionali ruoli di genere e le categorie sociali".[17] La natura sensuale del linguaggio permette

[13] Cynthia Novack, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, University of Wisconsin Press, Madison, 1990, p. 189.

[14] A seguire si adotta l'acronimo *CI* per indicare *contact improvisation*.

[15] Albright, *Choreographing Difference*, cit., p. 84.

[16] Novack, *Sharing the Dance*, cit., p. 48.

[17] Ivi, p. 11.

ogni tipo di combinazione tra i generi, così come l'interazione e l'intimità fisica non comunica una superiorità o una subalternità tra i sessi. Le abilità dei partecipanti non sono funzionali al risultato finale che, essenzialmente, è il prodotto di una partitura coreografica di cadute, rovesci, spinte e attrazioni tra due o più corpi danzanti in con-*tatto*.

La *CI* produce, allora, coreografie disseminate: le performance de-centrano la perfezione del corpo classico e disperdono la traccia del virtuosismo: il movimento, la posizione, la sequenza, si sperimentano nell'atto del farsi, per affermare volutamente l'estetica del gesto anti-virtuoso. La disseminazione coreografica del 'contatto' esperisce un'ulteriore dispersione quando la pratica è incorporata dalle corporeità disabili che, in tale stile, trovano uno spazio di espressione privilegiata. Nell'articolazione teorica e coreografica tra danza e disabilità, Ann Cooper Albright motiva la diffusione dello stile *CI* proprio perché esso "anziché privilegiare un tipo di corpo ideale o un movimento, privilegia l'intenzione di rischiare, […] producendo una certa dislocazione psichica in cui le apparentemente stabili categorie quali abile e disabile sono destituite."[18]

Nonostante il *trend*, avviato dalle avanguardie della danza postmoderna nord-americana e dal teatrodanza europeo, che ricerca un linguaggio de-centrato che sappia rappresentare e, insieme, comunicare la differenza delle corporeità anti-virtuose, la creatività delle danzatrici e dei danzatori con disabilità resta ancora ai margini dei circuiti culturali contemporanei. Se è vero che il fascino esercitato dal tropo performativo del 'corpo assente' ed 'effimero' sulla scena ha recentemente sedotto la teoria sulla performance, restano in pochi coloro i quali hanno investigato l'effetto della transitorietà nel movimento tecnico e creativo del corpo disabile.[19] Ann Cooper Albright spiega questa riluttanza teorica come una sorta di timore al contatto con un corpo che non è né del tutto 'presente', né fascinosamente 'assente', ma 'liminare', e che non trova un appiglio nel mezzo dei tempi e degli spazi costruiti "dalle presunte sponde della certezza teoretica."[20]

In termini di temporalità e differenza, un'intuizione utile a pensare al potenziale creativo offerto dalla corporeità con disabilità è fornita da Christine Buci-Glucksmann. La transitorietà del

[18] Albright, *Choreographing Difference*, cit., p. 85.
[19] Cfr. Lepecki, *Exhausting Dance*, cit.
[20] Albright, *Choreographing Difference*, cit., p. 60.

corpo disabile, il viaggio che esso compie tra l'esperienza corporea abile e disabile, richiama la dimensione temporale spiegata nell'effetto dell''effimero positivo'. Riflettendo sulla fluidità della cultura contemporanea, la filosofa francese distingue due modalità di manifestazione:

> […] da un lato un effimero […] definito melanconico, che vive il passaggio del tempo come una sorta di tragedia ontologica, una perdita di sé e che, a ben vedere, non accetta veramente il tempo, non accetta il cambiamento nel tempo e, con esso, il cambiamento dell'identità che, in ultimo, è cambiamento di sé; dall'altro […] un modo di pensare l'effimero […] chiamato positivo, nietzschiano, e che è un effimero affermativo, rivendicato come coscienza del passaggio e del tempo. L'effimero positivo integra e accetta le trasformazioni e la forma fluida in opposizione a un effimero melanconico che tende a riattualizzare senza fine il passato e le sue tracce.[21]

L'intuizione filosofica di Buci-Glucksmann è qui accolta per considerare gli effetti del pensare, e del danzare, un gesto anti-virtuoso nel tempo dell'effimero positivo, un tempo fluido in cui sia possibile rivendicare il passaggio e il cambiamento traumatico vissuto nella differenza del corpo con disabilità.[22] Tuttavia, l'intuizione rischierebbe di restare 'centrata', ancora una volta, su un'idea normativa del corpo; essa va pertanto integrata, e ricentrata, nelle voci teoriche *queer* e *crip* che intercettano proprio nel concetto del tempo distorto, e più specificamente nelle possibilità alternative del *crip time*, uno spazio di reclamazione del corpo politico e sociale non-normativo. Per la studiosa Alison Kafer, il *crip time* è il tempo flessibile che non segue la linearità del tempo normativo (fatto di programmi, scadenze, ma anche dei tempi biologici del dormire, del camminare, del lavoro, etc.), ma ri-immagina la nozione di ciò che può o dovrebbe accadere 'in tempo', e riconosce che le aspettative del 'quanto tempo ci vuole' cambiano sulla base differenziata dei corpi e delle menti. Quindi, "anziché adattare le menti e i corpi con disabilità all'orologio, il *crip time* piega l'orologio per incontrare le menti e i corpi con disabilità."[23] Il concetto di flessibilità

[21] Buci-Glucksmann, *L'esthétique de l'éphémère*, cit., p. 18.

[22] Petra Kuppers, *Bodies on Edge,* cit., p. 50, ricorda che, il più delle volte, quando si parla di un individuo con disabilità si dà per scontato che egli/ella lo sia 'naturalmente' da sempre; in realtà bisogna considerare il 'viaggio' trasformativo e traumatico che molte persone esperiscono (come incidenti e malattie) e che modificano la morfologia originaria dei corpi, di qui la transitorietà di ogni realtà corporea.

[23] Alison Kafer, *Feminist, Queer, Crip*, Indiana University Press, Bloomington, 2013, p. 27.

è cruciale in termini di adattamento ('prendersi del tempo extra', 'ci vuole il tempo che ci vuole') ma, soprattutto, perché contesta le aspettative normative e normalizzanti del ritmo e della pianificazione su più spazi e contesti di azione. Nella dimensione creativa, ad esempio, la scrittrice e studiosa Ellen Samuels identifica, tra i diversi modi di vedere il *crip time*, anche il tempo della rottura: quando è il momento di decentrare i corpi e le menti verso nuovi ritmi e schemi del pensiero, del sentire e del movimento, storpiare il tempo "significa ascoltare i linguaggi rotti dei nostri corpi, tradurli, e onorare le loro parole."[24] Mettersi in ascolto dei linguaggi del corpo con disabilità, con tempi e ritmi decentrati, trasmettere e celebrare la loro rappresentazione in un contesto politico, sociale e culturale non-abilista, significa invocare e ricercare, dentro e fuori gli archivi del pensiero della danza o sulla danza, un ancoraggio metodologico 'sensibile' e 'toccante'.

La *sens*-abilità del tocco

Come sentire il movimento dell'altro da sé senza appropriarsene, senza assoggettarlo o assorbirlo? Come tradurre, interpretare, leggere – archiviare – la prossimità tra i corpi senza eludere la differenza? Una possibile riposta è nelle abilità e nelle possibilità che il senso, o i sensi, del tatto può e possono generare tra la danza e il pensiero sulla disabilità. Il tatto è un senso privilegiato e caro a molte delle personalità della danza e della sua fenomenologia espansa.[25] Alla luce dei contributi delle pensatrici e dei pensatori che ne hanno esplorato inizialmente le implicazioni del movimento di pensiero, è possibile allargare l'interrogazione speculativa sul sensibile, consultando alcune voci che guidano, e aprono, il

[24] Ellen Samuels, "Six Ways of Looking at Crip Time", *Disability Studies Quarterly*, Vol. 37, n. 3 (2017). Utile è leggere e ascoltare il riferimento della coreografa Claire Cunningham nel podcast "*Crip Time*: Finding Your Own Rhythm" – https://soundcloud.com/user-957146615/podcast-53-crip-time (2020).

[25] Erin Manning, *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2006, mostra il potenziale ontogenetico del corpo e ridefinisce la comprensione del senso del tocco in termini filosofici e politici; considerando più specificamente il tango come una danza tattile, ritmica e improvvisata, Manning rileva il movimento come un intervento sensibile del corpo nel politico. Inoltre, nella raccolta di contributi a cura di Gabriele Brandstetter, Gerko Egert, Sabine Zubarik, *Touching and Being Touched: Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2013, si interrogano le modalità in cui le forme e le pratiche del tocco sono connesse all'evocazione dei sentimenti, alle relazionalità del processo tattile – toccare/essere toccati – e, quindi, alle connessioni tra movimento, tocco, ed emozione a livello cinestetico ed empatico.

pensiero toccante sulle/con le corporeità disabili.[26] La formulazione del termine 'sens-abilità' è qui utilizzata per tradurre l'abilità, ossia la potenzialità che risiede nella percezione sensoriale del tatto tradotta nel gesto del tocco; la parola sta ad indicare una modalità di 'sentire' diversificata da corpo a corpo, secondo le capacità che ogni figura danzante conserva, archivia e ri-attiva nel movimento improvvisato o ricercato nella relazionalità, nel 'con'-tatto.

Nella comprensione delle abilità che dimorano nel senso del tocco emerge, ad esempio, l'archivio sensibile costruito dal semiologo francese di origine lituana Algirdas Julien Greimas, che, in *Dell'Imperfezione*, si rifà alla sintesi filosofica di Merleau-Ponty sulla percezione.[27] Nel ripercorrere fenomenologicamente la stratificazione dei sensi nelle tradizioni estetiche, Greimas avvalora il 'tatto' per la qualità di percezione gestaltica e di immaginazione materiale, per la valenza sensuale e, soprattutto, perché nel tatto coincide la parabola della passione e dell'azione, dell'auto-posizione e dell'autoaffermazione.

> Nel contatto siamo prossimi al punto di co-naturalità in cui il soggetto emerge al mondo […] il toccare, la più profonda delle sensazioni a partire dalle quali si sviluppano le passioni del 'corpo' e dell'anima, prende di mira, in fin dei conti, la congiunzione dell'oggetto e del soggetto, sola via che porta all'estasi.[28]

Oltre all'enfasi sul tatto e il contatto, Greimas investiga la dissimmetria attivata dal gesto, dal segno o dal senso, quando questo è colto nella forma imperfetta. L'imperfezione si rivela nell'irridu-

[26] Il tatto, il tocco, il contatto, la toccabilità, in quanto espressioni di un'esperienza sensibile, sono stati ripresi da diverse voci dei *Cultural and Disability Studies* come un potente tropo per pensare e interpretare assunti teorici e pratiche performative; in questo contesto, Petra Kuppers propone una lettura deleuziana in "Toward a Rhizomatic Model of Disability: Poetry, Performance and Touch", *Journal of Literature & Cultural Disability Studies*, Vol. 3, n. 3 (2009); in campo coreografico, Ann Cooper Albright è tra le prime studiose e danzatrici ad evidenziare le 'abilità strategiche' negoziate dai corpi disabili nella danza, e nello specifico nella *contact improvisation*, vedi "Strategic Abilities: Negotiating the Disabled Body in Dance", *Disability, Art, and Culture*, Vol. 37, n. 2 (Summer 1998), e "Moving Across Difference", in *Choreographing Difference*, cit. Il 'tatto' rientra, inoltre, nella identità culturale, politica e sociale della compagnia di danza neozelandese *Touch Compass* che esplora l'intersezionalità tra disabilità, migrazione e minoranza etnica, vedi: https://www.touchcompass.org.nz/what-we-do

[27] Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003 (ed. or. 1945).

[28] Algirdas Julien Greimas, *Dell'imperfezione*, Sellerio editore, Palermo, 2004 (ed. or. 1987), p. 56.

cibile, nell'interdetto, vale a dire, non nell'indicibile ma in quanto resta da dire, facendo emergere la de-regolazione, la dispersione di ogni senso o sensibilità. Essa si basa, dunque, sull'esplorazione dello stato di 'attesa' dell'inatteso. Nell'esperienza percettiva della *CI*, il corpo agente/reagente attende gli impulsi per rispondere con altri impulsi; nell'imperfezione dei tocchi e dei contatti non programmati, si devia, così, il senso della coreografia stessa in quanto serie pre-ordinata di passi. Ciò che emerge, nel contatto danzato, è una coreografia disseminata nell''imperfezione', ovvero, nella dissimmetria che si insinua nelle modalità di percepire il gesto inatteso per la danzatrice, e di interpretarlo in modo altrettanto imprevisto dal pubblico che assiste: "L'imperfezione appare come un trampolino che ci proietta dall'insignificanza verso il senso."[29]

Le suggestioni di una scrittura toccante e corporea vengono anche da Jacques Derrida che, in *Toccare,* chiama la parola a deporsi nel tocco del proprio corpo e in quello dell'amico Jean Luc Nancy.[30] Dalla *Psiche* di Aristotele al *Corpus* di Jean Luc Nancy, il movimento del pensiero di Derrida viaggia alla ricerca del senso del tatto, della consistenza del corpo e dello spirito. Il filo del discorso, nel suo avvolgersi, ruotare, raggomitolarsi, è giocato dall'inizio alla fine sulle metonimie del 'toccare' che il filosofo offre, con ammirazione, a Nancy – che sa che 'pensare' il 'toccare' non può e non deve significare toccare. Nella fenomenologia, intesa come modo tattile di fare filosofia, si espongono le modalità e il bisogno di toccare senza toccare, cioè saper toccare senza toccare, senza troppo toccare: "[…] in questo corpus del tatto non si tratta tanto di fare una lista categoriale delle operazioni che consistono nel toccare quanto di pesare, cioè pensare, ciò che in mille modi si dona al tatto, cioè il corpo, il *corpus*, in quanto esso pesa. E, dunque che, in un certo modo pensa."[31] Pensare il 'peso', e dire la pesantezza del 'pensiero', si traduce nella danza del 'con-tatto', e si conferma nello spostamento semantico-coreografico che tale stile improvvisato dissemina nella sua realizzazione scenica.

[29] Ivi, p. 57.

[30] Jacques Derrida, *Toccare, Jean Luc Nancy*, Marietti, Genova, 2007 (ed. or. 2000). Il fascino del filosofo, alla fine della sua carriera, per il tocco e la gestualità interdetta, è intravista da Carrie Nolan come una sorta di 'ritorno al represso', un ritorno agli aspetti fenomenologici – "del qui e dell'ora dell'esperienza immediata dei sensi – tralasciati nel processo della decostruzione ontologica." Carrie Nolan, *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*, Harvard University Press, Massachusetts, 2009, p. 211.

[31] Derrida, *Toccare*, cit., p. 98.

Nel testo derridiano si rintracciano, inoltre, alcuni ritorni essenziali in cui il filosofo riflette sul senso del tatto, e su come il valore conoscitivo e visivo di quest'ultimo si prova esemplarmente nella mano: se l'essenza del tatto è l'attività motrice, la mano ne è l'espressione privilegiata più alta. Nella pratica decostruttiva, Derrida tocca alcune scene del secondo volume di *Ideen* di Husserl, in cui la 'mano toccante' diventa la 'mano toccata', e di qui il gesto strumentale produce una sensazione tattile, un atto di auto-affezione che sembra veicolare il rapporto di unione e combinazione, in un solo corpo proprio come manifestata nella danza *contact* tra il toccante – il corpo agente – e il toccato – il corpo reagente:

> Senza dubbio il toccante e il toccato sono io, ancora io, nell'impressione sensibile, ma se tra il toccante e il toccato non venisse a insinuarsi del non-io (cosa materiale, spazio reale, estensione, in opposizione, a 'sviluppo e propagazione' fenomenologica, ecc.), non potrei pormi come io, non potrei 'dire' (come dice Husserl), questo non sono io, questo sono io, io sono io.[32]

La qualità del tocco esperita dalla mano richiama vivamente quella avvertita, sempre da Derrida, in *Memorie di un cieco*, in cui l'identità sens-abile incarna la metonimia del tocco nel gesto della 'carezza':

> Una mano cieca si avventura solitaria o dissociata in uno spazio approssimativamente delimitato, tasta, palpa, accarezza, tanto quanto inscrive, fa affidamento sulla memoria dei segni e supplisce alla vista, some se un occhio senza palpebre si aprisse alla punta delle dita.[33]

La carezza si fa gesto di apertura; il tatto si fa traccia di un movimento visivo, uditivo e più. In questa ricognizione archiviale del tocco sensibile si inserisce, ovviamente, Luce Irigaray che, nel breve saggio *Elogio del Toccare*, intravede la lacuna che il tatto ha ricevuto nel campo filosofico in relazione all'eros, e alla 'carezza' in quanto espressione di desiderio e di restituzione all'altro dei confini del proprio corpo.[34] Per Irigaray, nonostante la nostra

[32] Ivi, pp. 200-201.

[33] Jacques Derrida, *Memorie di un cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano, 2003 (ed. or. 1990), p. 13.

[34] Luce Irigaray, *Elogio del toccare,* il Melangolo, Genova, 2013 (ed. or. 2011). Secondo Irigaray, sebbene alcuni filosofi come Merleau-Ponty, Sartre, e Levinas abbiano elogiato il tatto, essi lo hanno tuttavia assoggettato alla vista o a qualche ideale, affermando che "la carezza è per loro uno strumento di rimozione dell'i-

cultura sia dominata dalla vista, dal 'guardare a', il tatto è il senso che prende parte a tutte le relazioni esistenziali; pertanto, la coltivazione della tattilità diventa modalità di relazione 'con' la conoscenza, intesa sia nella costituzione della stessa individuazione, sia della formulazione desiderante di relazioni con l'altro/gli altri. Jean Luc Nancy, che più volte ha pensato 'con' la danza e si è fatto coreografo di pensieri del/sul corpo in movimento, ricorda che "tutti i sensi partecipano del tatto in quanto tutti portano con sé la possibilità dell'identità del senziente e del sentito […]. Ogni volta si tratta di *tocchi* speciali, e la cui pregnanza varia da un corpo all'altro".[35] Il filosofo ci ricorda anche che "questo è il motivo per cui al contatto inteso in questo modo appartiene – e in maniera essenziale – la danza."[36] La differenza della danza – non solo della *CI* che qui emerge come linguaggio, pensiero, ed approccio privilegiato, capace di tradurre in movimento le sens-abilità che il tatto può generare – in tutte le sue molteplici forme e manifestazioni è già una forma di 'con-tatto'.

Toccando, forse sfiorando, le formulazioni teoriche di Algirdas Greimas, di Jacques Derrida, di Luce Irigaray e di Jean Luc Nancy si offre qui la lettura del contatto in forma di tocco e di carezza, e, soprattutto, come pratica conoscitiva delle danze della sens-abilità. Verso la conclusione di *Toccare*, Derrida si appella al 'cuore' della ricerca di Nancy, in particolare al suo famoso testo *Corpus*: "Senza raccogliere, egli raccoglie sulla parola corpus, che soprattutto non si può tradurre semplicemente con corpo, tutti i linguaggi che vengono a 'dire' la disseminazione."[37] Ciò vuol dire che, tra i corpi, e le disseminazioni che producono, vi sono sempre degli interstizi; cosciente dell'esistenza dei limiti e dei bordi che esistono tra la mano toccante e i corpi danzanti che questo volume incontra e percepisce, procederò ora nella consapevolezza che l'esperienza di condivisione sensibile, cinestetica ed empatica, è sempre culturalmente e politicamente situata – quindi differente.[38]

---

dentità e una modalità di possesso, che diventa strumento per il proprio piacere personale […]. Non è ancora contemplata una questione della condivisione reciproca del desiderio in una modalità umana ed etica", cit., p. 34.

[35] Jean Luc Nancy, "Rühren, Berührenm, Aufruhr", in *Sulla danza*, cit., p. 20-21.

[36] Ivi, p. 23.

[37] Derrida, *Toccare*, cit., p. 355.

[38] Cfr. Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, London-New York, 2011.

Candoco di Celeste Dandeker e Adam Benjamin

> Date queste limitazioni, dove sono invece le tue forze?
> Come puoi entrare in contatto? Cosa puoi fare?
> Queste erano le domande che ci facevamo a vicenda,
> e che hanno condotto al nome che Celeste alla fine scelse
> per la compagnia – Can-do-Co – una compagnia basata
> sulle nostre abilità individuali e collettive.
>
> - Adam Benjamin

L'assunto qui praticato è che, quando un corpo de-centra i canoni coreografici classici, moderni e contemporanei, definiti solitamente per corpi abili e normodotati, si assiste all'emergere di coreografie del senso che disseminano i limiti tecnico-poetici di una performance, trasgredendo le politiche di rappresentazione della danza stessa. È la destabilizzazione di questi limiti che caratterizza e distingue il lavoro della compagnia inglese Candoco, fondata negli anni '90 da Celeste Dandeker-Arnold OBE e dall'artista inglese Adam Benjamin. Il primo incontro tra Dandeker e Benjamin avvenne presso il centro di ricreazione artistica di Londra, ASPIRE – Association for Spinal Injury Research. Benjamin era l'artista residente, mentre Dandeker era nel comitato manageriale del centro; lui aveva visto danzare Celeste nel film *The Fall* e ne era restato profondamente affascinato; lei aveva delle riserve sul ritorno all'insegnamento e al palcoscenico dopo l'incidente che la aveva paralizzata all'età di ventidue anni. Comprendendo che la danza sarebbe stato un veicolo privilegiato per mettere in contatto soggettività disabili e non-disabili, verso l'inizio degli anni '90, i due si dedicano all'insegnamento e alla promozione di workshop, sviluppando un programma basato sullo stile a-codificato della *new dance*. Il lavoro prese forma in un dialogo sulle differenti pratiche stilistiche e sui saperi incorporati che Dandeker e Benjamin avevano sperimentato sino ad allora.

La ricor-danza, ovvero la ri-articolazione delle tecniche coreografiche esperite nel passaggio tra abilità e disabilità, diventa un 'archivio del sapere', una preziosa risorsa di indagine per indirizzare la ricerca dei workshop verso una nuova tecnica e poetica di composizione performativa. Nel contatto tra la fisicità normodotata di Benjamin e la corporeità rinnovata di Dandeker nel supplemento della sedia, emerge il desiderio di rileggere gli stereotipi solitamente reiterati sul palcoscenico in termini di relazioni e ruoli tra il maschile e il femminile:

> La sedia che inizialmente ci separava come danzatori iniziò ad essere inclusa come un elemento extra che potevamo scegliere di usare o lasciarci indietro come volevamo. Il lavoro iniziale, per lo più, mirava senza compromessi verso la coreografia […] l'atto di una donna che fisicamente supporta un uomo è sempre una dichiarazione eloquente nella danza e permette di oltrepassare i ruoli convenzionali maschio/femmina. […]. Quindi iniziammo a giocare con i ruoli sociali, non per ultimi quelli che presumono che la persona da accudire è necessariamente quella seduta sulla sedia.[39]

In pochi anni, Benjamin e Dandeker fondano una delle più note compagnie europee di danza contemporanea per disabili e non-disabili, mettendo in scena performance che mirano a superare i limiti anziché stabilirli, potenziando le risorse tecniche di ogni fisicità, e coreografando, così, la pratica del 'si può fare':

> *CanDo*: si tratta di imparare ad essere presenti nei nostri corpi senza artificio; si stratta di capire come usare il peso e il respiro; come compensare movimento e immobilità, tensione e rilassamento. Ma è molto più di quello che facciamo con i nostri corpi; si tratta di come negoziamo le decisioni nel tempo e nello spazio; come entriamo in empatia con gli altri mentre abbiamo il coraggio di sviluppare le nostre idee: si tratta di creatività e di criticità. In breve, si tratta di come facciamo il miglior uso delle nostre risorse fisiche e mentali.[40]

Al centro dell'etica creativa della compagnia risiede il desiderio di sviluppare strategie di lavoro che dislocano lo sguardo normativo sul corpo danzante e sulla danza – lo scopo, afferma Dandeker, è di condurre chi assiste alle performance a pensare in maniera diversa e a godere di tale differenza:

> Le persone guardano. Non puoi entrare in una stanza senza essere notata. E stare sul palcoscenico dà alle persone il permesso di guardare non solo a nostri corpi, ma anche a cosa facciamo. Candoco non fa lavori sulla disabilità. Lo scopo è sempre stato quello di fare lavoro di qualità e di integrità artistica, per essere visti nel sistema *mainstream* della danza contemporanea. C'è voluto del tempo per il pubblico per conoscerci e accettarci come danzatori. Le persone a volte dicono "oh non abbiamo neanche notato la sedia a rotelle" […]. Devono averla notata, siamo onesti. Ma è

[39] Adam Benjamin, *Making an Entrance. Theory and Practice for Disable and Non-Disable Dancers*, Routledge, London-New York, 2002, p. 4.

[40] Ivi, p. 6.

> incoraggiante che pensino in un modo differente, e che da questa differenza traggano piacere.[41]

Nella differenza della Candoco, ognuno, con le proprie individualità e i propri limiti, lavora allo scopo di strutturare delle tecniche di inclusione secondo la propria sens-abilità. Lo spirito dell'inclusione si fa pratica politica e, insieme, strategia artistica. Una caratteristica che rende ancor più peculiari, e sempre innovative, le produzioni del gruppo, è la scelta di collaborare periodicamente con coreografi e coreografe diverse. Difatti, la compagnia si lascia dirigere dallo sguardo creativo di differenti artisti/artiste contemporanee, per la maggiore non-disabili, che, dopo un più o meno lungo periodo di residenza, interrogano i limiti del proprio linguaggio coreografico, ne mettono alla prova la flessibilità, e lo propongono alle illimitate possibilità della compagnia Candoco.[42] Nel 2007, Stine Nilsen e Pedro Machado implementano e rafforzano il lavoro iniziato da Celeste Dandeker succedendole nella direzione; oggi la co-direttrice artistica Charlotte Darbyshire e la direttrice esecutiva Jo Royce, continuano ad accrescere la vocazione della trasmissione e dell'insegnamento, altro scopo principale della compagnia, e a manifestare la forza creativa di ciò che 'la danza può fare' attraverso produzioni coreografiche sempre più rilevanti a livello globale.

La ricor-danza del trauma

L'opera di decentramento artistico e culturale del gruppo non può trasmettersi alla memoria archiviale senza ripercorrere i ricordi danzati sul medium filmico, tra trauma ed elaborazione, della fondatrice Celeste Dandeker. Nell'esperienza temporale della disabilità, l'individuo vive un momento di rottura che, il più delle volte, conduce alla tragica dislocazione delle certezze fisiche, nonché sociali ed economiche. Il trauma è fisico e pubblico, quando il corpo incarna e conserva gli effetti delle lesioni; esso è psichico e privato, quando la memoria rimuove l'evento traumatico e l'identità si scontra con l'impossibilità di poter raccontare, testimoniare e ricordare. All'età di ventidue anni, dopo un grave incidente sul

[41] Celeste Dandeker, intervista a cura del *The Place* di Londra, "We are all dancers in a way. Just everyone does it differently - A Conversation with Annie Edwards and Celeste Dandeker", 2 aprile 2020.

[42] La lista delle celebri coreografe e dei rinomati coreografi che hanno collaborato con la compagnia nel corso di circa trenta anni di attività è consultabile alla pagina ufficiale della compagnia: https://candoco.co.uk/who-we-are/our-history/.

palcoscenico, la danzatrice della London Contemporary School, Celeste Dandeker, resta paralizzata.

L'incidente è catturato dallo sguardo filmico di Darshan Singh Bhuller, il coreografo e video maker anglo-indiano, nell'opera *The Fall* del 1990.[43] Se è vero che esiste un'ampia letteratura dedicata a esplorare l'impossibilità narrativa del trauma – e la vulnerabilità delle soggettività traumatizzate rispetto all'auto-narrazione –,[44] Petra Kuppers indica come, ancor più nel contesto della narrativa sulla disabilità, spesso ci si confronti con una 'sovra-scrittura compulsiva', ciò perché il corpo disabile, nella sua differenza, eccede e disloca la netta progressione della storia.[45] Riflettendo sulla memoria corporale di un soggetto con disabilità, Rosemarie Garland Thomson, a sua volta, si interroga sulle dinamiche di auto-narrazione che le identità, visibilmente traumatizzate, incarnano e archiviano direttamente sullo schermo del loro corpo. Nelle relazioni sociali e pubbliche il corpo disabile solleva delle domande che richiedono con insistenza il racconto del trauma, e la narrazione di ciò che è accaduto:

> "Che ti è successo?" Il corpo disabile esige il racconto, richiede una apologia che giustifichi la sua differenza dai corpi della norma. In questo senso, l'identità della disabilità è costituita dalla storia del perché il mio corpo è diverso dal tuo corpo. L'auto-biografia della disabilità è una recente forma di auto-rappresentazione testuale che mira a rispondere all'urgente domanda "Che ti è successo?" attraverso la narrazione.[46]

La performance che espone un corpo con disabilità è, dunque, già un'auto-rappresentazione, una ricor-danza. Il corpo non è il medium del racconto ma il contenuto, poiché, con il suo archivio corporale, esso danza nel tratto tangibile e percepibile della differenza e della trasformazione temporale. È così che, nell'osservazione di *The Fall*, sembra necessario sollevare alcuni interrogativi: cosa spinge lo sguardo altro e postcoloniale di Bhuller a toccare e ricordare il trauma di Dandeker? Con quale tecnica narrativa egli archivia e trasmette la ricor-danza della donna? Quale contatto

[43] *The Fall* – 1990 (film, 10'); trailer: https://vimeo.com/449499809.

[44] Vedi le argomentazioni di Judith Butler in *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma, 2004; *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, New York, 2005.

[45] Kuppers, *Bodies on Edge*, cit., p. 87.

[46] Rosemarie Garland Thomson, "Staring Back: Self Representations of Disabled Performance Artists", *American Quarterly*, Vol. 52, n. 2 (2000), p. 334.

sensibile si stabilisce tra il corpo danzante e l'occhio filmico che ne cattura il movimento?

Dopo aver vissuto l'infanzia e l'adolescenza in India, Darshan Bhuller emigra in Inghilterra e consegue la formazione come danzatore presso la prestigiosa London Contemporary School, dove ha il primo incontro con Celeste Dandeker, a quel tempo danzatrice del Centro. Diventato membro stabile della compagnia, Bhuller si perfeziona come coreografo e insegnante; parallelamente, tra il 1979 e il 1994, inizia a sperimentare il linguaggio della danza sullo schermo. Le coreografie di Bhuller spesso si fanno testimonianza delle rotture sociali e dei traumi collettivi: egli, difatti, trae ispirazione da eventi drammatici che hanno colpito un corpo singolo o un'intera comunità.[47] Per Bhuller, la danza è un linguaggio privilegiato che ha l'abilità di esprimere la materialità del dolore fisico e psichico; è nella danza che le soggettività trovano un luogo di inscrizione in cui poter narrare, ed esporre, l'elaborazione del trauma.

Grazie alla riproducibilità del video, il regista e coreografo anglo-indiano cattura la ricor-danza di un corpo femminile percepito, nella sua cultura madre, come intoccabile. Nell'India precoloniale e in alcune realtà odierne, il corpo disabile, ancor più se femminile, è percepito dalla comunità sociale e culturale come l'abietto. Nel saggio "Disability in the Indian Context: Post-Colonial Perspective", la studiosa Anita Ghia illustra come la disabilità di un individuo sia profondamente radicata e giustificata nella concezione culturale della cosiddetta 'colpa da espiare', per cui l'imperfezione fisica è vista come "il prezzo da pagare per i peccati commessi in una vita passata" e da cui non c'è redenzione.[48]

Forse, è esattamente la deformazione di queste credenze che Bhuller vuole ripetere e differenziare, toccando, con l'occhio filmico, il corpo 'intoccabile' di Celeste Dandeker. *The Fall* ha una

[47] In *Requiem* (2003), Bhuller si ispira al rapimento di una adolescente, un fatto di cronaca che sconvolse l'opinione pubblica del tempo. Dopo aver ascoltato numerose testimonianze, e preso visione delle registrazioni CCTV posizionate sul luogo della scomparsa, il regista coreografa la ricor-danza traumatica di quell'evento, tentando di ricostruire i segni del dolore collettivo senza cadere nella stereotipata tragicità della storia. "Non cerco di raccontare fedelmente la storia o spiegarla, cerco solo di ritrarre la sensibilità interna della situazione. La danza può far questo e molto più." Cfr. Judith Mackrell, "Dance away the heartache", *The Guardian*, 12 February 2003.

[48] Anita Gai, "Disability in the Indian Context: Post-Colonial Perspective", in *Disability/Postmodernity, Embodying Disability Theory,* Mairian Corker, Tom Shakespeare (eds), The Tower Building, London, 2002, p. 92. Per la sfida critica e coreografica di simili preconcetti si veda il progetto di Claire Cunnigham *Guide Gods* (2014): https://www.clairecunningham.co.uk/production/guide-gods/

narrativa piuttosto convenzionale: l'uso di *flashback* in bianco e nero ripercorre la memoria di Dandeker dalla danza dell'infanzia a quella del presente. Il primo quadro cattura in dettaglio il volto di una scultura d'argilla accarezzata da due mani – siamo subito introdotti nella sens-abilità del tocco di cui la mano si fa medium principale –, quando l'inquadratura si allarga, vi rientra Celeste Dandeker intenta nella lavorazione dell'argilla, un'azione che si interrompe quando la donna, nell'accendere la radio, cade all'indietro. La drammaturgia della caduta è enfatizzata dal montaggio in *slow motion*: un uomo, in un'altra stanza, urla e corre verso la donna; il materiale da lavoro si capovolge; un vaso contente dell'acqua si frantuma, il liquido fuoriesce e lentamente si propaga, infine, l'ombra della sedia – metonimia dell'effetto tragico – continua a muoversi in contrappunto all'immobilità del corpo inerme sul suolo. La narrazione della caduta si rende al contempo udibile: la voce alla radio in sottofondo annuncia il tragico incidente subito da una danzatrice; tra realtà e finzione, la voce introduce la ricor-danza.

Le sequenze che seguono si costruiscono nella sovrapposizione di visioni ed eventi appartenenti al passato personale della danzatrice, e insieme a quello del regista anglo-indiano. La prima ricor-danza riguarda l'infanzia: la danza roteante e spensierata di una bambina con un uomo adulto, entrambi di etnia sud-asiatica, si dinamizza su una musica dai ritmi chiaramente indiani. Cambio di tempo e sonorità: su musica jazz, una giovane danzatrice esplora lo spazio, lo stesso in cui la bambina coreografava la sua gioia; la giovane è poi raggiunta da un partner; i due danzano insieme. Entrambe le esperienze cinetiche, nella differenza dei tempi e delle generazioni, sono restituite con il movimento dell'occhio tattile della camera, che ruota seguendo gli spostamenti dei corpi sulla scena, cattura i sollevamenti delle danzatrici, ne segue le azioni in un cambio continuo di prospettiva.

L'elaborazione del trauma sembra, invece, legarsi indissolubilmente a un altro divenire messo in scena: su una musica malinconica, la fisicità di Dandeker si incastra in un busto mentre è sorretta da un corpo maschile. La nuova morfologia corporea si rivela laddove l'uomo libera la danzatrice dalla costrizione del busto, e fa diventare l'ombra del suo scheletro l'oggetto-testimonianza dell'evento-caduta. La danza inizia in penombra, con dei piccoli e brevi gesti compiuti da Dandeker, che risponde, con passività, agli impulsi del corpo classico maschile, lasciandosi da lui coreografare e comandare. La danzatrice si espone in fragilità, come

sono fragili i gusci di uova su cui il partner cammina quando la sorregge. La dislocazione filmica e coreografica ribalta, tuttavia, questa condizione quando Dandeker performa la sua contro-danza: alle sequenze lente e statiche si sostituiscono composizioni coreografiche in cui si percepisce la rabbia e lo sfogo di un volto e di un corpo intero. Ella danza da sola, rifiutando e allontanando il corpo che, poco prima, la coreografava; la scrittura del femminile si fa ora da sé. La sedia è lì, non a costituire un elemento della coreografia, e neppure l'indispensabile ausilio della danzatrice. L'attenzione diventa assoluta; i sensi si ritrovano amplificati per percepire ogni minimo dettaglio. Per Dandeker, ogni gesto, anche il più conciso del tocco delle mani, si dissemina in altre danze del senso virtuoso: "Realizzavo che se ti muovi, anche in un piccolo gesto delle mani, se viene fatto con integrità e onestà, è tanto danza quanto quella di chi salta con tutte le sue abilità."[49]

Se le sequenze finali di *The Fall* mostrano il tempo del divenire corporeo di Dandeker nella disabilità, qualcosa sfugge alla narrazione. Petra Kuppers nota come Bhuller traduca la 'paralisi' del trauma corporale nella sua scrittura filmica e coreografica. Se, per un verso, il non-movimento della danzatrice è trasgredito nell'iper-mobilità della ripresa filmica, dall'altro, lo sguardo di chi osserva si paralizza sulla narrazione del trauma.[50] Il senso della vista e della comprensione è ridotto, paralizzato, come se non si concedesse l'entrata nell'archivio corporale della danzatrice: l'esperienza individuale del dolore, il trauma fisico e psichico, restano nascosti, invisibili, 'intoccabili'. Il dolore non è rappresentabile; non lo si può toccare nemmeno con lo sguardo tattile del video; non si può vedere perché non si può comprendere, ma solo, nella poetica della danza, 'accarezzare'. Nell'impossibilità di narrare, di testimoniare o di visualizzare il reale contatto tra la realtà e la finzione della caduta, l'opera si disperde verso il fuori scena: nell'ultima inquadratura, sui titoli di coda, ai limiti del dentro e del fuori campo della narrazione, Celeste Dandeker è al centro dello spazio. Nella danza finale, ella sorride; il suo riso vitale richiama quello sovversivo e decentrante del corpo anti-virtuoso e femminile della creatura cixousiana: "è sufficiente che si guardi la Medusa in faccia per vederla: ed ella non è mortale. È bella e sta ridendo."[51]

[49] Celeste Dandeker, cit. in sito web ufficiale di Darshan Singh Bhuller (non più attivo)

[50] Kuppers, *Bodies of Edge,* cit., p. 100.

[51] Cixous, "Il riso di Medusa", cit., p. 246.

La danza, come la scrittura, diventa lo spazio di affermazione e di appartenenza, il luogo di memoria e di cura per le soggettività femminili che, come Celeste Dandeker, si fanno arconti, 'cominciando' e 'comandando' altre modalità di narrare e di trasmettere la differenza della danza e del proprio sé:

> La danza era un mondo di cui ho sempre voluto far parte. Quando ho dovuto smettere di danzare, è stato un duro colpo. Non avevo alcun desiderio di insegnare e non ero una coreografa allora. Quando Darshan Singh Bhuller mi invitò a danzare di nuovo, 16 anni dopo, a quel tempo mi domandai, 'questa è veramente danza'? Non ho mai voluto emulare una danzatrice non-disabile. Non c'erano modelli da seguire, non c'era nessuna danzatrice disabile che conoscessi; quindi, mi sono sentita in un certo senso una pioniera. Non ne ero sicura. Ma quando ho incontrato Adam Benjamin e decidemmo di sperimentare ulteriormente, scoprii un modo nuovo ed eccitante di danzare, e non l'ho mai più messo in discussione.[52]

I corpi del fuori-dentro

Tutte danziamo.
Solo che lo facciamo in modo diverso.
- Celeste Dandeker

Sin dalla fondazione della Candoco, Dandeker e Benjamin perseguono l'obiettivo di non lasciarsi chiudere dentro i confini di etichette o di terminologie fisse. In tal senso, i due fondatori adottano il termine 'danza integrata' – oggi sostituito con il termine 'inclusiva' , a conferma di una creatività estetica che non vuole restare segregata ed esclusa dai circuiti culturali dominanti.[53] Benjamin spiega che la parola 'segregazione' è usata per evocare, più specificamente, la privazione del tocco a cui ha condotto l'esclusione della disabilità dalla scena performativa: "Mentre la comunità disabile è stata tenuta dietro a delle porte chiuse", anche i performer

[52] Dandeker, "We are all dancers in a way", cit., s.i.p.

[53] Il termine 'inclusione' abbraccia numerosi aspetti tra cui l'inclusione scolastica e l'inclusione lavorativa al fine di garantire l'inserimento di ciascun individuo all'interno della società, indipendentemente dalla presenza di elementi limitanti. Il termine, che si distingue da 'integrazione' e dal suo paradigma assimilazionista e normalizzante, diventa di uso comune dalla pubblicazione nel 2001 del IFC – International Classification of Functioning, Disability and Health – dell'OMS. Tuttavia, anche il termine 'inclusione', in quanto processo di un gruppo sociale maggioritario che include un altro minoritario, è sottoposto ad un'attenta rilettura, come vedremo successivamente, da Claire Cunningham.

"non-disabili hanno perso il contatto con la visione di altre realtà corporali."[54] Ed è così che la forza disseminante delle coreografie di senso e del senso, che la danza può innescare, si attiva per creare condizioni e "occasioni di contatto l'uno con l'altro".[55]

La poetica e l'etica dell'inclusione della Candoco si fanno tecnica e pratica coreografica. Essenzialmente, il training fisico programmato da Dandeker e da Benjam si fonda sul tocco: ogni performer è invitato a liberarsi dai limiti corporei per investigare le sens-abilità del tatto, e per improvvisare, nell'incontro/scontro con l'altro, nuove composizioni plastiche. In *Making an Entrance*, Benjamin illustra le pratiche di incorporazione e di insegnamento della danza *CI*. Seguendo la metafora dei corpi sonori – le immagini delle mani che sfiorano e battono la pelle degli strumenti a percussione, una superficie o un corpo sonoro, e insieme tattile, che propaga e disperde il suono fino a raggiungere la pelle dell'altro e ad attivarne il movimento – lo studioso ricorda che "l'abilità umana di ascoltare il movimento altrui ci permette di essere toccato e, insieme, di essere toccante."[56] Dagli anni '90 sino ad oggi, ne risultano opere e composizioni coreografiche create dalla Candoco in cui i corpi danzati ricercano sempre nuove modalità per sentire il movimento nel senso tattile, spingendosi oltre il dentro e il fuori i confini della danza e della sua comprensione politica e culturale.

Nell'archivio della Candoco, uno dei primi documenti che sperimenta la sens-abilità della danza dei tocchi risale al 1994, e si tratta del lavoro filmico *Outside In*.[57] Il titolo preannuncia l'attraversamento dei limiti, di inclusione e di esclusione, da parte delle identità danzanti catturate 'dentro' e 'fuori' lo schermo. La presenza di performer disabili e non-disabili, l'uso immaginifico dello spazio e la rottura dei *pattern* coreografici nel montaggio filmico, indicano questo lavoro come uno dei primi esempi di videodanza sperimentale negli anni '90, nel panorama britannico ed europeo. L'opera è, dunque, un pezzo d'archivio che attraversa trasversalmente la memoria della danza contemporanea.

La coreografia è a cura di Victoria Marks con la regia di Margaret William, mentre Celeste Dandeker vi prende parte come danzatrice, insieme ad altri cinque performer. Il film inizia con

[54] Adam Benjamin, "Unfound movement", *Dance Theatre Journal*, Vol. 12 n. (1995), p. 45.

[55] Benjamin, *Making an Entrance*, cit., p. 13.

[56] Ivi, p. 113.

[57] *Outside In* – 1995; estratto video: https://margaretwilliamsdirector.com/portfolio_page/outside-in

la trasmissione tattile di un bacio: il tocco leggero si trasferisce passando da un corpo all'altro dei performer, trasformandosi in respiro, in voce sussurrata, in una carezza. Nello spazio, a tratti onirico, e sempre mutevole nelle diverse inquadrature, i corpi creano composizioni a due o a tre unità; lo stile della *contact improvisation* si inscrive tra corporeità che superano le barriere delle sedie a rotelle; anzi, i supporti diventano strumenti di sostegno e leve per nuove esplorazioni cinetiche. *Outside In* conduce a riflettere sull'essere corpo fuori/dentro dalla norma: chi/cosa ne stabilisce i confini potenziali? Entro quali limiti si definiscono le abilità o i virtuosismi di un corpo danzante? Le domande si disperdono nel tocco filmico dell'opera, per tradursi strategicamente nella tecnica del contatto: ogni corpo, nella sua differenza di sens-abilità, si espone e si riproduce sul medium della videodanza con virtuosismi che confondono i limiti tra abilità e disabilità, tempo presente e tempo passato.

In una sequenza, il celebre danzatore David Toole si cimenta in un memorabile tango immaginario e solitario.[58] Con l'uso solo delle braccia, egli segue le orme disegnate sul suolo riempiendo gli spazi della coreografia tratteggiata. La scelta del ritmo e dello stile coreutico non è casuale: il tango è una danza costruita sul contatto, sulla trasmissione e codificazione di impulsi direzionali a cui i corpi rispondono in sequenza. Pure, quando Toole danza i passi con le mani, lo stile si de-centra e si dissemina nelle sue tracce originarie. L'esibizione solitaria del danzatore britannico invita, ancora, coloro che osservano ad interrogare le abilità fisiche e sensibili di quel corpo che, senza mostrare alcun sforzo, esegue con le mani dei movimenti che solitamente si dovrebbero eseguire con i piedi. Qui, idealmente, la disseminazione dei tocchi corporali, nel riferimento di Derrida, si realizza coreograficamente: "[...] perché soltanto la mano e il dito? E perché non il piede e le dita del piede? Non possono toccare un'altra parte del mio corpo e toccarsi fra loro?"[59] Quando Toole viene raggiunto dal gruppo, Dandeker inizia

[58] Noto nel panorama performativo europeo degli anni '90, il danzatore è stato definito dalla critica come il 'Nureyev che danza sulle braccia'. La super-abilità di David Toole è impressa nella memoria nel celebre lavoro diretto da Lloyd Newson: *The Cost of Living* (2004), in collaborazione con la compagnia di *physical theatre* Dv8. Il danzatore è scomparso nell'ottobre del 2020. Molti ricordano la sua performance di grazia e controllo all'apertura delle Paralimpiadi del 2012. Nel suo percorso professionale, ha sempre ricordato che la scoperta della danza sia avvenuta in seguito all'amputazione delle gambe, e come lo studio di tale arte, proprio alla Candoco, abbia segnato l'inizio di una nuova vitalità corporea.

[59] Derrida, *Toccare*, cit., p. 210.

a danzare sulla sedia, muovendo nello spazio gli arti, le estremità delle braccia e delle mani, esplorando la sens-abilità negli incontri/scontri improvvisati con altre fisicità e gestualità. Un'ultima scena onirica conclude l'opera, nello spazio immaginario di un esteso prato verde, forse sognato dal danzatore Jon French che fissa la finestra di un paesaggio. Oltre quella finestra si muovono quelle corporeità che, dopo aver rivolto un ultimo sguardo alla camera, si disperdono all'orizzonte lasciando visibili le scie delle sedie sulla superficie del prato. I passaggi da una scena filmica all'altra sono veicolati dall'uso di effetti speciali. Il pubblico è tenuto fuori da una narrativa lineare e familiare – non ci sono storie, ma solo fantasmata di micromemorie; nonostante ciò, le convenzioni cinematografiche utilizzate (come le tecniche hollywoodiane o dell'*avant-garde*) ri-entrano come riconoscibili, inserendosi quindi dentro la memoria di chi assiste.

Allo scopo di interrogare la rappresentazione filmica dei danzatori con disabilità, e di conseguenza, concentrandosi su come la combinazione di danza e disabilità nel medium filmico possa generare una 'teoria dello sguardo', in termini di ricezione, coinvolgimento, esperienza somatico-visiva del pubblico, Sarah Whatley discute l'emergere di 'spettacoli della differenza'.[60] Con particolare attenzione alla videodanza, la studiosa nota la produzione di incontri ai limiti di una chiara definizione, poiché sempre differenziati in base al coinvolgimento corporale, e all'identificazione intra-soggettiva, di ogni spettatore/spettatrice. Quando incontra l'immagine del corpo danzante disabile sullo schermo, il pubblico non disabile può percepire la differenza fisica come distanza, e, quindi, registrare l'evento in quanto 'esotico' e non familiare; oppure, l'uso strategico della cinepresa può diminuire la distanza tra chi guarda e chi danza, riducendo la differenza. Whatley osserva che, soprattutto nel caso di duetti, in cui i performer coreografano più specificamente le sequenze di contatto, la camera porta il pubblico più vicino alla realtà della disabilità. Pertanto, "il tocco tra i danzatori è catturato ed enfatizzato attraverso la prossimità della cinepresa, riorientando la percezione di chi guarda e passando dal senso visivo al tattile."[61] In *Outside In* si registra una dinamica ambivalente tra identificazione e dis-identificazione, tra dentro e fuori, il passaggio che è già annunciato nel titolo dell'opera. Se,

[60] Sarah Whatley, "The Spectacle of Difference: Dance and Disability on Screen", *The International Journal of Screendance*, Vol. 1 n.1 (2010).

[61] Ivi, p. 50.

per un verso, il corpo anti-virtuoso dei danzatori e danzatrici disabili della Candoco è percepito come alterità, come il fuori dal centro, d'altro canto, esso non resta segregato entro gli stereotipi, a cui la norma lo associa, di identità immobile e passiva. La cinetica espressa nei movimenti del lavoro coreografico e del montaggio, i contatti eseguiti e catturati dalla cinepresa, dislocano lo sguardo tra immagine familiare e non familiare, tra i limiti del dentro, del fuori e dei sensi che si percepiscono nel coinvolgimento somatico tattile e visivo. È, in definitiva, la disseminazione coreografica in cui i limiti tecnici del linguaggio danzante si disperdono nelle convenzioni cinematografiche. Al contempo, la moltiplicazione delle gestualità esplorate nel contatto tra danzatori e danzatrici disabili e non-disabili, de-centra gli assunti ontologici apparentemente più saldi della disciplina della danza stessa: che cos'è la danza? Chi può danzarla? Cosa e chi stabilisce la virtuosità di un gesto? A distanza di tempo, chi assiste ad *Outside In* continua a cercare le risposte a queste domande, risposte che restano aperte, illimitate come la molteplicità dei tocchi e dei contatti che prima con Celeste Dandeker, e successivamente con le nuove configurazioni che la compagnia Candoco ha assunto, si sono generati entro ed oltre lo schermo, entro ed oltre la scena artistica e della politica culturale.

Nella dimensione dell'oltre, è inevitabile dedicare una riflessione, seppure qui troppo breve, alla condizione delle corporeità danzanti con disabilità tra il dentro e fuori i sistemi *mainstream* della produzione e della fruizione culturale. Indubbiamente, la Candoco ha innescato un movimento de-centrante e di spinta verso l'inclusione delle loro performance nell'ambito di festival e di rassegne di danza; nella seconda decade degli anni 2000 in poi si assiste all'emergere di manifestazioni artistiche, finanziamenti a progetti culturali, residenze e pubblicazioni accademiche devote a dare visibilità e conoscenza all'infinita creatività coreografica di artisti e di artiste con disabilità.[62] Un ruolo centrale è stato svolto,

[62] Un ruolo cruciale è stato svolto da una serie di azioni normative attuate a livello internazionale ed europeo; in particolare si veda la *Convenzione sui diritti delle persone con disabilità* (adottata il 13 dicembre 2006 dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite con la risoluzione A/RES/61/106). La Convezione si basa sul modello sancito dall' Organizzazione Mondiale della Sanità per descrivere e classificare salute e disabilità ovvero la *Classificazione internazionale del funzionamento, della disabilità e della salute* (IFC, 2001) un nuovo modello di riferimento (che sostituisce la classificazione del 1980 ICIDH) per ridefinire anche in una prospettiva linguistica, oltre che medica, politica, sociale, e culturale, i concetti legati alla disabilità. L'influenza esercitata a livello normativo e culturale della Convenzione, ricade, inoltre, sull'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile: tra i 17 obiettivi un ruolo fondamen-

ad esempio, dalla rete creata intorno a *Moving Beyong Inclusion*, il progetto biennale co-finanziato da *Creative Europe* tra il 2016 e il 2018, coordinato dalla Candoco e realizzato in collaborazione con altre cinque istituzioni europee che lavorano, a diversi livelli, per l'innovazione professionale di pratiche inclusive in contesti artistici ed educativi, e quindi: l'Associazione berlinese Tanzfähig, l'Associazione svizzera BewegGrund, il Centre for Movement Research di Zagabria, la compagnia svedese Danskompaniet Spinn, e l'associazione italiana Incontri Internazionali di Rovereto con il festival Oriente Occidente. Il progetto si è posto l'obiettivo di generare un network di cooperazione artistica, sociale e culturale, riconoscendo, in primo luogo le ridotte opportunità offerte ad artisti/artiste disabili per sviluppare i propri lavori, la mancanza di spazi per il perfezionamento professionale, le difficoltà legate alla mobilità, la fatica a raggiungere un vasto pubblico, e oltretutto la scarsa conoscenza delle tematiche di inclusività per il pubblico e per gli operatori culturali del settore. Attivando un inteso programma – fatto di laboratori coreografici, residenze artistiche, scambi tra pari, incontri e convegni pubblici – il progetto *Moving Beyond Inclusion* ha rappresentato una spinta propulsiva per la disseminazione del lavoro inclusivo nel panorama artistico internazionale, oltre a registrare un importante impatto sul tessuto culturale e sociale nei paesi in cui esso è stato condotto.[63] Anche se la forza decentrante di questo progetto ha attivato una serie di azioni che negli anni successivi alla sua conclusione ne seguono la scia e la memoria, è ancora urgente la necessità di prestare attenzione alla tematica della sensibilizzazione del pubblico. Il de-centramento può avvenire se le danze della sens-abilità sono accolte nello sguardo e nel corpo di chi ne esperisce la differenza; ciò può accadere se gli archivi del corpo normativo si aprono a nuove memorie coreografiche e ad altre possibilità di essere scomposte, composte e ricomposte.

tale assumono i temi dell'inclusione e dell'accessibilità, con riferimenti espliciti alle persone con disabilità negli obiettivi riguardanti l'educazione (4), l'ambito lavorativo (8), la riduzione delle disparità (10) e le città inclusive (11).

[63] Per gli scopi del programma *Moving Beyond Inclusion* e per approfondimenti sui risultati: https://www.creativeeuropeuk.eu/funded-projects/moving-beyond-inclusion; per le testimonianze di coloro che vi hanno partecipato: https://candoco.co.uk/wp-content/uploads/2019/10/MBI-Artistic-Resource.pdf.

La coreografia ri-composta della Trisha Brown Dance Company

> *Set and Reset* rappresenta senza dubbio [Trisha] Brown nel suo momento più invitante. I danzatori virtuosi esibiscono una qualità di movimento che è riconoscibile come sua – veloce come una freccia ma anche così fluida che il corpo sembra un condotto per il flusso di energia. Il senso del ritmo è acuto, come si vede negli scontri che sembrano avvenire tra i danzatori che si incrociano.[64]

Queste sono le parole con cui, nel 1991, in occasione del ventesimo anniversario della Trisha Brown Company, la critica di danza e giornalista del *The New York Times*, Anna Kisselgoff, racconta l'esperienza della performance *Set and Reset.* Messa in scena per la prima volta nel 1983, la coreografia rappresenta l'opera di punta di Trisha Brown che, prima nel gruppo Judson Dance Theater poi nel lavoro della compagnia fondata a suo nome nel 1970, si è fatta arconte del nuovo sapere incorporato nella danza postmoderna.[65] Scomponendo e ricomponendo gli ordini e i principi della danza moderna, l'operazione coreografica di Brown si controfirma nei tratti caratterizzanti della fluidità del movimento e la giustapposizione dei gesti, con uno stile geometrico imprevedibile, eppure sempre preciso e composto. Fluidità e composizione geometrica si combinano nei virtuosismi ricercati e messi in scena in *Set and Reset*, la performance che ha goduto della partitura musicale a cura di Laurie Anderson e delle scene e costumi di Robert Rauschenberg.

In termini di memoria incorporata, trasmessa e percepita, la coreografia assume un significato particolare nel repertorio della Trisha Brown Dance Company. Come ricordato da Sharon Lehner, direttrice del BAM Hamm Archives (della Brooklyn Academy of Music), in occasione del talk e dello screening organizzato online per il cinquantesimo anniversario della compagnia, *Set and Reset* è un documento di archivio che testimonia la forza sperimentale, innovativa e decostruttiva di ciò che la danza postmoderna voleva significare entro ed oltre la scena.[66] Le collaborazioni con le creati-

[64] Anna Kisselgoff, "For 20 Years, Distinctly Trisha Brown", *The New York Times*, 9 March 1991, p. 17.

[65] Trisha Brown Dance Company: https://trishabrowncompany.org

[66] Cfr. "Discussion: *Set and Reset*", tavola rotonda e proiezione di immagini di archivio in occasione del 50° anniversario della Trisha Brown Dance Company, a cura dalla direttrice del BAM Hamm Archives, Sharon Lehner, con gli interventi del coreografo Stephen Petronio, e il direttore di programmazione del Joyce Theater, Aaron Mattocks. L'evento si sarebbe dovuto tenere dal vivo nell'aprile del 2020, ma, a causa della pandemia, è stato posticipato; è visibile al link https://www.youtube.com/watch?v=T6t6qe9Wgbs.

vità sonore e visive dell'artista e pioniera della musica elettronica femminile, Laurie Anderson, che ha composto il brano *Long Time No See*, e del precursore della Pop Art, Robert Rauschenberg, che vi ha contribuito con il design di un prisma sul quale sono proiettate delle immagini in grigio/nero al fondo della scena – le stesse tonalità dei motivi stampati sui costumi particolarmente sottili e trasparenti – si integrano alla sperimentazione di una scrittura corporea fluida, angolare e altamente articolata.

La memoria culturale della performance postmoderna, e del suo potere di comporre e ricomporre una grammatica corporea in forma decostruttiva, si ripete e si differenzia nell'operazione di (ri-)ri-composizione praticata nella contemporaneità dalla Candoco. Nel 2011, in collaborazione con la Trisha Brown Dance Company, la compagnia di Londra ricostruisce l'opera e, aggiungendo al titolo e alla partitura coreografica un'ulteriore disseminazione concettuale, genera *Set and Reset*/*Reset*. Il compito di ricostruire l'opera originale è affidato ad Abigail Yager, già danzatrice della compagnia di Brown e oggi memoria vivente del repertorio della mentore a livello globale. In sei settimane di lavoro, Yager ha trasmesso ai danzatori e alle danzatrici della Candoco le sequenze della coreografia, con gli stessi ordini e principi impartiti da Brown durante la genesi dell'opera, guidandoli successivamente in uno strutturato percorso di improvvisazione. *Set and Reset*/*Reset* è stato poi ripresentato al pubblico nel 2016, e nel 2017 è stato parte del Festival Oriente Occidente e del Torinodanza in memoria della grande artista americana scomparsa nel marzo dello stesso anno.

In *Set and Reset*/*Reset*, le proiezioni scenografiche di Rauschenberg sono ricreate dal lavoro di David Lock che ha costruito delle grandi immagini rettangolari in grigio e nero intersecate ad altre forme geometriche; i costumi, invece, sono ri-disegnati da Celeste Dandeker che, sull'impronta di Rauschenberg, ne ha ripreso il motivo di leggerezza e di fluidità; la partitura musicale resta la stessa. I sette performer sulla scena, uomini e donne, disabili e non-disabili sono corpi-archivio che consultano la scrittura 'originaria' e producono la rinnovata qualità del movimento perpetuo tipico della performance. Per chi conosce l'opera, è facile percepire, difatti, la traccia primaria della partitura coreografica, eppure la composizione e la ri-composizione dei gesti fluidi e dinamici, disseminati nella differenza delle corporeità della Candoco, sono forieri di altre prospettive e nuove memorie. Abigal Yager racconta nei dettagli l'evoluzione del lavoro svolto con il gruppo; pur

partendo dai cinque principi originali, l'autenticità della coreografia si dissemina in una nuova configurazione scritturale:

> I danzatori lavorano con il vocabolario originario, che è il tessuto del pezzo, quindi, lavorano con le istruzioni originali che furono usate per crearlo, ma le forme che ricreano sono interamente nuove. Trisha fornì cinque principi di base: 1) costruire allineamenti, 2) giocare con la visibilità e l'invisibilità, 3) viaggiare ai bordi dello spazio scenico, 4) agire con istinto, 5) restare sul semplice. Nella prima parte del processo, i/le performer hanno impiegato una settimana ad imparare il materiale costruito, il fraseggio, che è molto veloce e condensato. Successivamente, su quel materiale memorizzato hanno iniziano a giocarci, a costruire una struttura su cui improvvisare e scoprire possibilità […].[67]

Yager lavora sulla memoria dei gesti da lei stessa incorporati e custoditi, trasmettendone il pensiero coreografico al gruppo della Candoco. L'intento non è quello di ricostruire tecnicamente l'evento, bensì disseminarne gli ordini e i principi che quell'evento coreografico continua a innescare su altre corporeità.

> […] alla fine, siamo giunti a un pezzo che è percepito e sentito come il lavoro originale, ma i particolari sono differenti; quindi, per me è stata una meravigliosa scoperta realizzare che, dopo anni a cui lavoro su questa opera, la logica e i principi sono così incorporati nel suo vocabolario che esso può dar vita alla struttura della coreografia originaria – anche se l'intenzione non è quella di replicare ciò che essa è stata nel passato.[68]

L'articolata prassi di lavoro archivistico esposta in *Set and Reset/Reset* provoca una serie di riflessioni intorno all'operazione di *reenactment* che la performance attiva a livello coreografico e quindi anche politico e storico-culturale. Mark Franko afferma che nel *reenactment* di un evento "gli strumenti del tempo e dello spazio così essenziali alla composizione della danza sono intellettualmente riorganizzati", ne segue che "l'idea del lavoro non è solo richiamata ma anche destabilizzata".[69] Nel caso di *Set and Reset/Reset*, consultare una delle opere più note della storiografia contemporanea, che ha sancito il nuovo canone del virtuosismo postmoderno,

[67] Abigail Yager in "Insight: Trisha Brown *Set and Reset/Reset*", trascritto dal video: https://www.youtube.com/watch?v=nDXTYHyY0Rc&list.

[68] *Ibidem*.

[69] Mark Franko, "Introduction: After Ephimerality", in *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, cit.

e (ri-)ricomporre la sua logica coreografica nella realtà corporale di performer disabili e non, significa non solo lavorare con il differimento di più temporalità sovrapposte (passato-presente), e con le dislocazioni spaziali (geografiche, culturali e corporee), qui la destabilizzazione è molteplice e già intensificata, graficamente e concettualmente, nel prefisso 're' con cui si annuncia. La ripetizione della cifra ri-compositiva dell'evento autentico del 1983, passa per la ricostruzione storica attuata tutt'oggi dalla Trisha Brown Dance Company, e si moltiplica nel *reenactment* contemporaneo della Candoco. In *Set and Reset*/*Reset*, la differenza articolata nella 'tecnica della ripetizione' che, secondo Derrida, è intrinseca all'esistenza stessa di ogni archivio, ri-decentra ulteriormente la memoria culturale e politica dell'operazione coreografica in considerazione delle diverse sens-abilità esposte ed esperite sulla scena – identità danzanti e sens-abili che reclamano il proprio 'desiderio di memoria'.[70]

Set and Reset/*Reset*, a memoria del testo a cui si ispira, si compone e ricompone in azioni semplici e definite che avvengono nello stesso momento e che comunicano tra loro: cadute impreviste, slanci in contrappeso, prese schivate, incroci veloci. Il tecnicismo di tale linguaggio è, pertanto, il prodotto della reciprocità umana che accade sulla scena in base all'ascolto del movimento dell'altra/o e dei loro contatti; con queste parole Yager sottolinea la prospettiva relazionale e umana dell'opera.

> Amo la praticabilità del lavoro e come funziona; essa è funzione, non abbellimento, e tutto questo esiste in equilibrio con il fatto che il lavoro è profondamente umano, perché ha origine nei nostri impulsi, nei nostri istinti, nelle nostre risposte e nei nostri umori, ed è quindi la frizione tra questi due mondi opposti, e i due lati del sé, che trovo infinitamente affascinante – perché sono i due lati dell'identità umana.[71]

Tra i principi indicati come fondativi da Trisha Brown per *Set and Reset*, si ricorda la condizione della 'semplicità', che non è mera assenza di complessità, ma la chiarezza che permette al testo coreografico di aprirsi verso la differenza, per essere accolto da altre corporeità. La coreografia (ri-)ricomposta di *Set and Reset*/*Reset* della Candoco è, allora, anche un atto di libertà, come una delle danzatrici con disabilità del gruppo, Anna Hanauer, afferma: "Il materiale è molto specifico come è costruito e pensato, e quindi mentre

[70] Derrida, *Mal d'archivio*, cit.

[71] Yager, "Insight: Trisha Brown Set and Reset/Reset", cit.

costruisci il materiale, così come dovrebbe essere, devi anche essere capace di giocarci, di essere libera di scomporlo, di divertirti continuando ad essere precisa su ciò che stai facendo."[72] L'esercizio di questo matri-archivio che desidera ricostruire la trasmissione della memoria danzante femminile, seguendone la disseminazione tra passato, presente, e immaginazione futura, procede e ancor più s'arricchisce quando incontra la ricerca performativa di Claire Cunningham. Con la sua danza della sens-abilità altri contatti teorici e de-centramenti coreografici emergono, insieme ad altre possibilità per il corpo di danzare nella sua molteplice forma e differenza.

I tocchi di Claire Cunningham

> Non cercare di fissare, di cosificare l'estraneità dello straniero. Toccarla soltanto, sfiorarla, senza conferire una struttura definitiva. Semplicemente delinearne il movimento perpetuo attraverso alcuni dei volti disparati che essa ci mostra oggi...
>
> - Julia Kristeva

Nella catena di associazioni che qui si toccano e si sfiorano, l'anello centrale si forgia nell'intersezione critica tra teoria femminista e teoria sulla disabilità. Diverse voci critiche hanno messo in contatto la pratica femminista, con la sua lotta alla subalternità del corpo femminile al regime disciplinante patriarcale, e gli studi sulla disabilità che, nel loro insieme, sfidano le forme di esclusione culturale, politica, sociale, fisica e biologica che il sistema della normatività perpetua sul corpo disabile.[73] Tuttavia, non mancano delle faglie che destabilizzano tale intersezionalità. La studiosa Alexa Schriempf intravede una certa mancanza di attenzione o di forza decostruttiva, quando le critiche femministe forzano l'inclusione delle donne con disabilità sotto la più generica 'rubrica' universalizzante delle donne, senza riconoscere le differenti forme di oppressione in una società sessista e abilista:

> […] dato che la critica femminista non lotta solo contro l''ingabbiamento' ma anche contro gli atteggiamenti oppressivi che normalizzano quell'ingabbiamento, il femminismo ha bisogno di guar-

[72] *Ibidem*.

[73] Cfr. Jane C. Desmond (ed.), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Duke University Press, Durham-London, 1997; Petra Kuppers, *Scars of Visibility*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007.

> dare alla teoria sulla disabilità per decostruire la normalizzazione che opprime la donna disabile in quando *donna disabile*.[74]

Se è vero che utilizzare una terminologia normalizzante non sia utile a decostruire i binomi su cui si sono stigmatizzate le differenze sociali, culturali e fisiche tra corpo disabile e non disabile, si può tentare di condividere gli spazi di sovversione e dell'eccesso in cui i corpi femminili – tutti – nella loro differenza e molteplicità si incontrano. Si arriva, così, all'invocazione metaforica del 'mostruoso femminile'. L'associazione non è del tutto nuova; Siebers Tobin nota che, sempre più nell'allineamento di lotte e di pratiche tra le teorie queer, transfemministe e quelle sulla disabilità, alcune soggettività ricorrono alle strategie del 'grottesco', della *masquerade* o della 'mostruosità' per contravvenire, su più livelli, ai sistemi di oppressione esistente.[75] In termini di lingua e di linguaggio, se l'intento è di rendere visibile ciò che è rimasto troppo a lungo all'oscuro e fuori dal centro –[76] ancor più ciò è vero per la danza, dove una terminologia disciplinata rischierebbe di camuffare e, quindi, di mantenere la virtuosità di un'altra realtà corporea ancora più ai margini. Associandosi a molte altre voci, la studiosa, performer e poeta Kuppers reclama la condizione identitaria, politica e poetica *cripple*:

> […] c'è così tanto peso, così tanta densità metaforica nella parola 'cripple' di quanto ce ne sia in 'disabilità' […] ci interessiamo ai significati della parola, a come suona nell'orecchio […] credo che la cultura sulla disabilità confidi nell'aprirsi a tutte le connotazioni della disabilità.[77]

Sullo slittamento di gesti e parole di sovversione, si percepisce l'eco delle voci che hanno teorizzato le figure dell'ibridità tra umano, post-umano e più che umano – i mostri, le forme grottesche, i cyborg – per suggerire il potenziale trasgressivo della politica femminista.[78] La studiosa Lidia Curti ricorda come la letteratura

---

[74] Tuttavia, Alexa Schriempf, "(Re)fusing the Amputated Body: An Interactionist Bridge for Feminism and Disability" *Hypatia*, Vol. 16, n. 4 (2001), p. 54, chiarisce che "neanche la teoria sulla disabilità ha sviluppato risorse adeguate a spiegare le vite delle donne disabili."

[75] Siebers Tobin, "Disability Masquerade", *Literature and Medicine*, Vol. 23, n. 2 (2004), pp. 1-22.

[76] Sono innumerevoli le storie di persone con disabilità rinchiuse e nascoste negli attici, nei sottoscala, senza menzionare le tante istituzioni create per tenere segreta l'esistenza di membri della famiglia con disabilità. Ivi, p. 2.

[77] Petra Kuppers in Christina Anger, "'U' Professor Petra Kuppers dances with her disability", *The Michigan Daily*, 15 February 2010.

[78] Per trasgredire il patri-archivio costruito sull'immaginario femminile Hélène Cixous (1975), Julia Kristeva (1982), Donna Haraway (1991), Mary Rus-

immaginifica femminile si sia popolata di "strane mostruosità, corpi deformi e inquietanti" che richiamano, nella parola stessa, l'immagine freudiana del luogo familiare e al contempo perturbante:

> Il grottesco femminile è stato sempre riferito […] al vuoto, al cavo, al cavernoso […] Freud riferisce il perturbante alla stessa immagine, al grembo femminile, "il luogo dove ciascuno di noi ha vissuto una volta e in principio"; come il perturbante, questi corpi sono a un tempo familiari – il ritorno a qualcosa dove siamo già stati – e misteriosi poiché rappresentano ciò che non può essere conosciuto e nemmeno osservato.[79]

Similmente, il corpo disabile è visto come *unheimlich* – poiché la sua immagine non appartiene a ciò che s'intende, nella norma, come familiare.[80] Il senso della vista, il contatto scopico, e il decentramento di ciò che non rientra nel regime visivo, assume un significato interessante per alcune figurazioni femminili disabili. L'immagine mitologica della Medusa, per esempio, ricorre con frequenza nelle ispirazioni creative, e più specificamente visuali, delle soggettività che, allo scopo di performare la propria agentività corporea, sfruttano la tecnica 'pietrificante' sullo sguardo di chiunque le osserva e tenta di possederle. Lennard Davis nota come Medusa incarni la negazione, ovvero la parte opposta della perfezione femminile rappresentata dalla Venere:[81]

> Medusa […] La storia è una sorta di allegoria di una persona 'normale' che si interseca con il corpo disabile. Questa intersezione è

so (1994) e Rosi Braidotti (1994), hanno riposto, ognuna nella propria lingua, le icone oscene al centro della scena. La critica degli Studi della disabilità richiede nuovi approcci ontologici ed etici di relazionalità e, quindi, si ricerca l'interdipendenza con il nuovo materialismo femminista e il post-umanesimo. Tuttavia, è recente, e tutt'ora attivo, il dibattito sui dubbi e le potenzialità che risiedono in questa relazione di pensiero etico. Vedi: Dan Goodley, Rebecca Lawthom & Katherine Runswick-Cole "Posthuman Disability Studies", *Subjectivity*, Vol. 7 n. 4 (2014); Rebecca Maskos, "Posthuman risks? Some thoughts on posthuman disability studies and 'strategic humanism'" 2019, in *Humanity under duress*, Atkinson, Rowland & Goodley, Dan (eds), Sheffield, Multitude Press, 2020.

[79] Lidia Curti, *La voce dell'altra, scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma, 2006, p. 13.

[80] Lennard J. Davis, *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, Verso, London-New York, 1995, p. 141.

[81] Vedi l'analisi di Rosemarie Garland Thomson sulla politica dello sguardo in relazione alle performance degli anni novanta dell'artista irlandese Mary Duffy che, senza braccia, si espone al pubblico nuda nella posa plastica della Venere di Nilo. Cfr "Staring Back: Self-Representations of Disabled Performance Artists", cit. Un'intervista a Duffy, sulla sua pratica artistica e politica, è presente nel documentario *Vital Signs Crip Culture Talks Back* di David Mitchell & Sharon Snyder (1995).

> marcata dal potere visivo. La persona 'normale' vede la persona con disabilità e, in un certo senso, è trasformata in pietra dall'interazione visiva. In quel momento, la persona 'normale' improvvisamente si sente sicura di sé, rigida, incapace di guardare ma ugualmente attratta a guardare. Agli occhi della persona 'normale', il campo visivo assume una carica che deriva dalla sua alterità, la sua mostruosità.[82]

Il potere dello sguardo di Medusa ritorna – tra il 'riso' e la 'mostruosità' di memoria cixousiana – e si materializza nelle scritture inventive della danza, laddove la messa in scena della natura trasgressiva del corpo femminile disabile decostruisce e radicalmente ri-formula le sue strutture rappresentative. Negli archivi della coreografia contemporanea, molti sono i corpi che interrogano e pietrificano lo sguardo di chi le osserva; è, tra i tanti, uno degli effetti attivati dalle performance di Claire Cunningham. Inizialmente, la creatività virtuosa della danzatrice scozzese si rivela nella musica leggera; difatti, l'artista si forma come cantante, e solo intono al 2005 inizia ad esplorare le potenzialità altre del suo corpo. Affetta da osteoporosi in seguito ad un incidente in bicicletta all'età di 14 anni, sin da giovanissima Cunningham incorpora nelle memorie dei suoi movimenti quotidiani l'uso delle stampelle. Nella danza, Cunningham trova lo spazio in cui poter esprimere il proprio sé – la propria agentività sensa-abile – disseminando, in un nuovo vocabolario coreografico, l'utilizzo abituale dei tutori che la sostengono. Le stampelle diventano, pertanto, i 'supplementi' del suo corpo, le estensioni che allungano ed enfatizzano la virtuosità della sua fisicità. Performare la corporeità mostruosa sulla scena, diventa per lei soprattutto un modo per sfidare la visione stereotipata che inquadra la creatività dei danzatori e delle danzatrici con disabilità nell'area terapeutica.[83] Per Cunningham, la danza non è terapia nel senso medico del termine, piuttosto è un linguaggio mediante il quale scrive e afferma la sua visione e le sue 'condizioni':

> In strada, quando le persone mi guardano danno tanti giudizi su ciò che posso e che non posso fare. Quando sei sul palco non

[82] Davis, *Enforcing Normalcy,* cit., p. 132.

[83] Per Cunningham, attenzione e urgenza vanno dedicate alle forme in cui si esprime l'etica della cura. Vedi il symposium "Choreographies of Care" condotto nel marzo del 2022 dall'artista a seguito della residenza artistica al Tanzhaus NRW di Düsseldorf, dedicato alla condivisione di pratiche e influenze artistiche sull'etica della cura: https://www.clairecunningham.co.uk/2021/11/the-choreography-of-care-publications/

> puoi dettare ciò che il pubblico pensa, ma puoi dire: 'Ora mi lascio guardare ma alle mie condizioni'. Questo, per me, sembra il posto più comodo in cui stare.[84]

Quella di Cunningham è la storia di una donna che, nella nuova morfologia corporea, deve fare i conti con la sua reinvenzione sociale e professionale. La ricor-danza individuale abbraccia la memoria collettiva di tante identità disabili che, come lei, nel viaggio dentro la disabilità, scoprono nuove sens-abilità corporee e, insieme, nuovi spazi occupazionali. Cruciale si è rivelata, nel 2005, la collaborazione con il coreografo statunitense Jess Curtis, il direttore della compagnia Gravity.[85] Nell'incontro con Curtis, la donna esplora nuove abilità motorie e nuovi desideri non-conformi a ciò che la norma coreografica impone:

> Guadagnarsi da vivere come cantante era difficile. Volevo essere occupata di più come performer, quindi la danza fu una scelta abbastanza pratica. Avevo molta forza nella parte superiore del corpo perché uso le stampelle da quando avevo 14 anni. Pensavo che (il mio fisico) non fosse per nulla femminile. Ma poi pensai: come posso veramente usarlo? Un coreografo di nome Jess Curtis ha cambiato la mia prospettiva e mi ha mostrato che era possibile muovermi in un modo che era specifico per il mio corpo, e che non avevo bisogno di conformarmi alla coreografia dei e per i corpi non disabili.[86]

Nella compagnia, Cunningham inizia l'investigazione della propria fisicità nella tecnica della *contact improvisation*: le elevazioni, i sollevamenti e gli sbilanciamenti che caratterizzano lo stile non sono però esperiti dalla danzatrice nell'incontro/scontro con un altro corpo ma con le parti del suo stesso 'altro' corpo esteso: le stampelle. Attraverso l'esercizio esplorativo delle stampelle, il suo corpo-archivio si modifica e si arricchisce verso nuove potenzialità coreografiche di 'mobilità' e di 'evoluzione'.

Me: Mobilità/Evoluzione. Una delle prime opere in cui Cunningham esprime la 'mostruosità' trasgressiva della sua ricerca coreografica è *ME (Mobile/Evolution)*, del 2008, in cui si 'muove' e si 'evolve' sul-

[84] Gemma Kappala-Ramsamy con Claire Cunningham, "Claire Cunningham: 'Coming through US customs is always interesting'", *The Guardian*, 11 May 2011, s.i.p.

[85] Cfr. Jess Curtis "Gravity": http://www.jesscurtisgravity.org/.

[86] Kappala-Ramsamy, Cunningham, "Coming through US", cit. s.i.p.

la scena in due assoli autobiografici.[87] La danza della memoria e la memoria della danza si intrecciano tra coreografia e narrazione: la danzatrice consulta il proprio archivio corporeo raccontando aneddoti della sua vita prima dell'incidente, condividendo con il pubblico le nuove percezioni motorie e le sens-abilità rinnovate nell'utilizzo delle stampelle, inscrivendo così sulla scena una tecnica in cui il corpo è in contatto, quasi incarnato, con le materialità dei tutori. In *Mobile,* con un virtuosismo calmo, e talvolta sarcastico, la danzatrice dimora in una scena alquanto scarna, dove, sul suolo, sono sparse molte stampelle intere o in parti. Tra movimenti delicati e sospesi, Cunningham racconta la provenienza e le caratteristiche di ogni tutore, sottolineandone pregi e difetti. Non nasconde i disagi che esperisce nell'atto quotidiano di camminare con le grucce, così come la difficoltà di poter guardare verso l'alto; i suoi occhi sono difatti quasi sempre rivolti al suolo per controllare le architetture imperfette che deve attraversare.

La coreografia è costruita nel contatto ricercato e reinventato tra la fisicità umana e la materialità delle stampelle, con cui la danzatrice costruisce lo spazio scenico del suo 'divenire mostruoso'. La performance si conclude con un'installazione che il pubblico, trasportato nell'estemporaneità dell'evento che accade dinanzi a sé, ha visto montare pezzo dopo pezzo, eppure, osservando il risultato finale, stenta a credere che la struttura 'mobile' e aerea sia stata creata ad opera di un solo corpo in movimento. Nell'ultima sequenza, Cunningham è sospesa dal suolo e il suo corpo gravita sorretto grazie all'intreccio che lei stessa ha creato con le strutture tutoriali. Il corpo ibrido resta nello spazio aereo della scena; il femminile mostruoso afferma la sua agentività, trasgredendo e continuamente decentrando le coreografie del senso che hanno incastrato la soggettività donna e disabile nella passività.

In *Evolution*, come suggerito dal titolo del secondo assolo, la danzatrice 'evolve'. Entra in scena con un costume tipico dei repertori del balletto classico: il corpetto in tulle nero preannuncia la decostruzione che desidera attivare nei confronti del linguaggio del canone che detta i valori del corpo femminile abile, normativo e virtuoso. Dopo aver ricordato le memorie dell'incidente, il trauma della caduta si elabora nella 'coreografia-*mimicry*' del balletto: sia con il prolungamento dei tutori che senza di essi, Cunningham si inscrive nel vocabolario della danza classica, compiendo dei *plies*,

[87] *ME (Mobile/Evolution)* – 2008; estratto video: https://www.youtube.com/watch?v=h3LV3TZk7IE.

rond de jambe, *arabesque* e *cambrè*. In questa lingua, la performer tocca l'intoccabilità della tradizione canonica, sovvertendo l'ideale della perfezione che risiede nei corpi del balletto classico. Eppure, non è il suo linguaggio, non è il giusto spazio coreografico in cui scrivere e sentire il proprio sé. La danzatrice, allora, si spoglia del *tutù*, e si sospende con la forza delle braccia. Nell'armonia dei volteggi, nell'oscillazione delle sole gambe in sospensione, nella coordinazione alternata e dinamica tra gli arti naturali e quelli artificiali, il pubblico ne esperisce la configurazione corporea, e incontra la sua sens-abilità nel contatto con altre percezioni – all'incredulità di chi la osserva lei risponde pietrificano lo sguardo.

Negli anni, il lavoro performativo di Cunningham si arricchisce di nuove collaborazioni, esperienze ed incontri che sempre più la spingono a riflettere sull'esperienza corporea, performativa e politica della disabilità. Luke Pell, l'artista e drammaturgo con cui spesso la danzatrice coopera in performance multidisciplinari, sottolinea che la pratica artistica di Cunningham, insieme ai workshop che ella conduce con performer disabili e non, e alle numerose collaborazioni che intrattiene oltre il campo della danza, opera verso "la resistenza e il rifiuto delle gerarchie dominanti, abiliste, patriarcali e capitaliste che sono incorporare negli spazi fisici, sociali, economici e spirituali" abitati dal corpo.[88] In questo spirito, nel 2012 Cunningham crea *12*, commissionata dalla Candoco Dance Company per le celebrazioni delle Olimpiadi di Londra: dodici performer disabili e non si cimentano in sequenze umoristiche e surreali; dodici è anche il numero di storie e di connessione che si creano sul palcoscenico per esplorare la nozione emotiva e psicologica che si genera tra il corpo danzante e quello della stampella, un oggetto che oltrepassa la sua funzione di supporto e fornisce sempre nuove possibilità espressive e contro-narrative.

Nel 2014, l'artista scozzese coreografa, tra gesto, parola e musica, l'opera *Guide God*, in cui riflette sulla relazione tra religione e disabilità. "Claire è disabile. È il volere dall'alto? Sta pagando gli errori di una vita passata? È una prova per lei o una punizione per i suoi genitori?" – questi alcuni degli enunciati con cui spesso si giustifica la disabilità di un individuo secondo dei fondamenti religiosi, le formazioni discorsive da cui parte la drammaturgia della performance e che Cunningham intende sovvertire conducendo interviste e relazionandosi con le diverse prospettive spirituali e religiose.

[88] Luke Pell, podcast "Taking the Time to Talk", May 2020 – *Guide Gods Digital Collection*: http://www.clairecunningham.co.uk/guide-gods-digital-collection/.

Il materiale collezionato per la performance è stato successivamente digitalizzato e aperto alla consultazione nella *Guide Gods Digital Collection*, lo spazio di espressione e di ascolto, a cura dell'artista Jak Soroka. Qui, Cunningham e i suoi ospiti discutono sulle politiche di accesso, sulle controverse nozioni di 'inclusione' o sulle pratiche di sopravvivenza per le persone con disabilità invisibile – la disabilità può essere invisibile ma non la persona che la esperisce. Tra danza e testualità, tra pratica artistica e politica, si tenta, allora, di rispondere alla domanda che 'cos'è l'umano?', 'cosa significa vivere e resistere in un mondo governato da un unico ideale?' Navigando nell'archivio di voci, scritture e corpi della collezione *Guide Gods* è possibile consultare il 'manifesto umano' elaborato da Soroka. Il *Humanifesto*, questo il titolo originale, è diviso in sei punti programmatici, il primo dei quali tocca l'invocazione politica e poetica al decentramento culturale che avviene se si decostruiscono i termini e i sistemi entro cui la norma ha funzionato. A questo scopo, anche la politica dell'inclusione va rinegoziata per lasciare spazio alla coltivazione di una dimensione culturale collettiva, condivisa, e quindi più umana:

> Interrogare la definizione di 'inclusione'. Che cosa significa veramente inclusione? Chi include chi?
> Indizio: l''inclusione' non è un'incombenza.
> Non è una faticata.
> Non è un favore che stai facendo a qualcuno. Non è beneficenza.
> Non dovrebbe essere un 'componente aggiuntivo' e un qualcosa che viene in un 'secondo momento'.
> Non dovrebbe essere così difficile.
>
> La cultura *mainstream* crede di star facendo 'inclusione'
> Le persone sorde, con disfunzioni dell'apparato uditivo,[89] e con disabilità hanno una loro cultura.
> E se accadesse l'inverso?
> E se la cultura *mainstream* fosse invece inclusa nelle vite delle identità non-normative e marginalizzate?
> Storpiare il sistema *mainstream*: non sono i marginalizzati che devono rientraci, ma il sistema che deve piegarsi alla 'sub' cultura.
> Le persone sorde, con disfunzioni dell'apparato uditivo, e con disabilità danno il loro contributo con qualcosa di unicamente creativo.
> 'Come possiamo includerti?' è la domanda sbagliata.
> 'Cosa possiamo imparare da te?' è tra quelle giuste.

[89] Scelgo di tradurre con 'disfunzioni dell'apparato uditivo' il duplice significato indicato dall'artista nella parola inglese *D/eaf*.

> Perché vogliamo far parte del *mainstream*?
> L'onere di rendere le cose 'inclusive', di apportare dei cambiamenti, ricade sempre sulla comunità marginalizzata.
> Noi vogliamo condurre. Vogliamo che le nostre voci siano messe al centro. Ma non vogliamo prenderci tutta la responsabilità di ciò. Questo peso dovrebbe essere condiviso.
> Non è una contraddizione. Sono due richieste separate;
> 1) Condurre, ed essere autonomi. 2) Condividere la responsabilità del cambiamento.[90]

Guardare/toccare. Condividere le responsabilità significa partecipare alle esperienze dell'altra/o, sentire, percepire e inventare nuove modalità per stare in contatto. La ricerca creativa ed esplorativa del tocco ritorna e si ri-archivia nella performance multisensoriale *The Way You Look (at me) Tonight* del 2016, dove Cunningham co-crea e condivide la scena con il coreografo Jess Curtis.[91] Il duo costruisce uno spazio di ospitalità, di chiarezza e di agio per il pubblico che, perlopiù, siede in prossimità della scena ed è informato sulla possibile esperienza di contatto fisico con loro e tra di loro. Le sequenze danzate si intrecciano ai dialoghi che Cunningham e Curtis intrattengono, muovendosi nello spazio scenico e tra il pubblico: la danzatrice si esprime in modo sensibile con le sue stampelle, e Curtis si muove riflettendo sulla presenza sociale del corpo in-scena. Danza e parola, inoltre, si disseminano nel pensiero sulla 'percezione' di Alva Noë, coinvolto anch'egli nel progetto, e la cui filosofia suggerisce che la percezione è un'attività che accade in tutto il corpo.[92] Senza escludere il pubblico ma cercando occasioni di condivisione, sia a livello logistico attraverso l'uso della lingua dei segni inglese e dei sottotitoli, che attraverso altri canali estetici come il canto e la video-arte, *The Way You Look (at me) Tonight* costituisce un seminario danzato, una confessione, il momento di convivialità in cui si discute l'interazione, entro ed oltre la scena, tra la corporeità e il genere, il dolore, la rabbia, la felicità e l'amore. La performance investiga fenomenologicamente come la differenza – fisica o incorporata nell'esperienza vissuta, visibile o invisibile allo sguardo – e la diversità possano, entrambe, informare la percezione del corpo. In tal senso, il tatto, e le

[90] Jak Soroka, "Humanifesto: Take These Words With You", in *Guide Gods Digital Collection*, http://www.clairecunningham.co.uk/guide-gods-digital-collection/writing/humanifesto/.

[91] *The Way You Look (at me) Tonight* – 2016; estratto video: https://www.clairecunningham.co.uk/production/the-way-you-look-at-me-tonight/.

[92] Cfr. Alva Noë, *Action in Perception*, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004.

infinite esperienze percettive a cui esso conduce, devono essere esplorate in termini di accessibilità, cura e scambio, che sono le attività che abilitano il corpo nel suo insieme.

Nel novembre 2020, nella pandemia da covid-19 che ha costretto alla riduzione del contatto tra i corpi su scala globale, Cunningham, Curtis e Pell ritornano su alcuni temi centrali del lavoro del 2016, per confrontarsi, in forma dialogica, sugli "effetti riflessivi del tatto, e l'attenzione e la cura che ha luogo in ogni scambio percettivo per chi da e per chi riceve."[93] Il risultato è un film-conversazione *The Way You Look (at me) Tonight – In Depth* (2020), della durata di 14 minuti, che raccoglie i fotogrammi di corpi in contatto giustapposti alle riflessioni estemporanee dei tre interlocutori. Cunningham condivide l'esperienza di donna disabile sempre più interessata, quasi ossessionata, dal pavimento e dai possibili ostacoli che deve superare con le sue stampelle; pure, questo specifico 'modo di guardare' diventa lo slancio per una nuova percezione corporea del sé e dell'altro. Sentire il movimento 'con' l'altro, e quindi, performare sulla scena il con-tatto con Jess Curtis e con il pubblico, non è un'esperienza scontata, come dichiara l'artista:

> […] io penso che per una persona disabile in un corpo non normativo ci sia sempre della paura […] soprattutto in quegli spazi performativi in cui il contatto è dato per scontato, ma non lo è per me; spesso non si tiene in considerazione che delle persone potrebbero avere una relazione problematica e traumatica con l'essere toccate.[94]

Ricevere e dare stimoli tattili è stato sempre complesso per Cunningham, data la storia di medicalizzazione da lei vissuta. Eppure, proprio attraverso l'esperienza del movimento danzante, e più specificamente, grazie al lavoro di *contact improvisation* condotto con Curtis, la sua attenzione percettiva si allarga a nuove memorie tattili per "prendersi il tempo, impiegare tempo, e dare agentività all'atto di toccare."[95]

L'attenzione, il processo che permette di avere cura al contatto ed essere responsivi al movimento del tocco che si da e che si rice-

[93] Vedi il testo introduttivo al film *The Way You Look (at me) Tonight – In Depth* (2020) di Yoann Trello con Claire Cunnigham, Jess Curtis e Luke Pell http://www.clairecunningham.co.uk/2020/11/the-way-you-look-at-me-tonight-in-depth/.

[94] Cunningham in *The Way You Look (at me) Tonight – In Depth* (2020), cit.

[95] *Ibidem*.

ve, diventa così non solo speculazione fenomenologica ma anche pratica coreografica. In un momento di *The Way You Look (at me) Tonight*, Cunningham coreografa la propria poesia dal titolo "This body has not"; nel narrare le esperienze che con il suo corpo 'non ha fatto', ella danza i modi in cui il corpo si apre alle possibilità del 'fare', alla scrittura che si fa nel contatto e nell'interazione con il pubblico che, a sua volta, accetta di modificarsi ad ogni scambio e ad ogni tocco. Come già la performance live del 2016, la video opera del 2020 si conclude con il richiamo all'attenzione che, per Cunningham, è una forma di amore incondizionato, il modo per disseminare nuove pratiche di condivisione, l'atto di relazionalità che mette al centro la differenza dei corpi.

L'attenzione, la cura, l'impegno per un 'sentire' e un 'fare' solidale e collettivo, diventano gesti colmi di significato in un momento storico in cui ogni forma di contatto umano diventa occasione di un contagio che può anche rivelarsi letale, e che espone al pericolo, in maniera ancor più ingiusta, i cosiddetti 'corpi fragili' della società.[96] La pandemia da covid-19 ha lasciato emergere, ancor più, nel mondo, le disuguaglianze sociali – tra gli individui considerati sani, e quindi intoccabili al virus, e quelli deboli, anziani, immunodepressi o con accertate 'malattie pregresse' – e ha rinforzato, sotto le spoglie di una falsa rassicurazione medica e mediatica, ciò che la performer Chiara Bersani definisce "la narrazione tossica dei corpi disabili."[97] Il linguaggio dell'abilismo ha prevalso ancor una volta e, a fronte di richieste di attenzione e di cura per sé e per gli altri, come dice Bersani, si è persa l'occasione di metter al 'centro' la necessità di inventare dei discorsi su altri modi di stare in contatto:

> Questo virus, il suo muoversi facilmente nel mondo, poteva diventare occasione per ricordarci che siamo umani e in quanto tali siamo fragili. Avremmo potuto accettare tutt* insieme che non siamo immortali, non solo noi **soggetti deboli** ma anche quel quaran-

[96] La cura diventa pratica di scambio e di supporto reciproco, oltre che operazione coreografica: vedi il già citato 'Choreographies of care' di Claire Cunningham, e i vari progetti di supporto artistico ed economico attivati in remoto, durante i mesi di lockdown, dalle comunità disabili; alcune testimonianze di tali azioni sono reperibili nella rassegna di contributi *Contactos* a cura di Diana Taylor, Faye Ginsburg, Mara Mills, Rayna Rapp "Lessons from the Disability Front: Remote Access, Conviviality, Justice" (13 maggio 2020), https://contactos.tome.press

[97] Chiara Bersani, "Il coronavirus e la narrazione tossica della disabilità", *Pasionaria*, 2 marzo 2020, https://pasionaria.it/body-count-la-disabilita-nella-narrazione-sul-coronavirus/.

> tenne che sente l'eterna potenza scorrere nelle sue ossa. Sarebbe stato bello per una volta cercare un senso più nobile in un momento effettivamente speciale. Forse si sarebbe creato un precedente illuminato, forse **la cura di sé e degli altri** avrebbe veramente occupato per qualche tempo il centro del mondo. E siccome sto facendo un gioco di fantasia mi piace spingermi oltre e pensare che forse il capitalismo avrebbe tremato vedendo vacillare i suoi finti corpi immortali e prestanti. Saremmo stat* tutt* fragili e noi, che la fragilità la conosciamo da sempre, giuro che ci saremmo pres* cura di voi.[98]

Il 'gioco di fantasia' suggerito da Chiara Bersani arriva come una carezza toccante che mi piacerebbe accogliere; il suo desiderio ricorda al pubblico contemporaneo che il decentramento apportato dai corpi disabili nei circuiti culturali è un effetto che si disperde e vaga oltre i discorsi estetici e politici. La coreografia disseminata nei gesti, nei movimenti e nei sensi delle corporeità presentate, si riflette, inesorabilmente, nelle modalità di scrivere noi stesse, di percepirci, di 'toccare' e di 'essere toccati' come essere umani.

[98] *Ibidem*, grassetto in originale.



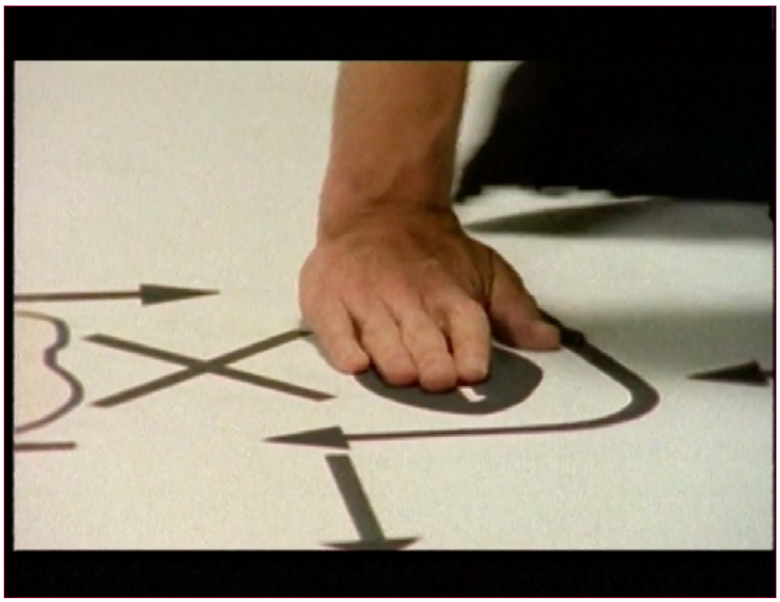


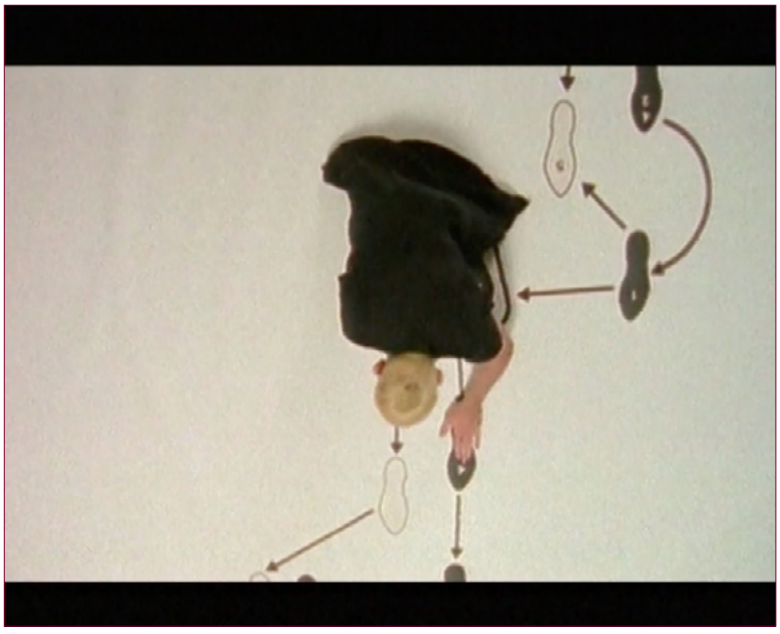
The Fall – film, 1990
Darshan Singh Bhuller
con Celeste Dandeker
Video-stills, fonte online

Outside In – film, 1994
Margaret Williams
con Candoco
Video-stills, fonte online









Outside In – film, 1994
Margaret Williams
con Candoco
(qui David Toole)
Video-stills, fonte online



Set and Reset/Reset
Candoco 2012
Photo e copyright:
Hugo Glendinning.
Cortesia della
compagnia



Set and Reset/Reset
Candoco 2016
Photo e copyright:
Chantal Guevara.
Cortesia della
compagnia





Set and Reset/Reset
Candoco 2021
Photo e copyright: Camilla Greenwell. Cortesia della compagnia



ME (Mobile Evolution)
Claire Cunningham, 2008
Photo e copyright:
Colin Hattersley.
Cortesia dell'artista







The Way You Look (at me) Tonight
Claire Cunningham
e Jess Curtis (Gravity),
2016
Photo e copyright:
Robbie Sweeny.
Cortesia dell'artista



The Way You Look (at me) Tonight
Claire Cunningham e Jess Curtis (Gravity), 2016
Copyright www.hagolani.com.
Cortesia dell'artista

CAPITOLO IV
La sospensione

Il leggiadro

Nella storiografia coreutica occidentale, il luogo del cominciamento e del comando archiviale si intercetta nelle leggi coreografiche del balletto classico, una disciplina tramandata per via istituzionale.[1] Nella danza classica dimora l'autorità di tutte le altre tecniche coreutiche occidentali; ogni aspirante danzatrice, non importa in quale stile voglia specializzarsi, inizia i suoi passi apprendendo a conoscere e a gestire le forze, i limiti e le potenzialità della cinetica corporea. Qui lei acquisisce le immagini del corpo sospeso per incorporare la tecnica dell'antigravità e meglio interpretare, sul palcoscenico, personaggi eterei e fragili: i fantasmata di un'entità fugace e senza peso. Tra gli arconti del sapere coreutico del balletto che hanno comandato e costruito l'archivio del gesto antigravitazionale, emerge la prevalenza di corpi maschili che, nella storia antica e recente, hanno comandato il movimento dei corpi femminili sulla scena, per definirne le forme, i ruoli e i valori estetici.[2] Nella sua figurazione ambivalente, la costruzione dell'immagine danzante femminile è così illustrata nelle parole di Alessandro Pontremoli:

> La donna del balletto accademico è una creatura fragile, passiva, soggetta un universo maschile indifferenziato, pensato come

[1] Estratti di questo capitolo sono stati pubblicati nel saggio "Ricordanze: l'archiviazione sospesa di Isabel Rocamora" nel numero speciale "Per un museo postcoloniale", Iain Chambers, Lidia Curti, Alessandra de Angelis e Giulia Grechi (a cura di), *Estetica. Studi e ricerche* 1 (2012); "Corpo-grafie di donna: un matri-archivio del corpo danzante, pensante, migrante", n. speciale: "Donne nel/del teatro italiano. Nodi storici, pratiche d'arte e di vita", Monika Gurgul, Monika Surma-Gawlowska, Teres Megale (a cura di), *Italica Wratislaviensia*, Vol. 10, n. 2 (2019).

[2] Christy Adair approfondisce le riflessioni sulla predominanza di corpi maschili nella costruzione del balletto classico occidentale in *Women and Dance*, cit., pp. 82-118.

> notevole forza fisica di tipo statico. Etereo, sempre in equilibrio precario sulle punte, leggero, […] il corpo femminile del balletto è lo schermo, il paravento di un pensiero ambivalente sul femminino romantico: da un lato la paura della donna fatale percepita come pericolo, dall'altro la condiscendenza paternalistica verso un oggetto di culto considerato incapace di reggersi autonomamente sulle proprie gambe.[3]

Il balletto classico costituisce un sapere canonico che si mantiene attivo nella memoria culturale europea e occidentale con lo strumento privilegiato del 'repertorio' che è definito da Franco e Nordera come "[…] un insieme di danze sentite come parte del patrimonio di una comunità o di un singolo danzatore che è stato interprete e dunque le ha incorporate, oppure come un corpus di opere coreografiche regolarmente rappresentate […], alcune delle quali diventano di riferimento".[4] *La Bella Addormentata*, *La Sylphide*, *Romeo e Giulietta*, e *Il lago dei cigni* sono solo alcune celebri opere di repertorio in cui il canone del balletto classico si consegna in forma immutata; nelle trame fiabesche, i personaggi femminili si incarnano nelle immagini di corpi sospesi che danzano gestualità aeree, e composizioni fisiche impalpabili eseguite senza lasciar intravedere sforzo alcuno. Negli archivi del balletto si conservano i gesti di un femminile 'leggiadro' che riflette in scena l'ideale di una perfezione estetica inarrivabile. Del resto, questa tecnica si sviluppa storicamente sulle forme tradizionali delle danze di corte di Italia, Francia e Inghilterra del Cinquecento e del Seicento. Mentre la vita cortigiana europea, specchio delle classi privilegiate, si infondeva del 'bello', ispirandosi alla forma ideale delle sculture classiche greco-romane, si ricercava la stessa plasticità e grazia ora nei corpi danzati e nell'arte coreografica promotrice di valori culturali, di ruoli sociali e di modelli estetici dominanti. La storica della danza Christy Adair sottolinea come le credenze della classe borghese dell'epoca fossero di riflesso riprodotte nel balletto – "nella sua tecnica e coreografia".[5]

---

[3] Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, cit., p. 4.

[4] Franco, Nordera, *Ricordanze*, cit., p. 126.

[5] Adair, *Women and Dance*, cit, p. 83. Lo stile classico diventa studio formalizzato quando Luigi XIV, nel 1672, fonda in Francia una delle prime accademie coreutiche, dando così inizio allo sviluppo teorico e coreografico della danza come arte fruibile fuori dai saloni della corte, e quindi nei teatri. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, il vocabolario del balletto classico si sistematizza in un lessico riconoscibile, una nomenclatura (in lingua francese) ancora oggi conservata e appresa da coloro che scelgono di apprendere le regole del balletto accademico.

Verso la fine dell'Ottocento si introduce, per la ballerina, l'uso delle scarpe da punta, al fine di estenderne il movimento cinetico e, soprattutto, di potenziarne l'immagine eterea sulla scena. Il sussidio delle punte contribuisce, oltre che a marcare la differenza di peso e di presenza scenica con la controparte maschile, anche a veicolare le immagini del femminile antigravitazionale. A tal proposito, Cynthia Cohen Bull spiega la dialettica dei passi a due e delle 'prese' sospese in aria, che sono delle composizioni coreografiche in cui la differenza di genere comincia dall'allenamento per evidenziarsi, quindi, sulla scena, nella "convenzione di ruoli fisici e sessuali fissi e idealizzati".[6] Lo studio, il rigore e la continua ricerca della conformità fisica e identitaria non lasciano spazio a domande o a resistenze. L'incorporazione della tecnica dell'antigravità diventa una dote che le danzatrici devono possedere in maniera imprescindibile se vogliono incarnare in palcoscenico figure centrali come quelle della coreografia romantica de *La Sylphide*.[7] Adair ripercorre velocemente la trama della fiaba sottolineando come la costruzione dell'intreccio proponga la raffigurazione di un femminile ideale e desiderabile, eppure privo di ogni agentività nel quadro scenico patriarcale in cui danza:

> La storia è quella di James, un giovane contadino, che lascia la sua promessa sposa e il mondo mortale per inseguire la Silfide. Effie, la promessa sposa, appare come l'affidabile moglie e madre del futuro con tutte le implicazioni di tedio e di limitazione che questi ruoli hanno nella fantasia maschile. In contrapposizione, la Silfide offre il fascino dell'ignoto, l'avventura carica di eros. Ella rappresenta la donna 'ideale' […], l'eterealizzazione del corpo femminile che è immaginata in *Sylphide* rappresenta un momento specifico all'interno della storia generale del patriarcato.[8]

Molte sono le storiche della danza che ritornano, oggi, sulle modalità in cui il balletto classico è stato creato e trasmesso dagli uomini e per gli uomini; allo stesso modo, tra il Settecento e l'Ottocento, molte danzatrici – eclatante è il caso di Marie Sallé – furono riconosciute per le qualità delle loro interpretazioni, ma

[6] Cynthia Jean Cohen Bull, "Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Culture", in *Meaning in Motion*, cit., p. 275.

[7] *La Sylphide* – balletto in due atti; musica di J. M. Schneitzhoeffer; libretto di A. Nourrit; coreografia di F. Taglioni; scenografia di P. L. C. Ciceri; costumi di E. Lami. È storica la prima rappresentazione danzata dalla figlia del coreografo, la celebre Maria Taglioni che si esibisce per la prima volta sulla punte al Teatro dell'Opéra Parigi il 12 aprile 1832.

[8] Adair, *Women and Dance*, cit., p. 100.

mai per il ruolo di coreografe e pensatrici del proprio movimento sulla scena. Se è vero che la nuova direzione di studi in danza, di stampo femminista, ha portato alla luce le storie di danzatrici dimenticate, non è facile reperire le tracce memoriali prodotte da e per le donne, in quanto, come osserva Marina Nordera, le fonti non sono "immuni dalla costruzione discorsiva frutto di una cultura maschile dominante."[9] Tuttavia, oggi, si coglie una miriade di immagini alternative che violano l'autorità del patri-archivio classico dove, in molteplici ri-scritture dei repertori classici, il corpo leggiadro, non 'pesante', apparentemente 'non-pensante', è capace di danzare l'affermazione di una donna 'altra' sulla scena contemporanea.[10]

Il pe(n)sante

> Tutti i movimenti della moderna scuola del balletto sono movimenti sterili, perché innaturali: il loro scopo è quello di creare l'illusione che la legge della gravità e non li riguardi. […]
> Scoprire quei movimenti primari per il corpo da cui si svilupperanno i movimenti della danza del futuro […] questo è il compito della nuova danzatrice dei nostri tempi […]. Ella danzerà la libertà della donna.
> - Isadora Duncan

Nella prima metà del Novecento, tra l'Europa e gli Stati Uniti, le opere di Isadora Duncan, di Loïe Fuller, e di Ruth St. Denis iniziano a scardinare l'eredità tecnico-poetica incorporata dal balletto classico, anticipando le note artiste della danza moderna di seconda generazione quali Martha Graham e Doris Humphrey, attive nella decostruzione e nella sopravvivenza dell'antigravità.[11] Alc-

[9] Marina Nordera, "Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere", in *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Susanne Franco e Marina Nordera (a cura di), UTET, Torino, 2005, p. 209. Maria Taglioni e Carlotta Grisi sono le prime donne, tra le tante, che hanno raggiunto un notevole successo entro ed oltre l'Italia come danzatrici e interpreti di noti balletti, eppure pochissimi sanno che spesso contribuivano alla coreografia; questo rimosso nella memoria storica è, ancora, dovuto al fatto che partiture e libretti erano un patrimonio gestito da uomini.

[10] In termini di ri-scritture dei repertori classici, vedi la sperimentazione della coreografa e danzatrice sudafricana Dada Masilo, specificamente, in *Romeo and Juliet* (2008); *Carmen* (2009); *Swan Lake* (2010); *Giselle* (2016).

[11] Vedi la raccolta di scritti di Duncan, Fuller, St. Denis e altre, in *Donna è ballo. Nascita e affermazione della danza moderna*, Ghibli, Milano, 2015; e il film sulla vita e la sperimentazione scenografica di Fuller in *La danseuse*, di Stéphanie Di Giusto (2016).

uni degli intenti che spingono le pioniere della danza moderna a creare un contro-movimento del/sul corpo femminile possono essere sintetizzate come segue: reinventare le conoscenze archiviate dal canone classico; esplorare la corporeità scenica attraverso la scoperta di gestualità primarie; partire dalle esperienze personali e dagli stati emotivi per scoprire nuove possibilità di movimento. Le donne-arconti 'cominciano', così, un nuovo sapere estetico e 'comandano' una tecnica-poetica della cinetica gravitazionale, a costituire, forse, le "soggettività accumulate" che Luisa Passerini racconta come le promotrici di un "patrimonio ereditato e continuamente rinnovato".[12] È, allo stesso tempo, la nuova versione del concetto di 'repertorio', sviluppata dalla teorica Diana Taylor, che si oppone al senso della fissità del patri-archivio:

> Il repertorio richiede la presenza: le persone partecipano alla produzione e alla riproduzione del sapere attraverso il loro essere lì, parte della trasmissione. Al contrario degli oggetti considerati stabili dell'archivio, le azioni contenute nel repertorio non rimangono le stesse. Il repertorio a un tempo trasmette e trasforma le coreografie del senso.[13]

La danzatrice moderna ri-pensa alle modalità con cui il peso corporeo è stato trasmesso nella tradizione classica, e ciò che rintraccia è un senso di 'delusione'. Come enfatizzato dallo storico culturale Hillel Schwartz: "Le danzatrici moderne insistono sullo sforzo, sul peso e sulla forza rotatoria, esse dissentono ripetutamente dal balletto: nella 'delusione' per quella forza di gravità che è per loro inesistente".[14] Nella tecnica della danza moderna, la forza e l'energia del movimento, duro e contratto, si raggiungono sfruttando e assecondando, anziché sfidando – come avviene nel balletto – la forza di gravità. Non a caso la celebre tecnica Graham, basata su 'contrazione-rilassamento', stimola la consapevolezza del peso corporeo tramite il lavoro di respirazione, generando una nuova relazione di forza con il suolo che funge da supporto e anche da elemento da cui trarre energia.[15] La ricor-danza della donna casta, protagonista del balletto romantico, che muore e sa-

[12] Luisa Passerini, *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p. 13.

[13] Taylor, *Archive and Repertoire*, cit., p. 20.

[14] Hillel Schwartz, "Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century", in *Incorporation*, Jonathan Crary e Sanford Kwinter (eds), Zone, New York, 1992, p. 75.

[15] Per un'analisi approfondita, in lingua italiana, sull'opera coreografica di Martha Graham, vedi Susanne Franco, *Martha Graham*, L'epos, Palermo, 2003.

crifica la vita per amore o per tradimento, si contrappone a quella di una donna 'eretica' – a richiamo di una celebre opera di Graham del 1929 – che si fa soggetto danzante e di autonomia 'pensante'. La danzatrice moderna non deve più resistere alle forze fisiche per raggiungere uno stato innaturale ed etereo; bensì, la sfida va contro le stesse forze gravitazionali per creare/riattivare il linguaggio della sospensione.

Come è già stato detto, la sospensione torna come una traccia da ripetere e da differenziare nell'operazione di rottura innescata dalle artiste, performer e coreografe riunite intorno al *Judson Dance Theater* di New York. Qui, il corpo-archivio postmoderno consulta i gesti incorporati e trasmessi nelle tecniche del balletto classico, della danza moderna, e delle espressioni folkloristiche, e accoglie l'investigazione di un diverso uso della gravità nella sfiducia verso questi sistemi. Laddove, nel virtuosismo classico e moderno, la verticalità e l'equilibrio sono qualità fisiche da rispettare, il corpo 'pesante' della performer postmoderna produce delle immagini di squilibrio creando una nuova relazione cinetica con il tessuto architettonico e con il suolo. Sfruttando la materialità del peso reale delle corporeità, si improvvisano le potenzialità performative della caduta, e della perdita spontanea del baricentro: da qui, l'esperienza delle pratiche sviluppate nella *contact improvisation*.

Nel contesto del postmoderno è rivendicato il lavoro della coreografa Trisha Brown che, in *Man Walking down the Side of a Building* (1970), realizza il primo di una lunga serie di esperimenti in cui la danza esce dai luoghi convenzionali dei teatri, per spostarsi concettualmente negli spazi della città e di altri paesaggi, e qui investigare la meccanica dell'atto di camminare e, insieme, di sospendersi.[16] Nella performance, un danzatore si cala da un palazzo di otto piani, all'80 Wooster Street di Manhattan, sorretto da un imbrago da alpinismo; cammina lungo la perpendicolare dell'edificio con naturalezza, dislocando il dispositivo dello sguardo di chi osserva in modo assoluto. Trisha Brown descrive il processo in termini tecnici: "Gravità rinnegata. Vasta dimensione. Chiaro ordine. Parti dalla cima, cammina dritto verso il basso, ti fermi al suolo."[17]

[16] Burt, *Judson Dance Theater*, cit., p. 138. I lavori della coreografa statunitense Brown possono anch'essi definirsi nella logica del 'repertorio' per la prolifera tendenza, nei maggiori festival internazionali, di ri-attivare e ri-danzare le tappe del suo operato (vedi capitolo III di questo volume); ne siano esempi i temi dedicati a Brown al *Dance Umbrella Festival* di Londra (2010), e in Italia al *RomaEuropa Festival* (2011).

[17] Cit. in Anne Livet, *Contemporary Dance*, Abbeville Press, New York, 1978, p. 51.

Nelle sperimentazioni della danza moderna e postmoderna, le danzatrici pe(n)santi sfruttano l'attualità del peso reale per coreografare, trasmettere e conservare delle possibilità di movimento e delle tecniche di memorizzazione nuove. Tra ripetizione e differenza, esse danzando il mal d'archivio, dove la pulsione e il desiderio di catturare e di far rivivere i fantasmata del corpo sospeso si disperdono nella scrittura coreografica, fantasmagorica e 'spettrale' della danza sullo schermo.

Lo sguardo *gravity free* di Maya Deren

Più volte, nel corso di questo lavoro, si è accennato al viaggio dislocativo che la coreografia esperisce quando i segni che la caratterizzano si disseminano sul supporto video, facendo emergere un linguaggio del movimento la cui creazione, fruizione e riproduzione si distinguono dall'evento dal vivo.[18] Sin dagli anni '50 del Novecento, quando le sperimentazioni coreografiche incontrano la tecnologia del video, emergono nuove terminologie che mirano ad inquadrare i caratteri stilistici della danza sullo schermo.[19] Il termine 'videodanza' è molto diffuso tra le voci critiche degli Studi della danza e del cinema; in realtà, la vaghezza della categoria è stata notata, tra altri, dal teorico e critico Douglas Rosenberg che la confronta con la terminologia, altrettanto diffusa, di *screendance* o di 'danza sullo schermo':

> *La videodanza* suggerisce che il metodo di registrazione coinvolge una tecnologia particolare (video), che presenta una storia documentata sia come un sotto-insieme dell'arte visiva (videoarte), sia come una tecnologia che deriva da un particolare momento storico (metà anni '60). Queste particolarità posizionano qualsiasi cosa possa essere indicata come *videodanza* in uno specifico discorso

[18] Per una disamina teorica e pratica di tale genere, vedi Judith Mitoma, et all, *Envisioning Dance on Film and Video*, Routledge, London-New York, 2002; Sherril Dodds, *Dance on Screen*, Palgrave Macmillian, New York, 2004; Janelle Porter, *Dance with Camera*, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 2010; Erin Brannigan, *Dancefilm: Choreography and Moving Image*, OUP, Oxford, 2011; Douglas Rosenberg, *Screendance. Inscribing The Ephemeral Image*, Oxford University Press, New York, 2012. In contesto italiano, vedi Elisa Vaccarino, *La Musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Costa & Nolan, Genova, 1996, e il focus di Noemi Massari sulla storia del primo festival italiano di videodanza curato da Marilena Ricci, "Il coreografo elettronico. Uno spazio creativo per la videodanza in Italia", *Biblioteca teatrale* n. 134 (2020).

[19] Fino alla metà del secolo scorso, la danza era registrata sul supporto video per soli scopi di documentazione.

> situato nel continuum delle arti visive e in un discorso più ampio intorno alla cultura video in generale. Allo stesso tempo, il riferimento alla danza rende il termine meno preciso. "Danza" ci dice molto poco della provenienza del vocabolario del movimento, del suo posto all'interno della storia delle strategie coreografiche, o della sua politica in generale. […]. La danza sullo schermo (*screendance*) è una categoria con numerosi generi e sottogeneri derivanti da essa. La *danza sullo schermo*, essendo una pratica ibrida, contiene almeno due discipline: la danza e la mediazione dello schermo, metodi di rappresentazione tecnologicamente veicolati […] essa non implica la materialità della rappresentazione e neppure descrive un genere particolare di danza. Potrebbe essere girato in pellicola o in video, o mostrato in un ambiente digitale senza telecamera.[20]

Nella voce "Videodanza" elaborata per l'Enciclopedia Treccani, Susanne Franco sottolinea la questione nominale come "primo livello di analisi", poiché, ogni qual volta si parla del genere, "a seconda della denominazione utilizzata, si pone l'accento su alcuni aspetti stilistici e tecnici di queste produzioni trascurandone altri".[21] Franco sostiene che "[q]uesta grande apertura continua a essere insieme il punto di forza del genere v.[ideodanza], ma anche di debolezza perché, sfumando i contorni" – ancor più oggi che la diffusione delle opere in rete, e nelle piattaforme di archiviazione digitale, ha contribuito alla nascita di nuovi formati – il pubblico potrebbe far fatica "a seguirne da vicino le trasformazioni."[22] La digressione terminologica – che si moltiplica, nella lingua inglese, in *videodance*, *screendance*, *dance for camera*, *filmdance* – introduce la natura disseminatrice del genere performativo che si offre a differenti interpretazioni; ne consegue la dispersione che la scrittura coreutica sperimenta sia sul supporto video che sullo schermo digitale interattivo. Il viaggio, il transito e l'esilio che la cultura coreografica sperimenta con la videodanza sono associati, sempre da Rosenberg, all'effetto dislocativo della 'diaspora'. Nella connessione estetica e tecnica, infatti, la danza e il mezzo visivo attraversano confini e generi, si scambiano culture e poetiche, generano nuovi linguaggi condivisibili in una dimensione globale, come in una sorta di comunità di pratiche imma-

[20] Douglas Rosenberg, "Excavating Genres", *The International Journal of Screendance*, Vol. 1 (2010), pp. 66-67.

[21] Susanne Franco, "Videodanza", *Enciclopedia Treccani*, IX Appendice, 2015, https://www.treccani.it/enciclopedia/videodanza_%28Enciclopedia-Italiana%29/

[22] *Ibidem*.

ginarie, dove ognuna tenta di mantenere, allo stesso tempo, la propria identità d'origine:

> La danza sullo schermo è una cultura diasporica, di quelle che migrano costantemente attraverso culture ospitanti e che assume vari elementi dialettali. Benché spesso fatichi a mantenere sia i suoi elementi empirici e l'identità delle "culture di origine" […], la danza e i media assorbono qualcosa del territorio e della cultura di ognuno, in modo da generare delle comunità di pratica che condividono sia una lingua comune che gli elementi stilistici. Queste "comunità immaginate" esistono lungo i confini internazionali […].[23]

Sfruttando le tecniche di ripresa (*close up*; dislocazione scenografica, *slow motion* montaggio, etc.), il video o lo schermo si offrono come validi alleati nella ricerca e nella manipolazione cinetica del movimento umano, attirando la creatività di molte artiste che trovano un nuovo spazio di azione e di espressione proprio nella dimensione spettrale che si pone tra danza e cinema. Tra le prime sperimentazioni danzate su supporto video, intorno agli anni '40, è Maya Deren a ridefinire le possibilità della scrittura 'registrata' oltre gli scopi della semplice documentazione archiviale. L'artista è considerata dalla critica e dalla storiografia del cinema e di teatro-danza, quale centrale icona dell'avanguardia americana, e insieme, colei che ha inaugurato un nuovo stile video-coreografico. Nella vicina contemporaneità sono moltissime le danzatrici e le registe che fanno ritorno al genio del suo sguardo filmico apprezzandone la complessità della realtà poetica, o meglio, del 'mondo' che ha saputo far danzare nella sua tecnica filmica. È di Deren, difatti, l'affermazione per cui "[…] nel film posso far danzare il mondo".[24]

Nata in Ucraina come Eleanora Derenkovskaya, negli anni della Rivoluzione russa emigra con la famiglia a New York, dove il padre decide di abbreviare il cognome in Deren. L'interesse per la

[23] Rosenberg, "Excavating Genres", cit., p. 63.

[24] La citazione di Maya Deren ritorna in molti scritti che accompagnano mostre e proiezioni retrospettive della sua opera; cfr. la mostra a lei dedicata alla Neue Galerie, Kassel, documenta 14, del 2017 – https://www.documenta14.de/en/artists/21962/maya-deren. Per una raccolta delle lettere e altri scritti di Deren, vedi VèVè A. Clark, Millicent Hodson, Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works*, Vol. I, Part One, "Signatures" (1917-1942), Anthology Film Archives/ Film Culture, New York, 1984. La produzione accademica dedicata a Deren è folta e in crescita, così come la prospettiva da cui si legge la sua opera, vedi la disamina sui film a cura di Ok Hee Jeong, "Reflections on Maya Deren's Forgotten Film, *The Very Eye of Night*", *Dance Chronicle*, Vol. 32 (2009), e la lettura di Vito Di Bernardi, "'A continuous awakening movement'. Note sul *choreocinema* di Maya Deren", *Danza e ricerca*, anno X, numero 10 (2018).

danza si intensifica quando la giovane collabora con la compagnia di Katherine Dunham, la coreografa e antropologa afroamericana, i cui studi etnografici sulle danze rituali haitiane influenzano profondamente le scelte estetiche e personali di Deren.[25] Tra le due artiste nasce una forte intesa; Deren resta affascinata dalle forme spirituali delle danze vudù osservate e praticate da Dunham, al punto che, dopo un approdo mistico alla mitologia hindu, nel 1943 modifica il suo nome in Maya, per ri-identificarsi nell'elemento dell''acqua' o del 'velo dell'illusione' – in accordo nominale con l'essenza e trasparenza del linguaggio che destreggia così mirabilmente. È l'incontro con il regista e futuro marito Alexander Hammid che, però, conduce effettivamente Deren allo studio delle tecniche cinematografiche, e alla produzione di opere sperimentali attente all'immagine delle soggettività femminili.[26]

A Study In Choreography for Camera del 1945 è il primo documento in cui Deren comincia una nuova modalità di catturare e di archiviare l'effimerità del gesto danzato sullo schermo.[27] L'opera segna l'atto creativo in cui la tecnologia video non è mero strumento di registrazione ma il segno e il veicolo dell'immagine che si combinano e si disperdono nel linguaggio danzante. Questa danza si risolve in un assolo in bianco e nero, della durata di circa tre minuti, in cui il danzatore afroamericano Talley Beatty si muove in dislocazione spaziale e nel differimento temporale. Difatti, l'esperimento che l'opera mette in opera 'studia' la continuità del movimento danzante per superare la frammentazione del corpo nel tempo e nello spazio, e trascendere così il senso di unità e di completezza della forma rappresentata sulla scena. Grazie alla manipolazione tecnica del movimento del corpo e della macchina da presa, ogni frase coreografica è scritta in una geografia differente; nelle parole di Deren: "in *A Study in Choreography for Came-*

[25] Cfr. Katherine Dunham, *Vodu. Le danze di Haiti*, Ubulibri, Milano, 1990 (ed. or. 1950).

[26] Il primo lavoro di Maya Deren, *Meshes of the Afternoon* (1943), esplora le dinamiche introspettive della soggettività femminile/femminista, incorporando e rileggendo le suggestioni che lo studio di Freud le ha trasmesso: "In questa prima e più celebre opera, una donna (Deren) sogna un sogno sul suicidio, su un attacco fallico dal suo compagno (Hammid), e su oggetti inanimati che assumono aspetti minacciosi. Trovando mezzi innovativi per rendere le condizioni psichiche visivamente e cinesteticamente palpabili, *Meshes of the Afternoon* […] gettò le basi in America per una pratica cinematografica spiccatamente moderna, personale e protofemminista". Cit. in Christiana Galanopoulou e Alla Kovgan "*In the Mirror of Maya Deren*: Curator's text", testo introduttivo al Festival VideoDance, 2003, Atene, Grecia.

[27] *A Study in Choreography for Camera* – 1945; video: https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic.

ra, il movimento del danzatore crea una geografia 'immaginaria' nel film; con una rotazione del piede, egli rende vicini posti lontani."[28] E ancora, nel descrivere il lavoro di montaggio innovativo ai tempi della sua produzione, la regista dichiara che "*A Study* è una danza così connessa alla cinepresa e al montaggio che non può essere compiuta come un'unità in alcun luogo se non in questo specifico film".[29] Il montaggio del film, infatti, dà la sensazione che il movimento del danzatore continui in un flusso, senza alcuna frattura durante i cambi di ambiente. Le inquadrature si susseguono in panoramiche; gli spazi si modificano – divenendo una foresta, una stanza, un ampio cortile – ma Beatty continua a roteare e a sospendersi come se il suo corpo non sentisse alcuna influenza a carico del cambiamento spazio-temporale, oppure come se la dinamica cinetica potesse consentirgli di esperire il salto ed essere magicamente trasportato in un altro tempo e in un altro spazio.[30]

La coreografia sul video è costruita sulle strutture compositive dell'antigravità. Sin dalle prime sequenze silenziose, il danzatore sfida le leggi della gravità con il corpo in equilibrio su di un albero. In un'altra sequenza, Beatty rotea su se stesso, e, nell'aumento progressivo della velocità, il suo corpo sembra non toccare il suolo. La conclusione dello studio si identifica col salto che trasporta il corpo danzante nel paesaggio naturale; qui Deren applica l'illusione tecnica in *slow motion* dilatando la sospensione dinamica di circa 30 secondi – Beatty atterra sul ciglio di una collina, con le gambe in *grand-plié* II posizione, fino a sfidare la legge della gravità.[31]Affascinata dalle possibilità tecniche del tempo rallentato, e ispirata dall'osservazione del movimento aereodinamico come quello di uno stormo di uccelli, Deren rende fruibili i dettagli della complessità umana sottoposti a 'microscopio': "lo *slow-motion* è il microscopio del tempo [che può] rivelare una trama

[28] Cit. in Mitoma, et all, *Envisioning Dance on Film and Video*, cit. p. 21.

[29] Maya Deren (1945) cit. in *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren*, Mcpherson Bruce R. (ed.), Documentext, Kingston-New York, 2005.

[30] Cfr. Amy Greenfield, "The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris" in *Envisioning Dance on Film and Video*, cit., pp. 21-23. Una simile tecnica (la macchina da presa resta ferma mentre si crea l'effetto illusorio del corpo che si sposta istantaneamente da uno spazio all'altro) è stata originariamente utilizzata dal regista francese George Méliès all'inizio del Novecento; sembra che i suoi soggetti preferiti per la messa in pratica di questa tecnica fossero proprio danzatori e acrobati, in specifico, i performer del popolare cabaret parigino Folies Bergère.

[31] Nella terminologia della danza classica, la II posizione si esegue nel "bilanciare il peso del corpo sulle due gambe, la distanza tra i piedi in parallelo è di circa 35cm; le punte e le ginocchia, tese o in *plié*, devono trovarsi sempre parallele alle spalle". Grazioso Cecchetti, *Manuale completo di danza classica, metodo Enrico Cecchetti*, Vol. 1, Gremese Editore, Roma, 2004, p. 33.

di complessi emotivi e psicologici".[32] La manipolazione del tempo in forme dilatate e rallentate eccede la purezza della dimensione reale. Forse, è l'anticipazione danzante della *différance* che Jacques Derrida rintraccia nel movimento di una temporalità che sempre e già sfugge poiché differita nella memoria passata e/o nell'anticipo di altre tracce future: "[…] non c'è mai un tempo puramente reale perché la temporalizzazione stessa si struttura a partire da un gioco di ritenzioni o di protenzioni, e di conseguenza di tracce. L'effetto di tempo reale è anch'esso un effetto particolare di *différance*.[33]

Il tempo in differita si combina allo spazio surreale di *The Very Eye of Night* (1952-1959), l'altra opera in cui Deren sperimenta la tecnica della sospensione archiviandola sullo schermo.[34] Qui, le danzatrici e i danzatori rassomigliano a spettri bianchi che fluttuano in uno spazio stellato, creando delle unità compositive a uno, due o a tre; il movimento fluido e sospeso dei corpi è libero dalla gravità – *gravity free*. L'innovazione tecnica risiede nell'uso del contrasto in negativo che rende eterea e inconsistente la proiezione corporea dei performer sullo schermo, per cui il terreno su cui fa leva l'energia del peso corporeo è invisibile allo sguardo. Il linguaggio che si dissemina sul video è il virtuosismo neoclassico, intensificato dall'uso per le donne delle scarpe da punta, e che costringe la linearità delle composizioni, e la precisione delle figure geometriche fluttuanti, in un contrappunto con la dimora futuristica. La tecnica neoclassica è dispersa nel montaggio filmico: i corpi sono raramente inquadrati in prospettive centrate o verticali; l'obiettivo tocca le fisicità coinvolte, cambiando ogni punto di vista e ogni prospettiva – dall'alto, dal basso, dalle posizioni oblique, la stessa camera cinematografica viaggia nell'antigravità.

Nelle sequenze finali del film, un corpo femminile e un corpo maschile liberano dei movimenti lenti e sospesi nell'assenza di gravità; la coppia si immerge nella materialità area dello spazio stellato, resistendo alle forze gravitazionali e, infine, separandosi nella dimensione cosmica. La straordinaria creatività di Maya Deren rielabora così la memoria del gesto sospeso, consultandone la dimensione tecnica e la suggestione poetica, disseminandosi, infine, nel futuro di corpi sempre altri, sempre e già altrove.

---

[32] Maya Deren, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, The Alicat Book Shop Press, New York, 1946, p. 47.

[33] Derrida, Stiegler, *Ecografie della televisione*, cit., p. 145.

[34] *The Very Eye of Night* –1952-1959; estratto video: https://www.youtube.com/watch?v=VsLdAmK_8LE

L'alterità sospesa

L'opera di Deren, l'ultima e la più votata a investigare il movimento culturale e identitario di corporeità altre, è *Divine Horsemen, the Living Gods of Haiti* (1953). In questo ricco e complesso lavoro, rimasto incompleto, la regista riunisce le discipline dell'antropologia, la tecnica documentaristica e il rituale vudù della cultura haitiana nella stessa immagine filmica. Dopo aver soggiornato per diversi mesi nell'isola di Haiti, Deren resta attratta dall'energia mistica degli abitanti, partecipando alle cerimonie sacre e divenendo ella stessa sacerdotessa. La sua non è una fascinazione antropologica; mai la sensibilità al movimento dell'altra/o si traduce in una prospettiva esotica o primitivistica; l'archivio corporale di Deren si apre all'alterità culturale e alle forme sacre del vudù, per comprendere il senso creatore della ritualità collettiva che la società occidentale sembra aver rimosso dalla sua memoria.[35]

Divine Horsemen è l'opera che si offre, in principio, come archivio documentario delle esperienze di *trance*, ovvero, le danze della possessione che veicolano il richiamo alle divinità vudù. Le immagini catturano la veridicità dell'evento, mentre l'osservatrice assiste alle modalità in cui le diverse divinità di Haiti si manifestano, si incarnano e vengono possedute dalle realtà fisiche degli uomini e delle donne che le invocano. Secondo Deren, queste danze costituiscono la 'mediazione del corpo', il linguaggio privilegiato che mette in contatto le corporeità umane e le divinità spirituali: sullo schermo, i corpi neri si muovono sugli schermi bianchi, posseduti e in viaggio, alla ricerca di un contatto mistico come testimoni degli eventi rituali.[36] In realtà, l'intento archivistico rimane 'in sospeso'; lasciando l'opera incompiuta, Deren accetta che il mezzo filmico sia incapace di cogliere il rituale della danza nella sua integrità rappresentativa. Avendo assorbito l'intensità della cultura haitiana nella propria memoria corporale, e dopo averne accolto la differenza delle tracce culturali e coreografiche nel proprio sé, l'alterità, ipoteticamente catturata, resta 'sospesa' nella forma incompleta del progetto. Commentando il processo lavorativo dell'opera, l'artista, che ha iniziato a plasmare lo sguardo estetico del rituale vudù nelle sue tecniche di registrazione, constata, infi-

[35] Il profondo studio che Deren ha condotto sul vudù è raccolto in Maya Deren, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1953), trad. it. *I cavalieri divini del vudù*, Cristina Brambilla, Il saggiatore, Milano, 2018.

[36] *Ibidem*.

ne, l'impossibilità di registrare l'in-archiviabile pluralità osservata, nella sua interezza:

> Avevo iniziato come artista, come una persona che vuole plasmare gli elementi della realtà per farne un'opera d'arte a testimonianza della propria creatività; ma ho finito per trascrivere nel modo più umile e preciso possibile, la logica di una realtà che mi aveva costretta a riconoscere la sua integrità e rinunciare alla mia creazione artistica.[37]

La scelta della sospensione etica, politica e culturale, si fa così tecnica: *Divine Horsemen* non presenta alcuna conclusione definitiva; resta, al contempo, un archivio sospeso dell'alterità, che conserva le realtà aperte, mistiche, impossibili da possedere o da catturare nella pienezza degli sguardi e dei gesti che l'artista desidera raccontare. Sébastian Ronceray, il curatore del DVD delle immagini filmiche rimontate dopo la morte di Deren, scrive:

> Un film senza finale, e di cui solo un frammento sopravvive. *Divine Horsemen. The Living Gods of Haiti* è spossessato delle sue abilità, spossessato della sua ideatrice. Resta un film impossibile da catturare o da possedere nella sua interezza. È un corpo senza un'anima, una mente senza un corpo.[38]

La ricerca dell'antigravità di Isabel Rocamora

> Qual è il processo di codifica (registrazione) e rilascio di un ricordo?
> Qual è il rapporto tra corpo e cervello in questo processo?
> I ricordi sono ospitati nei nostri organi?
> Esiste una corrispondenza tra organo, emozione e memoria?
> Il corpo in movimento è in relazione con questa corrispondenza?
>
> - Isabel Rocamora

L'archiviazione sospesa dell'alterità, la sperimentazione del differimento temporale e spaziale nella videodanza, insieme alla ricerca del movimento anti-gravità nella cinetica delle corporeità danzanti,

[37] Ivi, s.i.p. Diversamente dalla scelta traduttiva in italiano, in lingua originale – "to abandon my manipulation" – Deren esprime con chiarezza la questione della 'manipolazione' creativa.

[38] Sébastien Ronceray, "*Divine Horsemen*, a film dispossessed of itself", in DVD brochure *Divine Horsemen Maya Deren*, regia: M. Deren (1947-1959), montaggio C. Teiji Ito (1973-1977), Re:Voir Video, 2008.

sono le tracce che hanno distinto la complessità dei lavori coreografici e cinematografici di Maya Deren. Queste tracce tecnico-poetiche sono i fantasmata che, dal passato, si proiettano nella memoria del futuro, disperdendosi nell'operazione video-coreografica condotta da Isabel Rocamora**.** Nata in Spagna da madre spagnola e padre inglese, a diciotto anni Rocamora si trasferisce in Inghilterra dove intraprende un viaggio di ricerca identitaria e professionale. Studia per diventare regista, formandosi all'Università di Bristol, e al contempo frequenta lo studio del maestro di butoh Daisuke Yoshimoto. Le tecniche performative della danza contemporanea occidentale unite all'introspezione fisica, intima e rallentata della danza butoh conducono la giovane artista all'osservazione della gestualità umana catturata dal mezzo filmico. Il risultato della sua ricerca prende forma nel contrappunto di forme coreografiche fluide e anti-gravitazionali che, sin dalla prima opera del 1991, *Fragmented Transparances*, si archiviano sulla trasparenza di schermi e di pannelli installati a sospensione.

La coreografia si sposta dagli usuali spazi performativi per ripetersi e ri-attivarsi, in forma di installazione, sugli schermi di gallerie e di centri d'arte. Rocamora proietta i suoi lavori, il più delle volte, su due o più pannelli, in tal modo frammentando l'opera che si presta ad una fruizione differita per "coloro che nel guardare il quadro ne compongono l'altra metà".[39] La conferma dello sconfinamento della sua produzione artistica, che combina danza, immagine in movimento e installazione, oltre i limiti di un'unica ricezione estetica, è il fatto che molti suoi lavori sono stati presentati e premiati sia nei circuiti dei festival internazionali di videodanza che in rassegne di arte contemporanea.

La sospensione, la ricerca dell'anti-gravità, è la traccia tecnico-poetica che Rocamora sperimenta non solo nelle corporeità danzanti ma anche sulle materie architettoniche. In *Residual* (2005), la riflessione cade sulla 'sospensione temporale', cioè sulle trasformazioni che le architetture assorbono sulle superfici più esposte; da qui l'osservazione dei residui, delle tracce e degli inconfutabili segni del tempo in divenire sugli edifici. La fugacità, l'effimerità delle memorie del tempo e dello spazio sul corpo materico, umano e danzante, diventano gli stati di sospensione che Rocamora investiga per approdare alla ricerca di una risposta poetica. Già nei titoli, le video produzioni dell'ultimo ventennio annunciano la

[39] Paul Klee cit. in Paul Virilio, *L'incidente del futuro*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002, p. 61.

sperimentazione in opera: *Passage* (2002); *Rapture of Matter* (2003) *Insomnia* (2005); *Portrait in Time and Gesture* (2005); *Horizon of Exile* (2007); *Promise of Fallen Time* (2009); *Fear, Defence, Disappearance* (2011). Le più recenti opere video *Body of War* (2010); *The Speed of Violence* (2011); e *Faith* (2015), interrogano le dialettiche gestuali della violenza, del conflitto, e della venerazione come stati identitari, culturali e politici della contemporaneità, usando la tecnica archiviale dello schermo per tradursi in una vera e propria poetica dell'immagine corporea in movimento.[40]

La ricor-danza della sospensione

> L'esilio è singolarmente stimolante da pensare ma terribile da sperimentare.
> È l'insanabile frattura scavata tra un essere umano e un luogo natio, tra il sé e la sua vera casa: la sua intima tristezza non può mai essere sormontata. […].
> Ma se il vero esilio è una condizione di perdita irrecuperabile, perché è stato trasformato così facilmente in un potente, e persino proficuo, motivo della cultura moderna?
>
> - Edward Said

Consultando il matri-archivio dell'opera filmica di Rocamora, si possono ripercorrere le tappe che conducono alla sua riflessione performativa sulla cinetica anti-gravitazionale nel segno della ricor-danza femminile. Nelle performance *Rapture of Matter* e *Memory Release*, le performer riproducono l'effetto della sospensione, sovvertendo la padronanza del peso corporeo al fine di cercare una nuova tecnica mnemonica e coreografica. Al contempo, nelle opere *Portrait in Time and Gesture* e *Horizon of Exile*, Rocamora richiama i fantasmata del corpo 'velato' che danza la memoria dell'identità femminile altra e in esilio, e che trova la chance di affermare il

[40] Isabel Rocamora produce le sue opere grazie al supporto dell'organo governativo dell'Arts Council England, U.K. e del South East Dance, U.K.; la Galleria Senda di Barcellona ne cura le esposizioni. Le sue opere hanno ricevuto menzioni speciali e premi nei festival internazionali di danza sul video. Rocamora è stata testimonial del "Forward Motion", la rassegna itinerante della produzione di videodanza britannica coprodotta dal British Council e dal Sud Est Dance. Nel maggio del 2012 l'artista è stata ospite della XIX Edizione del Festival Internazionale di Videodanza "Il coreografo elettronico" (dir. art. Marilena Riccio; Pan - Napoli), in quella occasione è stata presentata la rassegna, e nella settimana precedente Rocamora ha condotto un workshop con coreografe e performer internazionali sul tema "Dance on camera" sotto la mia cura. Nel 2019, Rocamora completa il dottorato di ricerca in Filosofia del cinema condotto all'Università di Edimburgo, dove ha anche insegnato *film studies* (2015-2019). Si rimanda al sito: https://www.isabelrocamora.org/.

proprio essere nel/del mondo nella tecnica della sospensione. La grafia corporea esposta si fa così sovversiva da richiamare il desiderio di essere liberi dal controllo e dalla ragione, l'affermazione e la presenza realizzati oltre la consapevolezza del peso corporeo. In tal modo, l'assenza di peso diviene la dichiarazione – la performance – del peso identitario; il corpo 'leggiadro' è il corpo 'pensante' che esprime la sua sovversione nell'antigravità. Nelle parole dell'artista:

> La coreografia antigravitazionale è un'evoluzione delle performance aeree. Utilizza il corpo sospeso e la sua 'sovversione' alla gravità come una metafora per gli stati mutevoli della coscienza, mettendo in parallelo l'esperienza dell'assenza di gravità con la libertà dal razionale. Diversa dalla gravità zero/microgravità (come esperita nei voli parabolici), la performance antigravitazionale ha bisogno della forza di gravità per muoversi contro.[41]

La cinetica dei corpi, sospesa, aerea e fugace, non ripete l'effetto ricercato dai corpi aerei e leggiadri del balletto classico, così come si differenzia dalle armonie espressive della danza moderna, e ancora, dalle improvvisate forme di slancio nello spazio della *contact improvisation* iniziati con la danza postmoderna. Nelle opere antigravitazionali di Rocamora, l'assenza di peso, la leggerezza e l'apparente immobilità forgiano il movimento dei corpi che rielaborano le immagini e le esperienze incorporate dalle tradizioni, fino a decostruire l'essenza ontologica della danza stessa e della sua memoria.[42] Secondo l'artista, se il corpo come archivio conserva, e quasi nasconde, la memoria fisica delle sue espressioni identitarie-cinetiche, nella sperimentazione del movimento antigravitazionale si 'schiudono' quelle zone impenetrabili a cui sembra di non poter avere mai accesso in stati normali:

> In qualità di artista di antigravità ho trascorso gli ultimi dieci anni a ricercare e spingere i limiti di cosa il corpo sospeso sia capace di fare. Durante queste ricerche è possibile aprire le aree del corpo che prima erano saldamente chiuse. Nel punto di apertura si può sentire il rilascio di un'esperienza, una memoria, un'emozione che sono state conservate in quell'area per anni.[43]

---

[41] Rocamora, "AntiGravity", cfr. http://www.isabelrocamora.org/home/Performance/AntiGravity.html (link non più disponibile).

[42] Sul concetto della 'lentezza' come pratica performativa che mette in discussione l'ontologia del movimento dinamico, vedi la 'slower ontology' trattata da Lepecki, *Exhausting Dance*, cit., pp. 45-64.

[43] Rocamora, cfr. http://www.isabelrocamora.org/home/Performance/mixed-media/MemoryRelease (link non più disponibile).

Prima di scegliere il supporto digitale, Rocamora sceglie di immergere i corpi danzanti nei luoghi della memoria istituzionale trasformati in architetture antigravitazionali. Nella performance site-specific *Rapture of Matter*, realizzata al Victoria and Albert Museum nel 2003, due danzatrici, sorreggendosi agli architravi della struttura del museo londinese, sospendono la propria materia corporale nel vuoto dell'estasi. Distinte dal bianco e nero degli abiti, si coreografano con movimenti lenti, impercettibili, quasi immobili, forgiando delle figure plastiche e fantasmagoriche nello spazio aereo. È così che Rocamora fornisce l'immagine estatica della sospensione: la tecnica è la messa in performance di lenti gesti dilatati, che, negli istanti in cui il movimento si muta in posa, restano memorabili nella mente di chi osserva. Nelle zone di transizione tra un'oscillazione e l'altra, gli interstizi delle singole e lente sequenze di movimento lasciano, così, percepire le immagini mentali della sospensione come momento d'arresto tra il passato e ciò che seguirà. Gli impercettibili passaggi delle danzatrici richiamano, difatti, la descrizione dei 'fantasmata' avanzata da Mark Franko:

> Paradossalmente, il momento nel quale si verifica il movimento più enfatico è il movimento della sua immobilità percussiva o del congelamento nella posa. In altri termini, i movimenti attirano su di sé la massima attenzione in quanto movimenti, quando il loro impeto in avanti è precipitosamente rotto e sostituito con un'immobilità inattesa.[44]

Da fantasma a fantasmagorico

La ricerca dell'antigravità di Rocamora si sposta dall'architettura istituzionale e stabile del museo a quella del digitale. Nel convertire il linguaggio del supporto e, quindi, nell'esilio metaforico esperito sullo schermo, l'effimerità ontologica del gesto danzato è messa in crisi: il movimento si fa riproducibile, capace di ripetersi sempre e già, negli spazi e nei tempi a-venire. Nella struttura delle produzioni archiviate sul video, sembra generarsi ciò che Jacques Derrida indica come l''effetto fantasmagorico' delle arti mediali del futuro: "Il futuro è dei fantasmi", come egli afferma nella video-intervista *Ghost Dance* del 1983.[45] La vide-

[44] Franko, *The dancing body in Renaissance*, cit., p. 65-66.

[45] Jacques Derrida, *Ghost Dance*, regia: Ken McMullen, (1983). Sulla relazione tra il pensiero derridiano, film, media e post-umanesimo, vedi: Stefan Herbrechter "Derrida on the Screen", in *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and*

odanza è una 'danza di fantasmi' nella misura in cui il corpo, con il suo movimento, non scompare; il fantasma ritorna, e rivive nella dimensione spettrale dello schermo; ciò che giunge al pubblico è il ritorno del corpo presente-assente nel tempo della visione: "Lo spettro è anzitutto qualcosa di visibile. È del visibile, ma dell'invisibile visibile, è la visibilità di un corpo che non è presente in carne e ossa."[46] I corpi sospesi di Rocamora partecipano alla 'promessa' del futuro a cui appartengono; una volta che le immagini sono catturate, la danza è riprodotta in loro assenza, così da ri-apparire in un tempo indeterminato, differito, anch'esso sospeso.

Il rilascio della memoria. Inizialmente, l'esempio di spettralità danzante sul supporto video-digitale è offerto da *Memory Release* (2003), il complesso progetto in cui il corpo-archivio, grazie alla tecnologia sensoriale del *motion capture* – Rocamora è tra le prime artiste a sperimentarne l'uso – sfrutta il linguaggio danzante come luogo e reattore di memoria.[47] Il lavoro, spiega l'artista, "esplora i meccanismi della memoria così come inteso dalla neuroscienza, e investiga la relazione tra cervello e corpo nel processo mnemonico."[48] Rocamora, che si ispira all'ipotesi della medicina orientale secondo cui la memoria è ospitata dalla fisicità del corpo, focalizza l'attenzione sulla corrispondenza tra i dodici organi umani e le emozioni. Già il titolo indica un recupero in quanto 'rilascio' e liberazione della memoria fisica, nell'intento di raccogliere i punti in cui il corpo archivia l'esperienza. Il rilascio è a carico di un'immagine, un odore, un suono capace di stimolare l'impulso elettronico nel sistema nervoso centrale – il cervello – per aprire i depositi della memoria nell'interazione con il sistema nervoso periferico – il corpo.

Come può un corpo tenere 'in memoria' un movimento? Può un corpo danzante tornare allo stato primitivo del gesto, consultandone l'autenticità priva di connotazione estetica?[49] La ricerca è attivata da questi interrogativi: in *Memory Release,* Rocamora danza sospesa nello spazio con il sostegno di una imbracatura. Il suo

Television, Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck, Curtis D. Carbonell (eds), Palgrave Macmillan, London, 2015.

[46] Derrida, Stiegler, *Ecografie della televisione*, cit., p. 115.

[47] *Memory Release* –Isabel Rocamora, 2003, concept: http://www.isabelrocamora.org/home/Performance/mixedmedia/MemoryRelease (link non più disponibile).

[48] *Ibidem.*

[49] *Ibidem.*

corpo è mappato da sensori di cattura, che ricevono e codificano, in tempo reale, il movimento in dati grezzi che, a loro volta, sono processati da un computer che decodifica l'informazione in comandi da rilasciare, e, quindi, poi, nelle immagini proiettate sullo schermo. Lo scopo è un'esternalizzazione dell'esperienza visiva della memoria: muovendosi, il corpo ricorda; nel ricordare, libera le memorie, che sono, infine, riprodotte, elaborate e rese visibili e condivisibili sul video. Le memorie emergono come una danza sconnessa, incompleta, come nei sogni. Del resto Rocamora ama la dimensione del sogno, se è vero che, nello stadio della sospensione onirica, emergono gli inconsapevoli 'lampi di memoria', le visioni residuali che si presentano sono come 'fantasmi del passato':

> Mi interessano quei lampi di memorie residuali che appaiono e scompaiono apparentemente a caso, se segnano nella coscienza del presente come fantasmi del nostro passato. Queste non sono necessariamente connesse a un particolare evento memorabile, a un trauma e neanche a un'emozione riconoscibile. Esse sono il risultato di una codificazione subliminale […] In queste tracce, c'è qualcosa certamente di frammentario, incompleto, enigmatico.[50]

Tra spazio attuale e virtuale, in *Memory Release* la sospensione riproduce la dimensione del differimento del sogno. I 'mobi-spettatori' – come Paul Virilio definisce i consumatori e le consumatrici della cultura contemporanea digitale[51]– partecipano e assistono al processo di s-chiusura del corpo archivio, ripercorrendo le ricor-danze della donna sognatrice che, in sospensione e in libertà corporea, inventa, infine, la propria scrittura.

L'alterità velata

> Andare a toccare 'quello' che si chiama 'velo', significa
> andare a toccare tutto.
> - Jacques Derrida

Nel percorso filmico di Isabel Rocamora si rintraccia il desiderio di osservare l'alterità delle identità femminili, e, più specificamente, la volontà di ospitare le figurazioni incalcolabili e molteplici dei corpi velati. In occasione di una conversazione informale,

[50] *Ibidem*.

[51] Paul Virilio, *L'università del disastro*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2008, p. 99.

Rocamora confessa la spinta personale che l'ha condotta a dare voce e movimento alle figure velate, sulle cui corporeità si inscrive l'intersezionalità delle categorie di razza, genere e religione.[52] Ella racconta di aver ricevuto un'educazione cattolica, in una scuola paritaria diretta da suore; nell'esperienza d'infanzia, la visione del corpo velato è accompagnata da un senso di familiarità. Eppure, in seguito all'attacco terroristico che colpisce la città di Londra nel 2005, dove l'artista ha a lungo vissuto, il senso di familiarità si trasforma in un sentimento perturbante che cambia la percezione del corpo velato. L'esperienza si piega nella sfida estetica: Rocamora decide di interrogare e rielaborare i fantasmata del corpo velato, coreografandone il movimento molteplice nelle sue performance di videodanza.

In seguito alle azioni terroristiche che segnano la memoria collettiva sia nell'11 settembre di New York che nell'altrettanto tragico accadimento del 7 luglio nella città di Londra, la materialità simbolica del velo, la moltitudine di significati etnici e religiosi che il tessuto ha disperso nella storia, sembrano cristallizzarsi nello sguardo occidentale in maniera indelebile. In "The Reminders of Race", lo studioso Ash Amin esplora i meccanismi di potere dispiegati dalle pratiche biopolitiche occidentali sulla razza, definita e controllata come alterità in seguito agli accadimenti delle cosiddette 'guerre del terrore', intravedendo proprio nella 'sorveglianza' e nella 'disciplina' sul/del velo del corpo musulmano uno degli esempi più eclatanti su cui sfogare "l'intensificazione della paura nei confronti dello straniero."[53] In seno agli studi culturali e postcoloniali, sono molte le voci teoriche che hanno riletto la catalizzazione, politica e culturale, delle categorie di genere, razza e religione sulle corporeità velate. Nel saggio "Algeria Svelata", la voce di Franz Fanon emerge, con forza, a ricostruire la relazione tra il velo e il 'corpo-nazione'.[54] La disamina che Fanon qui conduce illustra il dinamismo storico del velo, che vuol dire il ruolo dinamico e polivalente che le donne algerine hanno svolto nella guerra di Liberazione contro la Francia, rimuovendo o indossando l'hijab in base alle esigenze della strategia militante nativa contro il colonialismo francese. Anche Assia Djebar investiga l'agen-

[52] Intervista Skype con l'artista Isabel Rocamora, marzo 2011.

[53] Ash Amin, "The Reminders of Race", *Theory, Culture & Society*, Vol. 27, n.1 (2010).

[54] Franz Fanon, "Algeria Unveiled" (1957), *Studies in a Dying Colonialism*, Earthscan Publication, London, 1989, pp. 161-185.

tività dello sguardo nascosto: la donna velata, che ha lo sguardo celato, in ogni caso, può "vedere senza essere vista".[55] Nell'abilità scopica del corpo femminile, nell'atto di farsi testimone, Djebar legge l'agentività della donna rinchiusa nel rigido sistema patriarcale, all'interno del quale ella trova e inventa, in alternativa, le sue strategie di sovversione.

L'archivio discorsivo sulle politiche del velo è ricco e controverso.[56] Il desiderio di toccare ciò che il velo cela, per svelare il segreto dell'alterità, è esplicito nelle pratiche coreografiche e filmiche di Isabel Rocamora; del resto, come afferma Derrida, il movimento dello svelamento è inseparabile da una comprensione del velo: "[…] il velo è sempre stato il movimento stesso del velo: s-velare, svelarsi, riaffermare il velo nello svelamento."[57] Consapevole della propria posizione di artista occidentale, Isabel Rocamora sente la necessità di svelare – nel tocco della sospensione – il corpo velato per comprendere, archiviare, anche solo suggerire ciò che esso s-copre: la capacità di *agency* femminile, la molteplicità delle vite e delle azioni delle donne.

Ritratto nel tempo e nel gesto. Nel lavoro sperimentale *Portrait in Time and Gesture* (2005) appare il movimento rallentato di una sagoma velata; il lungo abito scuro e il capo coperto non permettono di identificarne la provenienza culturale e religiosa. L'occhio può, però, proiettare sull'immagine l'intersezione culturale, etnica e religiosa di un femminile 'altro'. Dal titolo già si intuisce l'ispirazione che conduce Rocamora a rielaborare la staticità del ritratto fotografico, il *portrait*, che si contraddistingue per la capacità di rappresentare il gesto e il corpo in uno spazio e in un tempo definiti. Qui, invece, il ritratto dell'identità femminile è danzante, mobile nel tempo e nella spazialità del gesto, rivelandosi doppio e molteplice nella danza sovrapposta. La video-performance è, difatti, costruita sulla sovrapposizione di due livelli di composizio-

[55] Assia Djebar, *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, Giunti, Firenze, 1988 (ed. or. 1980).

[56] Impossibile sintetizzare la complessità del dialogo sulla questione del velo, nel contesto italiano cito l'ultimo libro della studiosa di Studi islamici Rosanna Maryam Sirignano, *Il velo dentro*, edito da Villaggio Maori Edizioni (2023), che racconta in prima persona della sua esperienza da musulmana italiana e che, nel rispetto della propria interpretazione della tradizione, indossa il velo e adegua il suo abbigliamento in generale al suo credo, manifestandone apertamente l'appartenenza.

[57] Jacques Derrida, "Un baco da seta. Punti di vista trapunti sull'altro velo", in *Veli*, Hélène Cixous e Jacques Derrida, con sei disegni di Ernest Pignon-Ernest, Alinea, Firenze, 2004 (ed. or. 1998), p. 28.

ne coreografica: il corpo è lo stesso, ma i movimenti degli arti sono differenti e differiti nel tempo. Lo sdoppiamento rende il corpo della danzatrice multi-temporale, e anticipa, ripete e differenzia le frasi coreografiche disperdendo la chiara posizionalità del baricentro e del peso corporeo. I gesti sono incalcolabili così come è indeterminato lo spazio di azione: sullo sfondo della sagoma si intravede una superficie dismessa, forse il muro di un vecchio edificio o di un luogo sacro in un tempo indefinito. L'alterità velata continua a sospendersi e a disperdersi nell'interpretazione del suo 'ritratto', lenticolare e animato.

Il movimento rallentato di questo corpo-archivio suggerisce un'ulteriore tappa dell'immaginifico viaggio di Rocamora nella ricerca dell'antigravità. Questa installazione mette in pratica la tecnica e la poetica dello spaesamento corporeo: lo squilibrio sensoriale che la corporeità vive e incarna nella tecnica video e, insieme, il de-centramento poetico che coinvolge il pubblico, la cui posizione visiva e critica risulta frammentata. Colei che osserva segue, infatti, le scie di gesti spettrali sullo schermo, le lente tracce sfocate dell'anticipo o del ritorno dell'azione coreografica; è la stessa memoria che viene stimolata al fine di rintracciare il contrappunto tra il corpo danzante attuale e virtuale, tra il tempo del passato e del presente, tra l'alterità velata musulmana, cattolica, altra.

Nella sospensione dello sguardo, ciò che si cattura è l'immagine di una donna che veste l'(im)materialità di un tessuto, e in/con esso, nel movimento, dissemina i molteplici significati che il corpo velato rilascia. Il corpo-archivio, che si conserva e che riappare sullo schermo, documenta la negoziazione di un'identità culturale molteplice e mai fissa; nel 'ritratto' del tempo e del gesto è lo sguardo ad essere sospeso e disorientato, forse perché incapace di archiviare la molteplicità fugace, il doppio che, nel corpo femminile, mai si riduce alla logica dell'uno e dell'origine. In questa decostruzione tecnica, estetica e teorica, Rocamora sembra voler ritrarre le coreografie chiamate in scena da Jacques Derrida, e il suo invito a lasciarsi andare alla 'incalcolabilità' per comprendere la traccia della differenza che risiede nei corpi e nelle fisicità, per cogliere la molteplicità dei tempi, dei gesti e dei segni esclusi dalle pratiche di archiviazione visuale e mediatica, culturale e politica, trasmesse dall'oggi e dalle sue orrende 'guerre di civiltà'.[58]

[58] Derrida, McDonald, "Choreographies", cit.

La coreografia ospitante

Un atto di ospitalità può essere solo poetico […]
- Jacques Derrida

Lei non parla, lancia in aria il suo corpo tremante, si abbandona, vola, è tutta intera che passa nella sua voce, è col suo corpo che sostiene vitalmente la 'logica' del suo discorso. La sua carne dice il vero. Ella si espone. […], ella trascina la sua storia.
- Hélène Cixous

Nell'opera intitolata *Horizon of Exile* (2007), la ricerca dell'antigravità di Rocamora trova uno spazio di azione e di archiviazione – la dimora – nella memoria dell'esilio femminile.[59] La regista imprime sulla pellicola, e sui multischermi delle esposizioni museali e galleristiche, il percorso di esilio di due danzatrici che attraversano il deserto, traducendo l'esperienza lacerante dell'abbandono e della rimozione in una vera e propria poetica:

> *Horizon of Exile* segue il viaggio verso l'esilio di due donne lungo paesaggi desertici senza tempo. Riferendosi fortemente alla cultura mediorientale, il film riflette sulla condizione femminile; l'immagine di sé, l'appartenenza e la rimozione.
> Il film guarda soprattutto all'identità femminile facendo eco a culture dove la donna è costretta a lasciare il suo paese per salvare il suo senso del sè. Le immagini delle donne mediorientali, come inquadrate dai media, sono presentate all'Occidente come 'simbolo' di alterità. *Horizon* è nato dall'impulso di avvicinarsi all' umano oltre il simbolo. Al di sotto dell'iconografia di cancellazione e imprigionamento, risiedono le molte storie del viaggio conflittuale verso la libertà e la percezione di sé: storie dell'esilio femminile.[60]

Sin dal fotogramma iniziale, i corpi richiamano l'iconografia medio-orientale: due donne velate si accingono, come in un rituale, ad abbandonare la casa, si preparano a lasciare l'immobilità dello spazio urbano e a cercare ospitalità nel movimento dei paesaggi del deserto e dei ghiacciai. Rocamora decide, inoltre, di alternare le immagini delle performer in viaggio, alle memorie dell'esilio vissuto da alcune donne curde, irachene e cilene intervistate dall'artista, e le cui testimonianze si ascoltano in voce. I loro racconti autobiografici irrompono nella danza, facendosi presen-

[59] *Horizon of Exile* – Isabel Rocamora, 2007.

[60] Testo elaborato dalla registra sul sito web personale disponibile fino a marzo 2023 ora modificato - https://www.isabelrocamora.org/horizon-of-exile.

za-assenza fuori campo, e richiamando, alla memoria collettiva, le esistenze di tante soggettività costrette a lasciare il paese d'origine per salvare se stesse e il proprio movimento. Le memorie danzate e narrate in *Horizon of Exile* conducono a una visione dell'esilio estesa e condivisa: ognuna con la propria esperienza, ognuna nell'esilio interiore che è costituito dall'essere donna. Una delle voci annuncia il vissuto personale che, al contempo, appartiene al femminile globale e subalterno: "La nostra esistenza è sbagliata, essere una donna è sbagliato, è così!"[61] Emblematica è anche la testimonianza della donna cilena (l'unica tra le intervistate che appare nel film): i suoi occhi riflettono i ricordi della casa in cui è cresciuta, mentre i nostri occhi osservano l'impasto che prepara con le sue mani mentre parla del suo esilio, l'intreccio di ingredienti, materie, sapori e storie, il passato rivissuto nel presente.

La danza filmata di Rocamora resta nuovamente interdetta quando una danzatrice si pone dinanzi all'obiettivo e incontra lo sguardo del pubblico che l'osserva. Nella spettralità del medium, l'incontro resta 'sospeso': lentamente, la performer si copre la bocca, e si avvolge il volto con il velo fino a nascondersi gli occhi. Si può comprendere ciò che è oltre il velo? Si può afferrare il peso del dolore personale, la perdita che si esperisce nell'esilio senza tempo? Assia Djebar lo aveva già dichiarato: l'osservatrice può solo immaginare il segreto dietro il velo; ella può, forse, tentare di riprodurlo nei suoi fantasmata filmici. C'è, però, forse, la possibilità di una comprensione nell'orizzonte di una contro-danza, ovvero quando le donne interrompono il cammino nel deserto per inscrivere i loro gesti di resistenza e di sovversione. Una calma apparente apre l'inquadratura: dopo una pausa nel lungo viaggio, le donne sostano inermi; con la posizione verticale del corpo eseguono una caduta in tempo lento come se i loro corpi fossero privi di peso. Una volta atterrate al suolo, iniziano dei movimenti a canone, gesti lanciati nell'impulso di una dinamicità primordiale che, dal centro del corpo, si irradia nello spazio e poi resta bloccata, congelata, sospesa per qualche istante. Gli atti di rabbia e di sfogo delle danzatrici che lottano con/sui corpi, sprigionando una vitalità sino ad allora trattenuta – sono gli unici momenti in cui si coglie la loro voce sospirata. Il corpo si apre; le braccia si accostano al busto con le mani che scendono al basso ventre, come a schiudere un desiderio sessuale controllato troppo a lungo. È di nuovo la voce di Hélène Cixous che sembra rappresentare graficamente

[61] Voce di una delle protagoniste di *Horizon of Exile*.

la contro-danza che accade sullo schermo, tra la tecnica corporea che riattiva gli impulsi primari, e la poetica scritturale del bisogno e dell'urgenza dell'é*criture* femminile…

> Scriviti: bisogna che il tuo corpo si faccia sentire. Allora sgorgheranno le immense risorse dell'inconscio. […]
>
> Scrivere, atto che non solo 'realizzerà' rapporti de-censurati della donna con la sua sessualità, col suo essere-donna, restituendole l'accesso alle proprie forze, ma che le renderà i suoi beni, i suoi piaceri, i suoi organi, i suoi immensi territori corporei tenuti sigillati; che la strapperà alla struttura soggetta al super-io nella quale le era riservato sempre lo stesso posto di colpevole (colpevole di tutto, ogni volta: di avere dei desideri, di non averne; di essere frigida, di essere troppo 'calda'; di non essere le due cose contemporaneamente; di essere troppo madre, di non esserlo abbastanza; di avere dei figli e di non averne; di allattare e di non allattare […]) con quel lavoro di ricerca, di analisi, di illuminazione, con quell'affrancamento del testo meraviglioso di se stessa, cosicché le diventa necessario imparare urgentemente a parlare. Bisogna uccidere la falsa donna che impedisce alla donna viva di respirare. Tracciare il respiro della donna intera.[62]

Il ri-pensamento

La qualità del movimento antigravitazionale coreografato e filmato in *Horizon of Exile* è caratterizzata da una im-mobilità cinetica tale da sollevare delle vere riflessioni ontologiche. André Lapecki, nella sua analisi di alcune sperimentazioni performative attive in Europa e negli Stati Uniti, giustifica la riduzione del movimento citando la *slower ontology* del filosofo francese Gaston Bachelard: il rallentamento della temporalità dinamica implica tutt'altro che passività e immobilità, anzi, conduce al 'ripensamento' della politica ontologica della danza stessa.[63] In aggiunta, lo studioso si rifà alla nozione del 'fermo-azione' (*still-act*) proposta dall'antropologa Nadia Seremetakis per descrivere i momenti di fermo immagine, gli attimi di immobilità in cui il soggetto sospende il flusso della storia e innesca delle pratiche di interrogazione critica. Citando le parole del teorico portoghese, l'impatto delle interruzioni coreografiche, fatte di micro-percezioni e micro-movimenti, interrogano l'economia del tempo e rilevano pertanto nuove possibilità di agentività:

> Sebbene il 'fermo-azione' (*still-act)* non comporti rigidità o morbidità, richiede una performance di sospensione, un'interruzione

[62] Cixous, "Il riso di Medusa", cit., pp. 179-180.
[63] Lepecki, *Exhausting Dance*, cit., p.15.

> incentrata corporalmente sulle modalità di imporre il *flusso*. Il fermo *agisce* perché interroga le economie del tempo, perché rivela la possibilità di agire all'interno dei regimi di controllo del capitale, della soggettività, del lavoro, e della mobilità.[64]

In modo non dissimile, in *Horizon*, la lentezza dei gesti e la sospensione temporale dei movimenti coreografati non indicano la negazione del movimento, piuttosto, l'immobilità mobile che crea spazi di contemplazione e tempi di sospensione. Quando le corporeità femminili si muovono con veloce e sferzante energia, e poi si raggelano in stati di posa, l'effetto di contemplazione libera l'agentività dei corpi velati sulla scena, e abilita il loro ascolto critico.

Il viaggio sull'orizzonte performativo di Rocamora continua: la memoria, espressa dalle voci delle donne, accompagna e scandisce il ritmo della danza antigravità con movimenti rallentati, sospesi, immateriali – come l'aria in cui le donne viaggiano e da cui sono accolte. La musica stessa è sospesa nella melodia del *duduk*, lo strumento a fiato della tradizione armena, il cui suono si fa eco del movimento nostalgico che si diffonde nei paesaggi di sabbia e di ghiaccio. Quando la musica è assente, le performer seguono delle melodie interne, in piena sincronia con quelle naturali del deserto e dei corpi d'acqua che attraversano. Se, in *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, Assia Djebar conduce alle storie e alle memorie dei corpi femminili velati – "[…] corpi imprigionati ma anime più che mai in movimento" – così i corpi coreografati da Rocamora agiscono nell'orizzonte conclusivo dell'opera.[65] Sulle sponde di un fiume, una delle performer si avvicina e si immerge nelle acque; nella sospensione acquatica, la donna si s-vela, liberandosi da ciò che ha comandato e costretto il suo movimento. Il corpo danza nell'antigravità dell'acqua, quasi a invocare l'immagine estrema e sospesa di "Ophelia" di John Everett Millais. L'acqua costituisce l'ultimo spazio ospitale dove cominciare e comandare l'affermazione verso un nuovo orizzonte, una nuova dimora in cui ri-mettersi al movimento. È, qui, importante ritornare all'esilio culturale e identitario di Rocamora che testimonia nella scrittura dell'antigravità, nella molteplicità dei linguaggi estetici utilizzati,

[64] *Ibidem*. Per le nozioni di 'slower ontology' e degli 'still-acts', Lepecki fa riferimento a Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston, 1994; Nadia Seremetakis, *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

[65] Djebar, *Donne d'Algeri*, cit.

nella scelta delle dimore naturali, lontane, figurative e immaginarie, un desiderio personale che si fa collettivo.

> Le narrative risuonano con il risveglio di un desiderio personale di trattare le complesse emozioni riguardo la mia stessa storia di esilio e di ricerca all'età di diciotto anni (Spagna - Regno Unito). Sebbene rifletta l'esperienza di esilio del femminile del Medio Oriente, e tragga una comprensione dal mio stesso materiale autobiografico, *Horizon* è prima di tutto un'installazione sulle donne e sull'identità. Prendendo in considerazione l'universalità delle questioni fondamentali (appartenenza, rimozione, ribellione) il mio scopo è quello di trattare le relazioni tra il paesaggio, l'emozione e il corpo. Ho pertanto scelto di mescolare differenti linguaggi di rappresentazione; il reale con il fittizio, così come anche contesti distinti; il deserto di Atacama con il deserto del Medio Oriente.[66]

La prima inquadratura di *Horizon* immerge l'osservatrice in uno paesaggio urbano, fisso, e immobile, lo spazio della legge e delle convenzioni patriarcali che penetrano la visione con l'architettura sovrastante dei minareti, la 'dimora' da cui le donne vogliono partire. Il viaggio dell'esilio procede verso, e attraverso, gli orizzonti naturali, fluidi e mobili del deserto dell'Atacama, in Cile, dove il film è girato.[67] Le inquadrature e le panoramiche dedicate ai paesaggi, che si alternano nei colori, nelle forme e nelle materialità, rendono la natura quale spazio di una nuova archiviazione memoriale. Dalla vastità calda e impalpabile dei deserti a quella fredda e consistente dei ghiacciai, Rocamora sceglie sempre, in qualità di dimora, casa e archivio, dei luoghi mutevoli e atemporali che possano accogliere le migrazioni corporali e identitarie delle sue danzatrici. Il deserto, i ghiacciai, i vapori e le sabbie costituiscono gli elementi di una natura in movimento, gli orizzonti che, nell'eco dell'ospitalità incondizionata della poesia, invitano al saluto: "Vieni in me, non solo verso di me, ma in me: occupami, prendi posto in me."[68]

---

[66] Rocamora, "Horizon of Exile", in http://www.isabelrocamora.org/home/FilmTv/Horizon-of-exile (contenuto non più disponibile).

[67] La ricerca del paesaggio in *Horizon* è stata inizialmente condotta in Giordania (Petra, Amman), ma in seguito allo scoppio del conflitto israelo-libanese nel 2006, il film fu girato in Cile (Santiago).

[68] Jacques Derrida, "Passo d'ospitalità", in *Sull'ospitalità. Le riflessioni di uno dei massimi filosofi contemporanei sulle società multietniche* Anne Dufourmantelle (a cura di), Baldini&Castoldi, Milano, 2002 (ed. or. 2000), p. 112.

La disseminazione della dimora

L'acqua scorre attraverso e nella differenza.
- Astrida Neimanis

I lavori coreografici che concludono questo volume si risolvono e dissolvono nel dinamismo dall'acqua, l'elemento che lega al mondo che ci circonda, già negli oceani che bagnano i nostri corpi – la dimora da cui tutto ha inizio. Siamo esseri acquosi, porosi, in una miriade di relazioni con altri corpi idrici, e dipendiamo da questi corpi per la nostra sopravvivenza – "Siamo tutt* corpi d'acqua" afferma la studiosa idrofemminista Astrida Neimanis nel suo testo divenuto centrale nel panorama del pensiero ecofemminista contemporaneo.[69] Il lavoro di Neimanis indaga l'acqua come lo spazio che porta insieme segni di 'desiderio', di 'paura' e di 'fecondità'; è idea e figurazione, ambiente e luogo incarnato. La studiosa trae ispirazione dalle letture ravvicinate di filosofe, artiste e scrittrici, tra cui, primeggiano Cixuos e Irigaray, per strutturare una visione plurale del femminismo intersezionale, antirazzista e dedito a riconoscere l'importanza della teoria queer e anticoloniale per il pensiero ambientale della contemporaneità. Neimanis re-immagina "l'incorporazione (*embodiment*) dalla prospettiva della costituzione liquida dei corpi, nell'inseparabilità dalle pressanti problematiche ecologiche."[70] La rivisitazione proposta nel suo studio si oppone esplicitamente al pensiero dominante della soggettività, come trasmesso dalla metafisica occidentale, che pone l'umano in termini statici, come un individuo autonomo e discreto. Pensare i corpi come acqua, o meglio, pensare 'come' l'acqua, significa pertanto riconoscere che l'esistenza e il pensiero non si svolgono nel vuoto.[71] La materialità dell'acqua, così, stabilisce

[69] Astrida Neimanis, *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury, London, 2017.Vedi la traduzione italiana dell''Introduzione" di *Bodies of Water* e l'inquadramento teorico e artistico redatto da Antonella De Vita in *Corpi d'acqua. La svolta idrofemminista di Astrida Neimanis*, UniorPress, Napoli, 2021.

[70] Ivi, p. 62.

[71] L'atto di pensare 'con/come' l'acqua è sempre più un gesto collettivo e progettuale, vedi ad esempio il volume collettaneo *Thinking with water*, Cecilia Chen, Janine MacLeod, Astrida Neimanis (eds), McGill-Queen's University Press, Montreal-Kingston, 2013, e il ciclo di webinars organizzati dal gruppo di ricerca dedicato a "Performing water" (presso Le Mans Université), che dal 2019 ad oggi si concentrano su aree tematiche quali: *Underwater*; *Currents*; *Waves*; *Depths*; *Watershed*; nel corso del seminario del 17 ottobre 2022 (dal titolo "Depths"), gli studiosi Rupert Glasgow e Jamie Linton hanno discusso insieme ad artiste/i ed studiose/i dell'acqua come l'attività del 'thinking with water' possa incoraggiare pratiche di

uno schema, una logica o, meglio, un'idrologica che evidenzia le possibilità di una nuova politica di posizionamento, nuove potenzialità creative dell'essere e dell'esser-ci, un nuovo ordine memoriale e archiviale.[72]

L'acqua ci riporta alla memoria del nostro stato di corpi d'acqua come parte di un sistema ecologico trans-umano, interconnesso, perennemente in movimento e in contaminazione, in costante connettività ibridante, insieme reale, materiale e immaginifica. Sulla memoria dell'acqua, sulla sua forza generatrice, aggregante, antigravitazionale, si sono pensate e prodotte rinomate coreografie – solo per citarne alcune, si pensi ad *Água* di Pina Bausch (2001); a *Dido and Aeneas* di Sasha Waltz (2005); ma anche all'uso immersivo nella cultura afroamericana dei gospel e dei *holy blues* di Alvin Ailey in *Revelation* (1960), o come incubatore di vita nella versione butoh di *River* del duo Eiko & Koma (1995). La sua materialità continua a rigenerarsi nelle riflessioni di coreografe contemporanee che scelgono l'elemento acquatico, per lo più marino, per riconoscere, attraverso la danza, la relazione: a come siamo legate, cosa ci permette di relazionarci con l'altra, rendendoci facilmente conto che siamo differenziate attraverso e 'con' l'acqua. I gesti pensanti di Neimanis si attualizzano, così, nelle danze liquide – che qui vorrebbero continuare a disseminare questa scrittura, in sospensione, e non a concluderla – e incoraggiano l'apertura a una nuova etica della relazione tra gli umani, i più-che-umani e le acque planetarie che purtroppo sono sempre più in crisi. Impossibile non constatare, infatti, quanto le moltitudini di forme di vita che dipendono dalle acque che ci circondano siano rese precarie; se l'acqua contiene le tracce delle differenze che essa ha creato – si pensi agli attraversamenti, alle migrazioni, ai viaggi in cerca di salvezza – bisogna necessariamente interrogare la relazione di cura con altri corpi d'acqua. Tale urgenza è sentita nelle azioni delle artiste che seguono e che scelgono la dimora politica, poetica e ospitale della danza per continuare a disseminare tale arte nelle infinite potenzialità vivificanti dell'elemento aquatico.

---

sapere performative ed ecologiste alternative (cfr. https://performingwater.org/about-us/).

[72] In tal senso vedi anche i contributi delle studiose Manuela Esposito, "Aurore cosmiche", e di Celeste Ianniciello, "Corpi d'acqua", dedicati alle creazioni di artiste che fondano la propria poetica sull'acqua e su altri elementi naturali in *Cosmopoetiche*, a cura del M.A.M, UniOr Press, Napoli, 2022.

Senza peso. La studiosa Harmony Bench rintraccia la tendenza, piuttosto comune tra coreografe e coreografi di videodanza contemporanea, a esplorare le tecniche e le poetiche dell'antigravità, mettendo in scena la dislocazione delle scritture dei corpi 'senza dimora'. Proponendo il concetto di *any place*, la studiosa introduce l'immagine di danze 'senza terra', di coreografie disperse in spazi effimeri, vacui, luoghi, e non luoghi, trasparenti in cui i corpi-archivio conservano e distruggono il gesto della sospensione:

> Quando immaginano una danza senza una terra, coreograf* e regist* la collocano in una geometria vuota che chiamo *no-place*. Un tentativo di creare un luogo 'neutrale' per la danza, il *no-place* è un vuoto, un luogo evacuato. Privo di indicazioni e relazioni spaziali e politiche, il *no-place* è un anonimo, a-contestuale, spazio vuoto, spesso visualizzato sullo schermo come un liscio campo vuoto, un abisso bianco o nero in cui i/le performer fluttuano […], il *no-place* consente ai/alle performer di apparire in qualsiasi altro luogo, qui identificato come *any-place*.[73]

Quando il peso corporeo non poggia su una architettura stabile, e la figura danzante non sembra toccare e pesare sul terreno di azione, la tecnica dell'antigravità si fa 'dimora' estetica privilegiata in cui danzare il nomadismo identitario e poetico. Nell'introdurre la sua nota teoria, Rosi Braidotti descrive il soggetto, e, più specificamente, la soggettività femminile, "non come un'essenza monolitica definita una volta per tutte ma, piuttosto, il luogo di un insieme di esperienze molteplici, complesse e potenzialmente contraddittorie."[74] La nomade non rappresenta l'essere senza dimora o la condizione della dislocazione obbligata; è, invece, il soggetto che ha abbandonato ogni desiderio di stabilità. Il transito a cui conduce la figura teorico-epistemologica della nomade si visualizza nei corpi-archivio di Rocamora presentati in precedenza, che disseminano il proprio movimento nella dimora, al contempo trasparente e molteplice, dell'antigravità.

Dimorare nell'antigravità sembra voler dire la sovversione delle forze, delle leggi e delle convenzioni, che hanno bloccato il movimento del corpo femminile nelle tradizioni e nelle architetture in cui ha abitato e danzato. Ciò sembra ri-accadere nell'opera sperimentale dell'architetta, musicista, e video-maker anglo-sve-

[73] Harmony Bench, "Anti-Gravitational Choreographies: Strategies of Mobility in Screendance", *The International Journal of Screendance*, Vol.1 (2010), pp. 53-54.

[74] Braidotti, *Soggetto Nomade*, cit., p. 16.

dese Erika Janunger. In *Weightless* (2007), l'artista esplora la materia reale e architettonica degli spazi fissi, per investigarne, al loro interno, la flessibilità delle gestualità antigravitazionali.[75] La scena iniziale vede la prima danzatrice, Malin Stattin, dimorare in uno spazio intimo dall'architettura minimale, una camera da letto, "la stanza tutta per sé" del femminile contemporaneo.[76] In un'altra sequenza, in un altro tempo e spazio, il corpo di un'altra danzatrice, Tuva Lundkvist, si muove nella ricostruzione di un interno postmoderno dedicato alla socialità: un salotto. La tecnica dell'antigravità è già nei corpi d'acqua e nella loro scrittura liquida: le danzatrici non sembrano incontrare resistenza intorno a sé; i movimenti si svolgono in modo lento, veloce e coinciso, gravitando sul pavimento, sui supporti degli arredi e delle mura, sovvertendo ogni dimensione nel rilascio corporeo antigravitazionale. Profondamente interessata al modo in cui il movimento del corpo si adatta, si plasma e si modifica in relazione all'architettura che lo accoglie – "una coreografa è una designer in tutti i sensi" –[77], Janunger sperimenta la tecnica dell'inclinazione, scoprendo e catturando l'impressionante abilità motoria della danzatrice. In questi termini, l'artista spiega il processo di lavorazione:

> È questa danzatrice che ha attirato la mia attenzione: si chiama Tuva ed è la ragazza che balla nel 'salotto'. I suoi movimenti andavano oltre la danza, poteva trasformarsi in qualsiasi tipo di forma, e non era tanto una questione di 'posizioni' quanto piuttosto di 'transizioni', di movimento piuttosto che di forma, quando si trattava della sua danza. Così ho iniziato a catturare il suo movimento in fermo immagini.
> Improvvisava sopra i mobili e accanto ai muri, si arrampicava e strisciava e io catturavo tutto con la mia macchina fotografica digitale. A un certo punto, mentre guardavamo le quasi 1000 foto che le avevo scattato in questa nostra prima sessione, abbiamo iniziato a perdere di vista la stanza. Lei aveva ballato contro un muro e, mentre le immagini apparivano sullo schermo del mio computer portatile, non riuscivamo a capire cosa fosse il pavimento e la parete. Quello che abbiamo visto, però, è che tutte queste immagini erano molto più interessanti se inclinate piuttosto che diritte. Poi abbiamo iniziato a filmare e ho deciso di lavorare fino alla realiz-

[75] *Weightless* – Erika Janunger, 2007; video: http://www.youtube.com/watch?v=iiJhRjBEm6o. Vedi su questa performance anche il mio contributo "Nomadic Body-Archives" al convegno TaPRA Performance and New Technologies Interim Research Event 2013, St. John University of York, 12 aprile 2013. https://www.academia.edu/15485525/Disseminated_Choreographies_Nomadic_Body_Archives.

[76] Woolf, *Una stanza tutta per sé*, cit.

[77] Conversazione privata tramite email con Erika Janunger, marzo 2013.

> zazione di un cortometraggio. […].
> Non ho usato alcuna tecnica digitale, tutto è stato realizzato con velocità e direzione normali. La manipolazione era solo fisica, costruita con il set e l'illuminazione. [78]

La traccia musicale, scandita dalla voce di Janunger, intensifica le potenzialità del "perdere il terreno" sotto i piedi – "We lost ground" è il titolo – fino a quando le corporeità trovano la loro nuova dimora nel non-luogo e nel non 'peso' dell'acqua. Così, da materia rigida una delle pareti diventa specchio d'acqua, la cui superficie viene sfiorata dalla danzatrice con leggiadria, facendo della sua superfice liquida la dimora fluida su cui investigare altre percezioni e differenti gestualità.

Confini aperti. Navigando idealmente il Mediterraneo, e attraversando la sua complessa cartografia, alla luce dei flussi migratori che ne caratterizzano la storia e la geopolitica contemporanea, è possibile assistere a configurazioni coreografiche che, nel desiderio di tradurre in atti poetici la tensione politica dell'oggi, danno vita a forme di aggregazione e di vera resistenza performativa.[79]

Nel saggio *La questione mediterranea*, Marta Carriello e Iain Chambers sostengono che il Mediterraneo è un luogo di disposizione critica che reclama la nostra partecipazione alla regione e al suo discorso.[80] I transiti di morte e di speranza di migliaia di migranti, di contro alle strategie di contenimento culturale, militare e politico attuate dalla cosiddetta Fortezza Europa – in particolare dall'Italia – conducono alla consapevolezza che il migrante contemporaneo, il cui corpo è dichiarato illegale negli atti politici e giuridici della democrazia europea, e la cui storia è stata negata e repressa, "non è semplicemente un rifugiato politico ed economico; lui/lei genera un'interrogazione ontologica".[81] Chambers ci sollecita a riflette sulla necessità di "trasferire l'opera d'arte dallo status immobile di oggetto alla forza attiva e soggettiva di una disposizione critica. Siamo invitati a pensare meno all'arte e più con

[78] *Ibidem*.

[79] Ho argomentato la relazione tra 'danza e migrazione' nelle coreografie in circolazione nell'area mediterranea in "Danzare/Archiviare. Corporeità mediterranee in con-tatto", *Ricerche di S/confine*, Dossier 5 (2019), pp. 78-89; "Dancing Migration, Making Sound: Mediterranean Practices of Listening and Hospitality", *Theatre Research International*, Vol. 46, no. 2 (2021).

[80] Marta Cariello, Iain Chambers, *La questione mediterranea*, Mondadori, Milano, 2019.

[81] Marta Carriello, Iain Chambers, "Editorial/Introduzione", *Politics. Rivista di Studi Politici*, Vol. 5, n. 1 (2016), p. x.

l'arte".[82] Nel seguire l'urgenza di una simile pratica di pensiero, si desidera allora pensare 'con' le soggettività danzanti che, nella differenza delle proprie pratiche, invocano un bisogno di lucidità, di confronto, di incontro tra coloro che partecipano e assistono alla drammatica performatività che accade entro e fuori i confini del Mediterraneo.

Alcuni interrogativi aprono la questione sulla relazione con l'alterità: cosa accade quando si esplora il contatto critico tra il corpo del migrante e quello del cittadino europeo che, dalla sponda opposta, assiste alle immagini mediate delle tragiche traversate? Come guardare questi incontri, spesso vissuti come 'scontri' identitari, senza ri-performare le distanze generate dalla retorica discorsiva di matrice coloniale? Quali esempi di sopravvivenze artistiche testimoniano la coreo-politica del Mediterraneo? Navigando l'archivio della rete – altro spazio liquido e in perenne movimento, si pensi alle incalcolabili possibilità di connessioni che si generano intorno allo spazio del web – è possibile approdare all'esempio di con-partecipazione coreografica creata intorno al progetto *Open Borders*.[83] Si tratta di un'azione collettiva lanciata sui social networks, nel settembre del 2015, dal Festival internazionale di videodanza di Burgogna, in risposta ai movimenti dei rifugiati che dalla Siria e dal Nord Africa hanno attraversato i confini dell'Europa. Da ogni angolo del globo, i performer rispondono alla chiamata di re-azione e donano un'installazione video di circa 50 secondi, ispirandosi ai concetti di 'confine', 'inclusione', 'asilo' e 'solidarietà'. Più di sessanta frammenti-video sono stati selezionati creando successivamente un archivio filmico di circa 1h. Il collage coreografico registra le memorie corporee in itinere, spontanee, che emergono dall'incomprensione, e dalla ricerca di comprensione, di coloro che assistono alle esperienze migratorie entro i confini 'chiusi' del Mediterraneo. Da Grecia, Italia, Spagna, Croazia, Belgio, Ungheria, Svizzera, Germania, Inghilterra, ecc., gli artisti ri-agiscono, e re-agiscono, alle immagini e ai movimenti delle soggettività migranti. Tutte e tutti, nella differenza di linguaggio e della rappresentazione, ospitano i gesti di fuga, i passi della speranza, gli atti di rinascita, in-corporano, sentono dentro, e sullo schermo rilasciano, la relazione sconfinata e immaginifica

[82] Iain Chambers, *Location, Borders and Beyond*, CreateSpace, Charleston, 2012, p. 3.

[83] Vedi il film collettivo *Open Borders*, 2015: https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/open-borders

dei loro 'corpi stranieri' con altri 'corpi estranei'.[84] Tra i tanti, è possibile consultare il frammento video prodotto in Belgio, e realizzato da due giovani donne: Marta Kosieradzka (coreografia e danza) proveniente dalla Polonia, e Eva Campos Suarez (video) dalla Spagna. In questo breve assolo senza titolo, la danzatrice, sui confini dello schermo crea un'altra dimensione circoscritta, ovvero disegna sulla terra uno spazio circolare; sullo sfondo s'intravede una geografia desolata, le rovine di uno spazio urbano ora abbandonato. Nessuna base musicale, solo il fruscio del vento accompagna e partecipa alla danza. La donna agisce e lotta con l'aria che tocca il suo corpo e l'occhio della camera. In questi 45 secondi di sovversione corporale la suggestione è quella di una donna-uccello: una corporeità che senza ali cerca il volo, un'identità femminile che insegue e scrive la sua reazione a ciò che assiste in lontananza, tuttavia la sconvolge e la circonda. Riesce forse a raggiungere uno stato di libera estensione solo quando, tra miracolo e terrore, danza, scrive e 'vola'. Nonostante la continua definizione di nuovi confini, bordi e frontiere tra i corpi, la danza, come la scrittura, apre lo spazio immaginifico di un'espansione illimitata. Questo frammento coreografico allora sembra richiamare il movimento volatile in-scritto dalla *Prometea* di Hélène Cixous, quando la scrittura – del corpo – diventa l'unico atto, terrificante quanto miracoloso, che permette di volare.[85]

Non è un caso che in questi brevi video le coreografe decidano di archiviare le proprie risposte corporee nell'elemento ospitale dell'acqua. Sono numerosi, pertanto, le corporeità che si ritrovano sulle rive di corpi d'acqua come bozzoli pronti a rinascere nell'incontro con l'Altra/o, oppure per rigenerarsi per poi proseguire verso una meta di salvezza e speranza. In soli pochi secondi si collezionano gesti semplici attraverso cui cercare possibili risposte di fronte alle complessità delle politiche dell'oggi, e allora: corpi inabissati, sfocati, incastrati o che fluttuano nella rovinosa rete ideologica dei confini e dei muri che sempre più s'innalza a protezione dell'Europa. In *Drifting*, ad esempio, la danzatrice Natalia Barua cerca una via d'uscita da una fitta foresta, sembra intrappolata in un ambiente inospitale, come se fosse su una barca circondata da acque sconosciute. I suoni dell'acqua, difatti, informano e influenzano l'esperienza uditiva di questo breve video: si sente qualcosa/qualcuno alla deriva che si avvicina sempre di più, in attesa di es-

[84] Jean Luc Nancy, *Corpus*, Cronopio, Napoli, 2001, p. 9.
[85] Hélène Cixous, *Le livre de Promethea*, Gallimard, Paris, 1983.

sere salvata. Come suggerisce Astrida Neimanis nella sua teorizzazione di un'ipermare immaginario (*hypersea)* in cui 'tutto tocca tutto', non siamo solo corpi d'acqua, ma anche corpi nell'acqua, in modi diversi. Nessuno si fa da sé, possiamo entrare in essere solo attraverso lo scambio e l'incontro con altri corpi, ciò perché siamo parte di una idrocomune (*hydrocommons*). I nostri corpi d'acqua, ci spingono a considerare la "molteplicità dell'essere che si estende dentro e attraverso altri esseri in un intricato e intimo intreccio di relazionalità – cioè una idrocomune elementare e multispecie d'acqua – senza mai far collassare questa interconnessione in una massa indifferenziata".[86] L'acqua, infatti, "nelle sue varie miscele, articola suoni […] e altre questioni tra e attraverso i corpi"; l'acqua "conduce [trasporta] flussi di rifugiati sulle correnti oceaniche".[87] Praticando l'idro-logica di Neimanis, le acque sonore dell'immaginario mediterraneo estendono e comprendono le coreografie aggrovigliate e raccolte in *Open Borders*. Lo stile di montaggio 'cut-and-mix' del progetto emerge dal tentativo di ascoltare ciò che si muove all'interno e al di là delle politiche di esclusione della legge euro-mediterranea, ed è sostenuto dal desiderio di esercitare il diritto di ospitalità che rompe con quella legge.[88] La rapida diffusione di questi gesti nella sfera liquida, non gerarchica e deterritorializzata di internet permette ancora di più l'assemblaggio di una comunità idro-danzante che dissente dalle agende europee di controllo della mobilità alle frontiere del Mediterraneo, e attualizza un modo di ricevere l'Altra/o in una nuova un'ecologia di coesistenza. Il mar Mediterraneo si fa spazio di resistenza performativa, ed è oggi il luogo per ritrovare una compartecipazione politica e poetica che interroghi il presente. Il mar Mediterraneo è anche un archivio liquido di storie e memorie spesso rimosse e negate. Continuo a reclamare queste memorie corporee per approdare – ritornare – alle sponde marine a me più vicine.

[86] Neimanis, *Bodies of Water*, cit, p. 99.

[87] Astrida Neimanis, "Water and Knowledge", in *Downstream: Reimagining* Water, D. Christian and R. Wong (eds), Wilfrid Laurier University Press, Waterloo ON, 2017, p. 54.

[88] Qui, mi riferisco alla legge dell'UE sull'immigrazione che regola l'ingresso nell'Unione Europea e che nello specifico sottolinea le differenze tra le regole che esistono tra gli Stati membri che fanno parte dell'Area Schengen (libera circolazione) e quelli che non ne fanno parte. Si veda il dossier relativo alla legge dell'UE che regola i flussi migratori, le procedure di asilo e i programmi di ricollocazione nel Mediterraneo: https://www.europarl.europa.eu/thinktank/infographics/migration/public/index.html?page=migration

Percorsi liquidi. Filomena Rusciano è una coreografa e danzatrice residente a Napoli, con un ricco profilo di esperienze professionali acquisite in ambito internazionale, che ella sceglie di archiviare nello spazio lieve e disseminante del video. Per la straordinaria videodanza intitolata *Liquid Path* (2013), Rusciano attiva il pensiero dell'esilio – "Ho indossato l'abito del coraggio, la speranza della migrante che per mare galleggia inquieta come un messaggio stipato in una bottiglia che si allontana su traiettorie incerte"[89]– dove accogliere lo sguardo dell'Altra, della migrante, dell'esiliata. Il messaggio stipato nella bottiglia, che incornicia la performance, è l'atto di ospitalità che il corpo compie grazie al dono della danza. La poeticità del lavoro avviene nella sovrapposizione dei percorsi visivi che richiamano l'opacità della memoria: l'immagine sfocata della corporeità che si avvicina, si allontana, si estende e si deforma entro ed oltre lo schermo-bottiglia richiama l'incertezza delle urgenze e delle narrazioni in-archiviabili, le esperienze di vita custodite nelle storie, nelle speranze e nelle aspettative dei corpi che attraversano il Mediterraneo. Sulla sua scelta politica e poetica, Rusciano dice:

> L'utilizzo della bottiglia è cruciale, posta tra me e la camera, rende un'immagine molto incerta, e di qui l'incertezza della migrante che si mette in viaggio, un viaggio pieno di speranze, pieno di sogni, ma non si sa cosa l'attende sull'altra sponda. Quindi il mio corpo, attraverso la bottiglia, lascia percepire le emozioni, le speranze in esse custodite, in attesa di qualcuno che le colga dall'altra parte – proprio come accade oggi sulle sponde del Mediterraneo.[90]

Altri pensieri emergono laddove la corporeità danzante trasmigra nella fluidità della tecnica dell'acquarello. La rapidità leggera, gli abbozzi e i profili indefiniti dei gesti leggiadri legati a quest'arte, costituiscono l'invito a consultare l'archivio del senso d'impenetrabilità della danza. Rusciano fa gravitare l'osservatrice nella sospensione del senso, e nei rinvii che la sua danza dissemina poeticamente nel gesto dipinto. Nell'opera senza peso, nell'assenza di dimore fisse, lo sguardo resta sospeso nella febbre dell'archivio e, insieme, nella consapevolezza che non è possibile nessun archivio del gesto sospeso. Sulle sponde del Mediterraneo,

[89] Sinossi opera: *Liquid Path* – Filomena Rusciano, 2013; video: https://www.youtube.com/watch?v=ZbGHh6B0_-c.

[90] Annalisa Piccirillo, Filomena Rusciano, "Danzare / Archiviare. La memoria delle corporalità liquide", in *Matri-archivio del Mediterraneo*, cit., p. 80.

tra gesto e materia liquida, tra schermo e trasparenza marina, le corporeità di Rusciano coreografano ciò che potrebbe permettere solo una relazione 'empatica' con la realtà storica vicina e sensibile, localizzandola dove la danza è scritta e pensata, nell'incontro immaginifico con altri 'corpi d'acqua'.

L'evento del gesto filmico di *Liquid Path* accoglie la promessa del futuro, scegliendo di archiviarsi sul video, e, allo stesso tempo, riportando alla memoria i molteplici gesti in-archiviabili – i corpi senza nome, e senza dimora, divisi e dispersi nella necropoli del Mediterraneo. Nell'esercizio immaginario, Rusciano, così, evoca l'affermazione di Hélène Cixous quando, nell'esperienza della scrittura, il corpo scrivente si annuncia all'Altra e all'accoglienza di altre corporeità: "Sono io, Io, con l'Altra, l'Altra in me, è un genere che va nell'Altro, una lingua che tocca e va verso l'Altra".[91] Da parte sua, Luce Irigaray, in *L'ospitalità del femminile*, definisce la 'reciproca ospitalità' come la tradizione culturale radicata originariamente nel corpo femminile, e che oggi trascende la particolarità della genealogia.[92] L'invito è diretto a 'sentire' l'ospitalità non come gesto unilaterale e paternalistico, ma come uno scambio reciproco che genera pensieri e linguaggi, etici e politici, che posano sulle fondamenta di un'architettura vitale e spaziale. Al momento in cui questa scrittura volge al termine, molte storie corporee rimangono inascoltate e attendono di essere ascoltate. Ciò che resta è la danza, che nella sua traccia disseminante si fa pratica di ospitalità incondizionata, dimora di invenzione e di sperimentazione in cui le memorie e le vite possano essere rispettate, e in alternativa anche salvate.

[91] Hélène Cixous, "Difficult Joys", in *The Body and the Text*, St. Martin's Press, New York, 1990, p. 14.

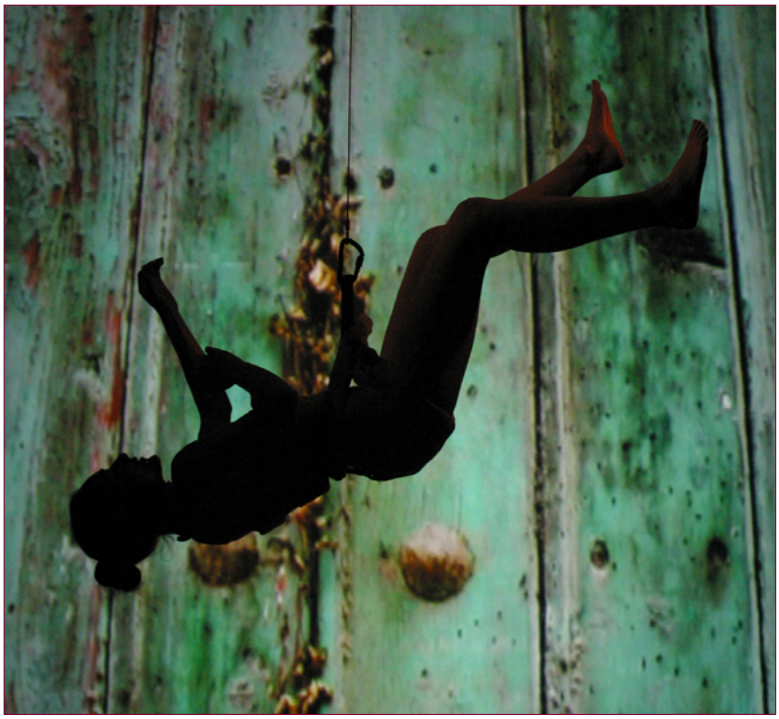
[92] Luce Irigaray, *L'ospitalità del femminile*, il nuovo melangolo, Genova, 2014 (ed. or. 2013).





The Rapture of Matter
Isabel Rocamora, 2003
Photo e copyright:
Tim Flach.
Cortesia dell'artista





Memory Release
Isabel Rocamora, 2003
Immagine di documentazione: John Chapman.
Cortesia dell'artista





Portrait in Time and Gesture
Isabel Rocamora, 2005
Video-stills.
Cortesia dell'artista





Portrait in Time and Gesture
Isabel Rocamora, 2005
Video-stills.
Cortesia dell'artista





Horizon of exile
Isabel Rocamora, 2007
Film stills.
Cortesia dell'artista
e della Galeria SENDA







Liquid Path
Filomena Rusciano, 2013
Video-still.
Cortesia dell'artista

Bibliografia

AA. VV. 2015, *Donna è ballo. Nascita e affermazione della danza moderna*, Ghibli, Milano.

AA. VV. 2019, "Gli archivi del corpo", *Ricerche di S/Confine*, Dossier n. 5.

AA. VV. 2019, Atti del workshop "Lavoro e migrazione" a cura di Lidia Curti, convegno SIL "Visibile e invisibile. Scritture e rappresentazioni del lavoro delle donne", Wake Forest University, Venezia.

Acocella Joan, Garofala Lynn (eds). 1991, *André Levinson on Dance, Writings from Paris in the Twenties*, Wesleyan University Press, Hanover-London.

Adair Christy. 1992, *Women and Dance. Sylphs and Sirens*, New York University Press, New York.

Adichie Chimamanda Ngozi. 2020, *Il pericolo di un'unica storia*, Einaudi, Torino.

Agamben Giorgio. 2007, *Ninfee*, Bollati Boringhieri, Torino.

Albright Ann Cooper. 1997, *Choreographing Difference. The Body and Identity in Contemporary Dance*, Wesleyan University Press, Middletown.

Albright Ann Cooper. 1998, "Strategic Abilities: Negotiating the Disabled Body in Dance", *Disability, Art, and Culture*, Vol. 37, n. 2, pp. 475-501.

Alexander Elisabeth. 1990, "The Venus Hottentot (1825)", in *Crave Radiance: New and Selected Poems, 1990-2010*, 3-7, Graywolf Press, Minneapolis.

Amin Ash, 2010, "The Reminders of Race", *Theory, Culture & Society*, Vol. 27, n.1, pp. 1-23.

Anger Christina. 15 February 2010, "'U' Professor Petra Kuppers dances with her disability", *The Michigan Daily*.

Artaud Antonin. [1938] 1968, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino.

Artaud Antonin. [1948] 2000, *Per finirla col giudizio di dio*, Stampa Alternativa, Roma.

Anzellotti Elisa. 2016, "*Fantasmata*, l'*astanza* della danza" *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno VIII, n. 8, pp. 47-62.

Arbeau Thoinot. [1589] 1989, *Treatise in the Form of a Dialogue Whereby All Manner of Persons May Easily Acquire and Practise the Honourable Exercise of Dancing*; Dance Horizon, New York.

Augé Marc. [1992] 1993, *Nonluoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano.

Auslander Philip. 1999, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London-New York.

Banes Sally. 1980, *Judson Dance Theater: Democracy's Body 1962-1964*, New York University Press, New York.

Banes Sally. 1980, *Terpsichore in Sneakers, Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press, Middletown.

Banes Sally, Susan Manning. 1989. "Terpsichore in Combat Boots", *TDR*, Vol. 33, n.1, pp. 13-16.

Baxmann Inge. 2007, "The Body as Archive, on the Difficult Relationship between Movement and History", in *Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina Wilcke (eds), Transcript, London.

Bench Harmony. 2010, "Anti-Gravitational Choreographies: Strategies of Mobility in Screendance", *The International Journal of Screendance*, Vol. 1, pp. 53-61.

Benesh Rudolf, Benesh Joan. 1977, *Reading Dance. The Birth of Choreology*, Souvenir Press, London.

Benjamin Adam. 1995, "Unfound movement", *Dance Theatre Journal*, Vol. 12, n. 1, pp. 44-47.

Benjamin Adam. 2002, *Making an Entrance. Theory and Practice for Disable and Non-Disable Dancers*, Routledge, London-New York.

Bersani Chiara. 2 marzo 2020, "Il coronavirus e la narrazione tossica della disabilità", *Pasionaria*.

Bevilacqua Daniela. 2016, *Devadasi. Serva del dio al servizio degli uomini*, Armillaria, Edizione del Kindle.

Bhabha Homi. [1994] 2001, *I luoghi della cultura*, Meltemi, Roma.

Braidotti Rosi. 1995, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma.

Brandstetter Gabriele. 2000, "Choreography as a Cenotaph: The Memory of Movement", in *ReMembering the Body*, Gabriele Brandstetter, Hortensia Völkers (eds), Hatje Cantz, Ostfielder-Ruin.

Brandstetter Gabriele, Egert Gerko, Zubarik Sabine. 2013, *Touching and Being Touched: Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston.

Brandstetter Gabriele, Klein Gabriele (eds). 2013, *Dance [and] Theory*, transcript-Verlag, Bielefeld.

Brannigan Erin. 2011, *Dancefilm: Choreography and Moving Image*, OUP, Oxford.

Buci-Glucksmann Christine. 2003, *L'esthétique de l'éphémère*, Galilée, Paris.

Burt Ramsay. 1998, *Alien Bodies. Representation of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance*, Routledge, London-New York.

Burt Ramsay. 2006, *Judson Dance Theater. Performative Traces*, Routledge, London-New York.

Butler Judith. [1993] 1996, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Feltrinelli, Milano.

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

Butler Judith. 2005, *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, New York.

Butler Judith. [1990] 2013, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, Urbino.

Carriello Marta, Chambers Iain. 2016, "Editorial/Introduzione", *Politics. Rivista di Studi Politici*, Vol. 5, n. 1.

Cariello Marta, Chambers Iain. 2019, *La questione mediterranea*, Mondadori, Milano.

Carotenuto Silvana, 2017, "Le figure stringa nella fantascienza di Nnedi Okorafor", *Leggendaria* "Pensare il Futuro" n. 124, pp. 23-26.

Carotenuto Silvana, Ianniciello Celeste, Piccirillo Annalisa (a cura di). 2017, *Matri-archivio del Mediterraneo. Grafie e Materie*, Unior-Press, Napoli.

Carter Angela. 1985, *Black Venus*, Chatto & Windus Ltd, London.

Cecchetti Grazioso. 2004, *Manuale completo di danza classica, metodo Enrico Cecchetti*, Vol. 1, Gremese Editore, Roma.

Chakravorty Pallabi. 2000, "From Interculturalism to Historicism: Reflection on Classical Indian Dance", *Dance Research Journal*, Vol. 32, n. 2, pp. 108-119.

Chambers Iain. 2003, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Meltemi, Roma.

Chambers Iain. 2012, *Location, Borders and Beyond*, CreateSpace, Charleston.

Chen Cecilia, MacLeod Janine, Neimanis Astrida (eds). 2013, *Thinking with Water*, McGill-Queen's University Press, Montreal-Kingston.

Chernetich Gaia Clotilde. 2019, *Architetture della memoria. L'eredità di Pina Bausch tra archivio e scena*, Academia University Press, Torino.

Chipaumire Nora. 2014, *The Black, African, Female, Body;* TEDxCalArts, Performance, Body and Presence.

Christina Turner. 2013, "Leaving and Pursuing Traces 'Archive' and 'Archiving' in a Dance Context", in *Dance [and] Theory*, Brandstetter Gabriele, Klein Gabriele (eds), transcript-Verlag, Bielefeld.

Cixous Hélène. 1983, *Le livre de Promethea*, Gallimard, Paris.

Cixous Hélène. 1986, *Entre l'écriture*, Des Femmes, Paris.

Cixous Hélène. 1990, "Difficult Joys", *The Body and the Text*, St. Martin's Press, New York.

Cixous Hélène. [1975] 1997, "Il riso di Medusa", in *Critiche femministe e teorie letterarie*, Raffaella Baccolini, et al. (a cura di), Clueb, Bologna.

Cixous Hélène. [1993] 2002, *Tre passi sulla scala della scrittura*, Bulzoni, Roma.

Clark A. VèVè, Hodson Millicent, Neiman Catrina. 1984, *The Legend of Maya Deren. A Documentary Biography and Collected Works*.

Vol. I, Part One, "Signatures" (1917-1942), Anthology Film Archives/ Film Culture, New York.

Clifford James. [1988] 1993, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.

Clifford James. [1997] 1999, *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.

Cohen Bull Cynthia Jean. 1997, "Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Culture", in *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance,* Desmond Jane C. (ed.), Duke University Press, Durham-London.

Collins Lisa Gail. 2010 "Historic Retrievals: Confronting Visual Evidence and the Imaging of Truth", in *Black Venus 2010. They Called Her "Hottentot"*, Deborah Willis (ed.), Temple University Press, Philadelphia, pp. 71-86.

Coly Ayo A. 2019, *Postcolonial Hauntologies: African Women's Discourses of the Female Body*, University of Nebraska Press, Lincoln.

Cools Guy. 2008, "The Bi-Temporal Body: Guy Cool with Akram Khan 2", Sadler's Wells Publications, London.

Coorlawala Uttara Asha. 2001, "Ruth St. Denis and India's Dance Reinassance", *Dance Chronicle*, Vol. 15, n. 2, pp. 123-153.

Coorlawala Uttara Asha. 2004, "The Sanskritized Body", *Dance Research Journal*, Vol. 36, n. 2, pp. 50-63.

Copeland Huey. 2013, "Renée Green's Diasporic Imagination", *Bound to Appear: Art, Slavery, and the Site of Blackness in Multicultural America,* University of Chicago Press, Chicago.

Copeland Roger, Cohen Marshall (eds). 1993, *What is Dancing? Reading in Theory and Criticism*, Oxford University Press, Oxford.

Curti Lidia. 2006, *La voce dell'altra, scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma.

D'Amico Dalila Flavia. 2021, *Lost in translation. La disabilità in scena*, Bulzoni, Roma.

da Piacenza Domenico. ca. 1454-1455, *De arte saltandi et choreas ducenti*, Bibliothèque Nationale de France, Paris MS fond. It., 972.

Dandeker Celeste. 2 April 2020, "We are all dancers in a way. Just everyone does it differently - A Conversation with Annie Edwards and Celeste Dandeker", The Place, London.

Das Joanna Dee. 2020, "Dance That 'Suggested Nothing but Itself': Josephine Baker and Abstraction", *Arts*, Vol. 9, n. 1, pp. 23-35.

Davis Lennard J. 1995, *Enforcing Normalcy. Disability, Deafness, and the Body*, Verso, London-New York.

Davis Lennard J. 1999, "Crips Strike Back: The Rise of Disability Studies", *American Literary History*, Vol. 11 n. 3, pp. 500-512.

De Chiara Marina. 2005, *Oltre la gabbia, ordine coloniale e arte di confine*, Meltemi, Roma.

De Marinis Marco. 1999, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme (Bo).

de Vita Antonella. 2021, *Corpi d'acqua. La svolta idrofemminista di Astrida Neimanis*, UniorPress, Napoli.

della Ragione Achille. 2005, *Il nudo femminile sdraiato dall'antichità ai nostri giorni*, Napoli Arte, Napoli.

Deren Maya. 1946, *An Anagram of Ideas on Art, Form and Film*, The Alicat Book Shop Press, New York.

Deren Maya. [1953] 2018, *I cavalieri divini del vudù*, Cristina Brambilla, Il saggiatore, Milano, 2018.

Derrida Jacques. [1967] 1969, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano.

Derrida Jacques. [1967] 1971, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.

Derrida Jacques, Christie V. McDonald. 1982, "'Choreographies', An Interview with Jacques Derrida", *Diacritics*, Vol. 12, n. 2, pp. 66-76.

Derrida Jacques. [1993] 1989, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano.

Derrida Jacques. [1978] 1991, *Sproni: gli stili di Nietzsche*, Adelphi, Milano.

Derrida Jacques. 1992, "Derrida and the Questioning of Literature", in *Jacques Derrida. Acts of Literature*, Derek Attridge (ed.), Routledge, London-New York.

Derrida Jacques. [1993] 1994, *Spettri di Marx: stato del debito lavoro del lutto e la nuova internazionale*, Raffaello Cortina, Milano.

Derrida Jacques. [1995] 1996, *Mal d'archivio, un'impressione freudiana*, Filema, Napoli.

Derrida Jacques. [1971] 1997, "La différance" in *Margini della Filosofia*, Einaudi, Torino.

Derrida Jacques, Bernard Stiegler. [1995] 1999, *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina, Milano.

Derrida Jacques. [2000] 2002, "Passo d'ospitalità", in *Sull'ospitalità. Le riflessioni di uno dei massimi filosofi contemporanei sulle società multietniche* Anne Dufourmantelle (a cura di), Baldini&Castoldi, Milano.

Derrida Jacques. [1990] 2003, *Memorie di un cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano.

Derrida Jacques. [1996] 2004, *Il monolinguismo dell'altro o la protesi d'origine*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Derrida Jacques. [1998] 2004, "Un baco da seta. Punti di vista trapunti sull'altro velo" in *Veli*, Hélène Cixous e Jacques Derrida, disegni di Ernest Pignon-Ernest, Alinea, Firenze.

Derrida Jacques. [2000] 2007, *Toccare, Jean Luc Nancy*, Marietti, Genova.

Desmond Jane C. (ed.). 1997, *Meaning in Motion Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Duke University Press, Durham-London.

Di Bernardi Vito. 2003, "Riflessioni sull'eredità della danza hindu nel Novecento", *Biblioteca teatrale*, n. 67-68, pp. 179-194.

Di Bernardi Vito. 2018, "'A continuous awakening movement'. Note sul *choreocinema* di Maya Deren", *Danza e ricerca*, anno X, numero 10, pp. 161-173.

Dixon Gottschild Brenda. 1996, *Digging the Africanist Presence in American Performance*, Greenwood Press, Westport.

Djebar Assia. [1980] 1988, *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, Giunti, Firenze.

Dodds Sherril. 2004, *Dance on Screen: Genres and Media from Hollywood to Experimental Art.* Palgrave Macmillian, UK.

Du Bois William Edward Burghardt. 1903, *The Souls of Black Folk: Essays and Sketches*, AC McClurg, Chicago.

Dunagan Colleen. 2005, "Dance, Knowledge and Power", *Topoi*, Vol. 24, n. 1, pp. 29-41.

Dunham Katherine. [1950] 1990, *Vodu. Le danze di Haiti*, Ubulibri, Milano.

Dutt Bishnupriya, Munsi Urmimala Sarkar. 2010, *Engendering Performance, Indian Women Performers in Search of an Identity*, Sage Publication, New Delhi.

Fanon Franz. [1957] 1989, "Algeria Unveiled", *Studies in a Dying Colonialism*, Earthscan Publication, London.

Fanon Franz. [1952] 1996, *Pelle Nera, Maschere Bianche*, Tropea, Milano.

Ferrus Diana. [1998] 2011, *I've Come to Take You Home*, Xlibris Corp, Bloomington, Indiana, 2011.

Foster Susan Leigh. 2002, *Dances that Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull*, Wesleyan University Press, Middletown.

Foster Susan Leigh. 2011, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, London-New York.

Foucault Michael. [1969] 1971, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano.

Foucault Michel. [1975] 1976, *Sorvegliare e Punire: nascita della prigione*, Einaudi, Torino.

Foucault Michael. 1990, *Difendere la società. Dalla guerra delle razze al razzismo di stato*, Ponte delle Grazie, Firenze.

Fraleigh Sondra Horton. 1987, *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.

Francis Terri Simone. 2011, "Sighting the 'Real' Josephine Baker. Methods and Issues of Black Star Studies", in *Black Venus 2010. They Called Her "Hottentot"*, Deborah Willis (ed.), Temple University Press, Philadelphia, pp. 199-209.

Francis Terri Simone. 2021, *Josephine Baker's Cinematic Prism*, Indiana University Press, Bloomington.

Franco Susanne, Nordera Marina. 2010, *Ricordanze, memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet, Torino.

Franco Susanne. 2003, *Martha Graham*, L'epos, Palermo.

Franco Susanne. 2015, "Videodanza", *Enciclopedia Treccani*, IX Appendice.

Franko Mark. 1986, *The Dancing Body in Renaissance Choreography*, Summa, Birmingham.

Franko Mark. 1995, "Mimique", in *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*, Ellen W. Goellner, Jacqueline Shea Murphy (eds), Rutgers University Press, New Brunswick.

Franko Mark. 2017, "Introduction: After Ephimerality", in *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Mark Franko (ed.), Oxford University Press, Oxford.

Franko Mark. 2004, "Given Movement: Dance and the Event", in *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, André Lepecki (ed.), Wesleyan University Press, Middletown.

Gai Anita. 2002, "Disability in the Indian Context: Post-Colonial Perspective", in *Disability/Postmodernity, Embodying Disability Theory*, Mairian Corker, Tom Shakespeare (eds), The Tower Building, London.

Galanopoulou Christiana, Kovgan Alla. 2003, "*In the Mirror of Maya Deren*: Curator's text", testo introduttivo al Festival VideoDance, Atene.

Garland Thomson Rosemarie. 2000, "Staring Back: Self Representations of Disabled Performance Artists", *American Quarterly*, Vol. 52, n. 2, pp. 334-338.

Gil José, Lepecki André, 2006 "Paradoxical Body", *TDR*, Vol. 50, n. 4, pp. 21-35.

Gilman Sander L. 1985, "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine and Literature", *Critical Inquiry*, Vol. 12, n. 1, pp. 204-242.

Ginsburg Faye, Mills Mara, Rapp Rayna. 13 May 2020, "Lessons from the Disability Front: Remote Access, Conviviality, Justice", *Contactos*, Diana Taylor (eds), https://contactos.tome.press

Godeau Abigail Solomon. 1995, "Representing Women: The Politics of Self-Representation", in *Reframings: New American Feminist Photographies*, Diane Neumaier (ed.), Temple University Press, Philadelphia.

Goodley Dan, Lawthom Rebecca, Runswick-Cole Katherine. 2014, "Posthuman Disability Studies", *Subjectivity*, Vol. 7 n. 4, pp. 342-361.

Gordon Avery. 1997, *Ghostly Matters: Haunting and the Social Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Grau Andrée. 2004, "A Sheltering Sky? Negotiating Identity through South Asian Dance", in *No Man's Land: Exploring South Asianness, Symposium*, Symposium Report ICA, redatto da Shiromi Pinto, Londra.

Grau Nuria Sala. 2017, "Tempo, corpo, spazio: alchimia silenziosa", in *Sulla danza*, Maurizio Zanardi (a cura di), Cronopio, Napoli.

Greenfield Amy. 2002, "The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris", in *Envisioning Dance on Film and Video*, Mitoma Judith, Zimmer Elizabeth, Stieberet Dale (eds), Routledge, London-New York.

Greimas Algirdas Julien. [1987] 2004, *Dell'imperfezione*, Sellerio editore, Palermo.

Guest Ann Hutchinson. 1984, *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, Dance Book, London.

Hale Catherine. 2003, "Peripheral Visions", *Dance Theatre Journal*, Vol. 19, n. 1.

Hall Stuart. 1991, "Black Narcissus", *Autograph Newsletter*, June 1-2.

Hall Stuart. 1996, "The After-Life of Frantz Fanon: Why Fanon? Why Now? Why Black Skin, White Masks?", in *The Fact of Blackness: Frantz Fanon and Visual Representation*, Alan Read (ed.), ICA-Institute of Contemporary Arts and International Visual Arts, London.

Hanna Judith Lynne. 1993, "Classical Indian Dance and Women's Status", in *Dance, Gender and Culture*, Helen Thomas (ed.), Macmillan, New York.

Haraway Donna. 2011, *SF: Speculative Fabulation and String Figures*, Hatje Cantz Verlag, Kassel, documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH.

Hartman Saidiya. 1997, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford UP, Oxford.

Hartman Saidiya. 2007, *Lose Your Mother. A Journey along the Atlantic Slave Route*, Farrar, Straus and Giroux, New York.

Hartman Saidiya. 2008, "Venus in Two Acts", *Small Axe* 26, Vol. 12, n. 2, pp. 1-14.

Hartman Saidiya. 2016, "The Dead Black Revisited", *History of the Present*, Vol. 6, n. 2, pp. pp. 208-215.

Herbrechter Stefan. 2015, "Derrida on the Screen", in *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck, Curtis D. Carbonell (eds), Palgrave Macmillan, London.

Hobsbawm Eric, Terence Ranger (a cura di). [1983] 1987, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, Torino.

hooks bell. 1992, *Black Looks: Race and Representation*, South End Press, Boston.

Irigaray Luce. [1977] 1978, *Questo sesso che non è un sesso. Sulla condizione sessuale, sociale e culturale delle donne*, Feltrinelli, Milano.

Irigaray Luce. [2011] 2013, *Elogio del toccare,* il Melangolo, Genova.

Irigaray Luce. [2013] 2014, *L'ospitalità del femminile*, il nuovo melangolo, Genova.

Jackson Linda Susan. 2001, "Little Sarah", *African Voices*, Vol. 7, n. 9, p. 25.

Jeong Ok Hee. 2009, "Reflections on Maya Deren's Forgotten Film, *The Very Eye of Night*", *Dance Chronicle*, Vol. 32.

Jeyasingh Shobana. 1998, "Imaginary Homelands: Creating a New Dance Language", in *The Routledge Dance Studies Reader*, Alexandra Carter (ed.), Routledge, London.

Jones Kellie. 2011, "A.K.A. Saartjie. The 'Hottentot Venus' in Context", in *Black Venus 2010. They Called Her "Hottentot"*, Deborah Willis (ed.), Temple University Press, Philadelphia, pp. 126-143.

Kafer Alison. 2013. *Feminist, Queer, Crip*, Indiana University Press, Bloomington.

Kaplan Larry. 1987, "Pina Bausch: Dancing Around the Issue", *Ballet Review*, 1987, pp. 74-78.

Kappala-Ramsamy Gemma, Cunningham Claire. 11 May 2011, "Claire Cunningham: 'Coming through US customs is always interesting'", *The Guardian*.

Khanna Ranjana. 2003, *Dark Continents: Psychoanalysis and Colonialism*, Duke University Press, Durham and London.

Kilomba Grada. 2021, *Memorie della piantagione. Episodi di razzismo quotidiano*, Capovolte, Alessandria.

Kirby Percival R. 1949, "The Hottentot Venus", *African Notes and News*, Vol. 6, pp. 55-61.

Kisselgoff Anna. 9 March 1991, "For 20 Years, Distinctly Trisha Brown", *The New York Times*.

Kuppers Petra. 2003, *Bodies on Edge, Disability and Contemporary Performance*, Routledge, London-New York.

Kuppers Petra. 2007, *Scars of Visibility*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Kuppers Petra. 2009, "Toward a Rhizomatic Model of Disability: Poetry, Performance and Touch", *Journal of Literature & Cultural Disability Studies*, Vol. 3, n. 3, pp. 221-240.

Langer Susanne K. 1953, *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, Charles Scribner's Sons, New York.

Lazar Julie. 1993, "Foreword", in *World Tour: Renée Green*, Russell Ferguson (ed.), Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Lepecki André. 2004, *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Wesleyan University Press, Middletown.

Lepecki André. 2006, *Exhausting Dance. Performance and Politics of Movement*, Routledge, London-New York.

Lepecki André. 2007, "Choreography as apparatus of capture", *TDR*, Vol. 51, n. 2, pp. 119-123.

Lepecki André. 2010, "Body as Archive. Will to Re-enact and the Afterlives of Dances", *Dance Research Journal*, Vol. 42, n. 2, pp. 28-48.

Lindfors Bernth. 1983, "The Hottentot Venus and Other African Attractions in Nineteenth-Century England", *Australasian Drama Studies*, Vol. I, pp. 83-104.

Lindfors Bernth. 1996, "Ethnological Show Business: Footlighting the Dark Continent", in *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, Rosemarie Garland Thomson (ed.), New York University Press, New York.

Livet Anne. 1978, *Contemporary Dance*, Abbeville Press, New York, London.

Mackrell Judith. 12 February 2003, "Dance away the heartache", *The Guardian*.

Magubane Zine. 2011, "Which Bodies Matter? Feminism, Post-structuralism, Race, and the Curious Theoretical Odyssey of the 'Hottentot Venus'", in *Black Venus 2010. They Called Her "Hottentot"*, Deborah Willis (ed.), Temple University Press, Philadelphia, pp. 47-61.

M.A.M. Gruppo di ricerca. 2022, *Cosmopoetiche*, UniorPress, Napoli.

Manning Erin. 2006, *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London.

Manning Erin. 2009, *Relationscapes*, MIT Press, Cambridge (MA)-London (UK).

Manning Erin. 2015, "Incipient Action ~ The Dance of the Not-Yet", in *Tango in Translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik*, Gabriele Klein (ed.), transcript-Verlag, Bielefeld.

Massari Noemi. 2020, "Il coreografo elettronico. Uno spazio creativo per la videodanza in Italia", *Biblioteca teatrale* n. 134, pp. 283-300.

Massumi Brian. 2002, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham-London.

Mauss Marcel. 1950, "Le techniques du corps", in *Sociologie et antropologie, précédé d'une Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss*, Presses Universitaires de France, Paris.

Mcpherson Bruce R. (ed.). 2005, *Essential Deren: Collected Writings on Film by Maya Deren*, Documentext, Kingston-New York.

Meduri Avanthi. 2004, "*Bharatanatyam* as a Global Dance: Some Issues in Teaching, Practice and Research", *Dance Research Journal*, Vo. 36, n. 2, pp. 11-29

Meduri Avanthi. 2010, "La trasmissione della danza sudasiatica a Londra", in *Ricordanze, memoria in movimento e coreografie della storia*, Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), Utet, Torino.

Mercer Kobena. 1990, "Black Art and The Burden of Representation", *Third Text*, Vol. 4, n. 10, pp. 61-78.

Mercer Kobena. 1995, "Busy in the Ruins of Wretched Phantasia", in *Mirage: Enigmas of Race, Difference and Desire*, David A. Bailey, Kobena Mercer, Catherine Ugwu (eds), ICA and Institute of International Visual Arts (Iniva), London.

Merleau-Ponty Maurice. [1945] 2003, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.

Mitchell Robin. 2010, "Another Means of Understanding the Gaze. Sarah Bartmann in The Development of Nineteenth-Century French National Identity", in *Black Venus 2010. They Called Her "Hottentot"*, Deborah Willis (ed.), Temple University Press, Philadelphia, pp. 32-46.

Mitoma Judith, Zimmer Elizabeth, Stieberet Dale (eds). 2002, *Envisioning Dance on Film and Video*, Routledge, London-New York.

Mitra Royona. 2015, *Akram Khan: Dancing New Interculturalism*, Palgrave MacMillan, London.

Morrison Toni. [1992] 1994, *Giochi al buio*, Frassinelli, Milano.

Moten Fred. 2003, *In the Break*, University of Minnesota, Minneapolis.

Murty Sudha. 2017, *Three Thousand Stitches. Ordinary People, Extraordinary Lives*, Penguin Random House, Manipal.

Nancy Jean Luc. 2001, *Corpus*, Cronopio, Napoli.

Nancy Jean Luc. 2017, "Rühren, Berührenm, Aufruhr", in *Sulla danza*, Maurizio Zanardi (a cura di), Cronopio, Napoli.

Negri Federica. 2016, *Estetica e Comunicazione*, Libreria Universitaria, Padova.

Neimanis Astrida. 2017, "Water and Knowledge", in *Downstream: Reimagining Water*, Dorothy Christian and Rita Wong (eds), Wilfrid Laurier University Press, Waterloo ON.

Neimanis Astrida. 2017, *Bodies of Water. Posthuman Feminist Phenomenology*, Bloomsbury, London.

Noë Alva. 2004, *Action in Perception*, The MIT Press, Cambridge, MA.

Nolan Carrie. 2009, *Agency and Embodiment: Performing Gestures/Producing Culture*, Harvard University Press, Massachusetts.

Nordera Marina. 2005, "Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere", in *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Susanne Franco e Marina Nordera (a cura di), UTET, Torino.

Novack Cynthia. 1990, *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, University of Wisconsin Press, Madison.

O'Shea Janet. 2007, *At Home in The World: Bharatanatyam on the Global Stage*, Wesleyan University Press, Middletown.

Ottoleghi Vittoria. 2008, *La danza. Tersicore adorata*, Excelsior 1881, Milano.

Passerini Luisa. 2003, *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Bollati Boringhieri, Torino.

Paxton Steve. 1987, "A Note to Canadian Critics", *Contact Quarterly*, Vol. 12, n. 2.

Phelan Peggy. 1993, *Unmarked, the politics of performance*, Routledge, London-New York.

Piccirillo Annalisa. 2008, "Hybrid Bodies in Transit: The Third Language of Contemporary *Kathak*", *Anglistica*, Vol. 12, n. 2, pp. 27-41.

Piccirillo Annalisa. 2014, "The Mediterranean Matri-Archive. Choreographic Fragments of Emerging Corporealities", *Anglistica Journal A.I.O.N*, Vol. 18, n. 2, pp. 55-71.

Piccirillo Annalisa, Rusciano Filomena. 2017, "Danzare / Archiviare. La memoria delle corporalità liquide", in *Matri-archivio del Mediterraneo. Grafie e Materie*, Silvana Carotenuto, Celeste Ianniciello, Annalisa Piccirillo (a cura di), UniorPress, Napoli.

Piccirillo Annalisa. 2011, "Speaking with Nelisiwe Xaba: Re-dancing a Body, Re-imagining a Continent", *Anglistica*, Vol. 15, n. 1, pp. 67-77.

Piccirillo Annalisa. 2012, "Ricordanze: l'archiviazione sospesa di Isabel Rocamora", *Estetica. Studi e ricerche*, 1.

Piccirillo Annalisa. 2017, "Embodying Otherness: Nelisiwe Xaba's *Fremde Tänze*", *Textus, English Studies in Italy*, XXX, n. 2, pp. 141-160.

Piccirillo Annalisa. 2018, "Coreografare la memoria postcoloniale. Il 'matri-archivio' danzante", in *Ritorni critici, la sfida degli studi culturali e postcoloniali*, Iain Chambers, Lidia Curti, Michaela Quadraro (a cura di), Meltemi, Roma.

Piccirillo Annalisa. 2018, "Il Matri-archivio del Mediterraneo. 'Attraversare' la creatività dell'arte femminile", *De genere. Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere*, pp. 85-93.

Piccirillo Annalisa. 2019, "Corpo-grafie di donna: un matri-archivio del corpo danzante, pensante, migrante", *Italica Wratislaviensia*, Vol. 10, n. 2.

Piccirillo Annalisa. 2019, "Danzare/Archiviare. Corporeità mediterranee in con-tatto", *Ricerche di S/confine*, Dossier 5.

Piccirillo Annalisa. 2021, "Dancing Migration, Making Sound: Mediterranean Practices of Listening and Hospitality", *Theatre Research International*, Vol. 46, no. 2, pp. 184-199.

Pontremoli Alessandro. 2004, *La danza. Storia, teoria, estetica del Novecento*, Laterza, Bari.

Pontremoli Alessandro. 2011, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*, Edizioni Ephemeria, Macerata.

Pontremoli Alessandro. 2021, *L'arte del ballare. Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo*, Edizioni di Pagina, Bari.

Porter Janelle. 2010, *Dance with Camera*, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art.

Reason Matthew. 2003, "Archive or Memory? The Detritus of Live Performance", *New Theatre Quarterly*, Vol. 73, pp. 82-89.

Reason Matthew. 2006, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performan*ce, Palgrave Macmillan, New York.

Riggs Damien. 2008, "How do Bodies Matter? Understanding Embodied Racialized Subjectivities", *darkmatter*, Vol. 2.

Ronceray Sébastien. 2008, "*Divine Horsemen*, a film dispossessed of itself", *Divine Horsemen Maya Deren*, DVD brochure, Tavia Ito, Re:Voir Video.

Rosenberg Douglas. 2012, *Screendance: Inscribing The Ephemeral Image*, Oxford University Press, New York.

Rosenberg Douglas. 2010, "Excavating Genres", *The International Journal of Screendance*, Vol. 1.

Roy Senjoy. 2003, "Growths and Outgrowths", in *New Direction in Indian Dance*, Sunil Kothari (ed), Marg Publications, Mubai.

Rushdie Salman. [1991] 1994, *Patrie immaginarie*, Mondadori, Milano.

Russo Mary. 1995, *The Female Grotesque: Risk, Excess, and Modernity*, Routledge, New York.

Sacchi Annalisa. 2010, "Il privilegio di essere ricordata. Su alcune strategie di coreutica memoriale", in *Ricordanze, memoria in mo-*

vimento e coreografie della storia, Susanne Franco, Marina Nordera (a cura di), Utet, Torino.

Said Edward W. [1978] 1991, *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano.

Said Edward W. [1984] 2000, "Riflessioni sull'esilio", in *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli Editore, Milano.

Said Edward W. [1993] 1998, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma.

Samuels Ellen. 2017, "Six Ways of Looking at Crip Time", *Disability Studies Quarterly*, Vol. 37, n. 3, s.i.p.

Savarese Nicola. 1992, *Teatro e spettacolo tra oriente e occidente*, Laterza, Bari.

Schechner Richard. [1977] 1984, *La teoria della performance [1970-1983]*, Bulzoni, Roma.

Schneider Rebecca. 2001, "Performance Remains", *Performance Research*, Vol. 6, n. 2, pp. 100-108.

Schneider Rebecca. 2011, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London.

Schriempf Alexa. 2001, "[Re]fusing the Amputated Body: An Interactionist Bridge for Feminism and Disability", *Hypatia*, Vol. 16, n. 4, pp. 53-79.

Schwartz Hillel. 1992, "Torque: The New Kinaesthetic of the Twentieth Century", in *Incorporation*, Jonathan Crary, Sanford Kwinter (eds), Zone, New York.

Sharpley-Whiting Tracy Denean. 1999, *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*, Duke University Press, Durham.

Singer Debra S., 2011, "Reclaiming Venus, The Presence of Sarah Bartmann in Contemporary Art", in *Black Venus 2010. They Called Her "Hottentot"*, Deborah Willis (ed.), Temple University Press, Philadelphia, pp. 87-95.

Singha Rina, Massey Reginald. 1967, *Indian Dances, Their History and Growth*, Faber and Faber, London.

Sirignano Rosanna Maryam. 2023, *Il velo dentro*, Villaggio Maori Edizioni, Catania.

Spivak Gayatri C. [1999] 2004, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, Meltemi, Roma.

Stiehl Pamyla. 2004, "Bharatanatyam: A Dialogical Interrogation of Feminist Voices in Search of the Divine Dance", *The Journal of Religion and Theatre*, Vol. 3, n. 2, pp. 275-302.

Taylor Diana. 2003, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham and London.

Thobani Sitara. 2019, *Indian Classical Dance and the Making of Postcolonial National Identities*. *Dancing on Empire's Stage*. Routledge, London-New York.

Tobin Siebers, 2004, "Disability Masquerade", *Literature and Medicine*, Vol. 23, n. 2.

Trinh T. Minh-ha. 1992, *Framer Framed*, Routledge, London-New York.

TRU Technoculture Research Unit. 2021, "La comunità fuggitiva dello studio nero", Prefazione alla traduzione in italiano di Stefano Harney, Fred Moten, *Undercommons Pianificazione fuggitiva e studio nero,* Tamu e Archive Books, Napoli-Milano.

Vaccarino Elisa. 1996, *La Musa dello schermo freddo. Videodanza, computer e robot*, Costa & Nolan, Genova.

Vasudevan Preeti. 2002, "Clarity with Chaos. Akram Khan Talks to Preeti Vasudevan About the Classical, the Contemporary and Creating *Kaash*", *Dance Theatre Journal*, Vol. 18, n. 1, pp. 16-19.

Virilio Paul. [2001] 2002, *L'incidente del futuro*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Virilio Paul. [2007] 2008, *L'università del disastro*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Wallace Michele. 2011, "The Imperial Gaze. Venus Hottentot, Human Display, and World's Fairs", in *Black Venus 2010. They Called Her "Hottentot"*, Deborah Willis (ed.), Temple University Press, Philadelphia, pp. 149-154.

Whatley Sarah. 2010, "The Spectacle of Difference: Dance and Disability on Screen", *The International Journal of Screendance*, Vol. 1, n.1, pp. 41-52

Wittrock Eike. 2020, "Fremdes Erbe: Nelisiwe Xaba and German Dance Heritage", *TDR*, Vol. 64, n. 2, pp. 38-53.

Woolf Virginia. [1929] 2013, *Una stanza tutta per sé*, Feltrinelli, Milano.

Zaidi Zoya. April 2012, "Devadasi System in Indian Temples" , *M.A.S.E.S. — Movement Against Sexual Exploitation and Sexism*, web site.

Zilwa Obed. August 9 2002, "South Africa Buries Remains of Indigenous Woman Who Was Displayed as Oddity in Europe", *BC cycle*, Reuters.

Film, video performance e coreografie
In ordine di presentazione

Shobana Jeyasingh

Phantasmaton (2002)
coreografia: Shobana Jeyasingh
musica: Jocelyn Pook
video: Pete Gomes
voce live: Natacha Atlas
scenografia: Joanna Parker.

Making of Maps (1992)
coreografia: Shobana Jeyasingh
compositori: Alistair MacDonald & R.A. Ramamani
designer: Andrea Blotkamp
danzatrici: Jeyaverni Jeganathan, Monisha Patil-Bharadwaj, Subathra Shanteepan, Savitha Shekhar, Vidya Thirunarayan.

Exit No Exit (2006)
coreografia: Shobana Jeyasingh
musica: Michael Nyman
costumi: Ursula Bombshell
video: Nichola Bruce
luci: Lucy Carter.

Too Mortal (2012)
coreografia: Shobana Jeyasingh
compositore: Cassiel
costumi: Ursula Bombshell
luci: Yaron Abulafia
suono: Fred De Faye
commissionato originariamente da: La Biennale di Venezia (Venezia), Dance Umbrella (Londra), Dansens Hus (Stoccolma) and BITEF Festival (Belgrado) nell'ambito di ENPARTS – European Network of Performing Arts, con il supporto della Commissione Europea.

Counterpoint (2010)
coreografia: Shobana Jeyasingh,
compositore: Cassiel
costumi: Ursula Bombshell

performance commissionata da: Somerset House Trust e English National Ballet, T-Mobile Big Dance 2010.

Akram Khan, Sidi Larbi Cherkaoui

Zero Degrees (2007)
coreografia: Akram Khan, Sidi Larbi Cherkaoui
musica: Nitin Sawhney
sculture: Antony Gormley
luci: Mikki Kunttu
drammaturgia: Guy Cools.

Nelisiwe Xaba

Plasticization (2005)
coreografia e danza di Nelisiwe Xaba.
costumi: Strangelove.

They Look at Me and That's all They Think (2008)
coreografia e danza: Nelisiwe Xaba
costumi e scenografia: Strangelove
regia: Carlo Gibson.
luci e tecnico: François Blet.

Sakhozi says NoN to the Venus (2009)
coreografia e danza: Nelisiwe Xaba
regia: Toni Morkel
suono e musica: Mocke J. Van Veuren
video: Lukasz Pater.

Black!...White? (2010/2011)
coreografia: Nelisiwe Xaba
regia: Toni Morkel
Performer: Nelisiwe Xaba, Stacey Sacks, Rob van Vuuren
scenografia e costumi: Carlo Gibson e Strangelove
collaborazione artistica e video animazione: Lukasz Pater, Neo Monese
produzione: CDC Toulouse/Midi-Pyrénées.

Celeste Dandeker – Candoco Dance Company

The Fall (1990)
coreografia e regia: Darshan Singh Bhuller
Produzione: Singh Prod. per ACGB/BBC TV
durata: 10 min.

Outside In (1994)
regia: Margaret Williams
coreografia: Victoria Marks
performer Candoco Dance Company: Celeste Dandeker, Helen Baggett, Jon French, Kuldip Sing-Barmi, Sue Smith, David Toole
musica: Steve Beresford
produzione esecutiva: ACE / BBC Dance for the Camera Series
durata: 14 min.

Set Reset/ Reset (2011-2016-2021)
coreografia originaria *Set Reset* (1983): Trisha Brown
regia di *Set Reset/ Reset* (2021): Abigail Yager
co-regia di *Set and Reset/Reset* (2021): Jamie Scott
scenografia: David Lock (ispirata al design originario di Robert Rauschenberg del 1983)
luci: Chahine Yavroyan
costumi: Celeste Dandeker-Arnold OBE (ispirati al design originario di Robert Rauschenberg del 1983)
Performer (2011): Mirjam Gurtner, Dan Daw, Chris Owen, Darren Anderson, Victoria Malin, Elinor Baker, Annie Hanauer
musica concessa da: Laurie Anderson (Canal Street Communications/Laurie Anderson Studio)
re-staging co-commissionato da: Dance Umbrella 2011

Claire Cunningham

ME (Mobile/Evolution) (2008)
creazione e concept: Claire Cunningham
interventi coreografici: Jess Curtis
drammaturgia: Davey Anderson
design aereo: Jonathan Campbell
musica: Matthias Herrmann
luci: Grahame Gardner
coreografia aerea: Mish Weaver
suono: Nigel Dunn.

The Way You Look (at me) Tonight (2016)
creazione e performance: Claire Cunningham (Scozia) and Jess Curtis (Germania/USA)
consulenza filosofica: Alva Noë
testi: Claire Cunningham, Jess Curtis, Alva Noë
costumi e scenografia: Michiel Keuper

dramaturg: Luke Pell
video Design: Yoann Trellu
luci: Chris Copland
audio descrizione: Claire Cunningham, Jess Curtis, EJ McHenry, voce di EJ McHenry
Produzione: Claire Cunningham Projects con Jess Curtis / Gravity

Maya Deren

A Study in Choreography for Camera (1945)
coreografia, regia e montaggio: Maya Deren
danzatore: Talley Beatty
b/w, 2 min 30 sec.

The Very Eye of Night (1952-1955)
coreografia e regia: Maya Deren in collaborazione con Antony Tudor
performer del corpo di ballo: Metropolitan Opera Ballet School New York
colonna sonora successivamente aggiunta: Teiji Ito.
b/w, 15 min.

Divine Horsemen: *The Living Gods of Haiti* (1977)
regia: Maya Deren
montaggio: Teiji Ito (1973-1977)
distribuzione: Re:Voir Video (2008)
16mm, b/w, 54 min.

Isabel Rocamora

Rapture of Matter (2003)
performance anti-gravità di: Isabel Rocamora
performers: Isabel Rocamora, Camila Valenzuela
commissionato da: London Architecture Week for the Victoria and Albert Museum.

Memory Release (2003)
artista film-maker: Isabel Rocamora
coreografia: Isabel Rocamora
collaboratrice artistica: Camila Valenzuela
performer: Isabel Rocamora
camera: Rick Clark, Isabel Rocamora
montaggio/suono: Darren Johnston

programmatori: Chris Fayers, Joshua Portway, Stan Wijnans
neuroscienziati in conversazione: Daniel Glaser, Morten Kringelback
produzione: Infinito Productions
Commissionato da: Future Physical
Finanziato da: the Arts Council of England
durata: 30 min.

Portrait in Time and Gesture (2005)
artista film-maker: Isabel Rocamora
coreografia: Isabel Rocamora
performer: Matilda Leyser
produzione: Infinito Productions
commissionato da: Signals Media, dance.tech
finanziato da: Arts Council England

Horizon of Exile (2007)
regia, coreografia, montaggio: Isabel Rocamora
performer: Paulina Garrido, Camila Valenzuela
fotografia: Nic Knowland
costumi: Lorena Zilleruelo
suono: Paul Cowgill
produzione: Isabel Rocamora
compagnia di produzione: Infinito Productions
ospitato in Chile da: Parox Films
commissionato da: dance.tech
finanziato da: Arts Council England
durata: 22 min.

Erika Janunger

Weightless (2007)
coreografia; interni; musica; regia: Erika Janunger
performer: Malin Stattin (camera da letto), Tuva Lundkvist (living room)

Artist* Var* – Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne

Open Borders (2015)
regia: Franck Boulègue e Marisa C. Hayes
produzione: Festival International de Vidéo Danse de Bourgogne.

Filomena Rusciano

Liquid Path (2013)
realizzazione, scenografia, coreografia: Filomena Rusciano
fotografia: Gennaro Sorrentino
illustrazione, animazione stop motion: Rinedda
musica e suono: Paolo Barone



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di aprile 2023

"Il libro di Annalisa Piccirillo va a compiere una duplice opera: riordinare quello che per sua natura è disseminato, dandole una scrittura unica, un unico tratto grafico su cui cercare semi del divenire coreografico di artiste di confine che, nella differenza, sono unite da una ricerca limpida e al tempo stesso 'meticcia'; e farci entrare, a passo felpato, in una narrazione che non trascende dal dato autobiografico, riempiendo queste pagine del pensiero femminile e post-coloniale che ha nutrito la formazione dell'autrice, che con guida sicura può perdersi e inoltrarsi in mondi lontani, coreo-grafando le pulsioni e le istanze che animano il mondo sotterraneo della creazione, spesso ignote a chi la creazione la fa. Il libro si pone come necessario, forse il primo capitolo di una lunga narrazione che deve compiersi per ricompattare un mondo, come quello della creazione coreografica femminile, spesso trattato in modo ancora marginale."

Simona Lisi (danzatrice, attrice, coreografa e cantautrice, ricercatrice di estetica e designer culturale)

In questo libro Annalisa Piccirillo coniuga in modo armonioso e profondo i due poli dell'ossimoro "danza e scrittura". Scrivendo non solo 'sulla' ma soprattutto 'con' la danza, l'autrice compie il miracolo che a lei stessa sembrava impossibile: rendere la vitalità della sua forma nella fissità della pagina, restituire l'incanto e la sensualità dell'atto performativo nella lucida esposizione della riflessione critica. Ci riesce grazie alla ricchezza delle sue competenze molteplici, stratificate e intrecciate: la passione e la pratica personale dell'arte coreografica, un'intelligenza critica versatile e inclusiva che fa reagire tra loro interrogazione decostruzionista, afflato femminista e pensiero postcoloniale. Si dipana così davanti ai nostri occhi una storia avvincente di scritture corporee femminili e postcoloniali, di ricor-danze di per sé informate al sogno dell'assenza di gravità e di confini, incarnazione e metafora di sofferte esperienze e futurità intraviste.

Marina Vitale (anglista)

Annalisa Piccirillo è Dottoressa di Ricerca in "Studi Culturali e Postcoloniali del Mondo Anglofono" (UniOr), membro del *Centro Studi Postcoloniali e di Genere* (UniOr) e del gruppo di ricerca M.A.M. Matriarchivio del Mediterraneo. Grazie a due Post-doc ottenuti nel 2012 e nel 2014, ha condotto il progetto di ricerca "Nuove pratiche di memoria: matri-archivi mediterranei", dedicandosi all'indagine delle pratiche di archiviazione di performance femminili in circolazione nell'area euro-mediterranea. Dal 2018 al 2021 è stata titolare dell'assegno di ricerca "Archivi della differenza: la performance archeologica e architettonica del Mediterraneo" (UniOr). È stata *Friedrich Hölderlin Guest Professor* presso l'Istituto di Teatro, Film e Media dell'Università Goethe (Francoforte, Germania), ha insegnato "Storia della danza" presso l'Università di Salerno, e "Letteratura Inglese" presso l'Università degli Studi della Basilicata. Conduce progetti di curatela e drammaturgia collaborando con artist* e coreograf* internazionali.

ISBN 978-88-6719-275-5