Irene Pipicelli

Svelare il corpo

Un dialogo a venire tra coreografia, femminismo e genere

Note metodologiche sulla sparizione e sul posizionamento

Donna Haraway, nel documentario a lei dedicato, riflette su come la produzione teorica delle donne sia soggetta a un tempo di sparizione molto più rapido rispetto a ciò che viene scritto dagli uomini[1]. Questo fenomeno, che impatta consistentemente le vite di persone che fanno ricerca, è un esempio di come la costruzione culturale del genere abbia una ricaduta materiale sulle condizioni di visibilità, di citabilità e quindi di sopravvivenza di ciò che viene scritto da coloro che non siano uomini. Scrivere da un posizionamento non egemone significa produrre un tipo di pensiero che dovrà opporre resistenza al canone, per questo la produzione teorica non è neutra, ma situata, frutto di uno specifico posizionamento[2]. Allo stesso modo, la costruzione di ciò che è *canonico* o *emblematico* e possiede autorevolezza concettuale ed estetica o ciò che invece può essere tralasciato sono anch'essi processi che tagliano ideologicamente l'esistente in ciò che ha valore o meno. Si tratta di forme di preminenza intellettuale che non vengono *equamente distribuite* tra le diverse soggettività che partecipano alla produzione e alla circolazione di un discorso[3]. La

[1] Cfr. F. Terranova, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival* (2016).

[2] Il posizionamento rappresenta un concetto ponte tra danza e pensiero femminista. Si tratta infatti di un aspetto imprescindibile all'una e all'altro: la danza e la coreografia possono essere descritte proprio come pratiche artistiche che si occupano di descrivere la successione, l'insieme e la relazionalità delle posizioni che un corpo o un insieme di corpi assumono in un determinato spazio-tempo; il pensiero femminista si distingue dalla filosofia moderna e post-moderna occidentale proprio per la sua capacità di riconoscere il proprio contesto di origine. Cfr. A. Rich, *Notes Toward a Politics of Location*, in Ead., *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, Londra, Virago, 1987.

[3] Intendendo il termine in senso foucaultiano, con discorso si fa riferimento all'insieme di pratiche discorsive che contribuiscono a una specifica *episteme*, cioè una disciplina. Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, trad. G. Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1971.

storiografia femminista e gli studi di genere hanno mostrato come sia essenziale «spazzolare la storia contropelo»[4] per guardare al passato e al presente con una maggiore capacità critica, permettendo a nuovi oggetti di ricerca di emergere. Non si può parlare del contributo delle donne alla storiografia delle arti dello spettacolo senza tenere in considerazione a quali tensioni storiche, sociali, materiali, economiche e culturali è sottoposta tale soggettività[5]. Non si può compensare la mancanza di uno spazio adeguato di partecipazione, validazione e valutazione dell'autorevolezza del contributo delle donne agli studi di danza solamente producendo spazi dedicati *esclusivamente* alla teoria delle donne. Come insegna il separatismo a partire dagli anni Settanta nel femminismo, nel femminismo lesbico, nel femminismo nero questi spazi sono essenziali per consentire l'emergere di una soggettività che agisca nella piena coscienza del proprio posizionamento, ma sono necessariamente temporanei, processuali, reiterabili e trasformativi. Si tratta di spazi strumentali ad adoperare un cambiamento radicale nel quadro di interpretazione stesso, volti a produrre una critica più generalizzata a *come* naturalizziamo aspetti culturalmente costruiti della costruzione del reale. In questo caso *come*, appunto, attribuiamo significatività e valore scientifico. Da un lato, è fondamentale creare uno spazio dove soggettività marginalizzate possano prendere parola, allo stesso tempo è nevralgico trasformare il modo di produrre teoria e storia, resistendo alla tentazione di assimilare la storia delle donne nella più ampia storia universale, chiarificando che non si tratta semplicemente di un aspetto ancillare, di minor valore, ma di un fuoco che brucia dall'interno la nostra civilizzazione. Questa premessa è fondamentale per descrivere un posizionamento femminile che, pur radicandosi in una concezione materialista, non si configuri come essenzialista. In questo senso, l'obiettivo è qui dimostrare come l'apporto delle donne agli studi di danza non sia semplicemente un "tema" o una storia parallela a quella ufficiale (scritta dagli uomini) ma una forma di produzione teorica che, a partire proprio dall'assun-

[4] W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Milano, Einaudi, 1997, p. 31. L'idea di una storiografia marxista e il materialismo storico hanno contribuito fortemente allo sviluppo di metodologie storiografiche critiche che hanno in parte costituito i prodromi per una storiografia femminista e di genere. Cfr. M. Nordera, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in S. Franco e M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 2005, pp. 205-206.

[5] Ho scelto di utilizzare nell'articolo il femminile universale, poiché accogliendo l'impostazione del numero monografico intendo concentrarmi sull'opera di persone che si riconoscono in tale genere. In una concezione marcatamente anti-essenzialista, la categoria di donna descrive un preciso posizionamento non egemonico sull'asse del genere dal quale originano pratiche e teorie. Tale posizionamento si situa su una specifica linea di oppressione che contribuisce a determinare, insieme ad altre traiettorie (classe, razza, abilità ecc.), le condizioni di esistenza e le possibilità agentive e di autodeterminazione di una persona. Con le dovute precisazioni, la riflessione proposta nell'articolo può essere estesa ad altri posizionamenti di genere non egemonico, come quelli di soggettività queer, non binarie e trans*.

zione critica di un posizionamento di genere, ha le sue specificità e che contribuisce in modo originale, autonomo e sostanziale alla disciplina.

La storiografia femminista nel suo strutturarsi come metodologia e come ambito ha mostrato la necessità di un interesse alle donne come soggetto e allo stesso tempo all'egemonia dell'Uomo come forza agente nella storia. Traslare questa metodologia critica nell'ambito della storiografia della danza porta a dei risultati interessanti, come già dimostrato in ambito anglofono, dove questo incontro è avvenuto da tempo[6]. Se dalla storia delle donne emerge la necessità di riprendere in mano le tracce di chi è stata sistematicamente esclusa, è grazie a una prospettiva femminista che questa esclusione si esprime in tutta la sua significatività ed è con gli studi di genere che tale necessità prende l'ambito metodologico ed ermeneutico[7]. Nello stesso spirito, confrontarsi con la categoria di genere e integrarla nella propria matrice di analisi teorico-critica è doveroso per ampliare le possibilità di una storiografia della danza che abbia presa sul contemporaneo: si tratta di una critica femminista unita a una politica del posizionamento. Due movimenti complementari che riassumono gli obiettivi di una storiografia femminista: la categoria di genere come grimaldello per riaprire i significati della storia e come mappa per leggere i posizionamenti dai quali si genera teoria. Il caso della storiografia della danza occidentale è di particolare rilevanza per alcuni aspetti specifici. Il primo è il fatto che, contrariamente ad altre forme d'arte, a partire dalla fine del XVIII secolo la danza diviene una disciplina prevalentemente femminile inizialmente per quanto riguarda le interpreti, ma nei secoli successivi anche in altri aspetti, fino ad arrivare al XX secolo dove alcuni dei momenti trasformativi più importanti della danza sono attribuiti a coreografe e danzatrici donne[8]. Il secondo riguarda l'importanza che il corpo ricopre nella danza intesa come pratica culturale collettivamente significata dalla nostra specie, secondo le specifiche di ogni gruppo culturale. La danza, culturalmente e storicamente situata, rappresenta un osservatorio sul corpo, sulle sue potenzialità e sull'immaginario che ruota attorno ad esso[9]: un punto di massima densità dei processi di materializzazione della corporeità. La danza costituisce perciò un punto di osservazione, circolazione e trasformazione del genere.

[6] Cfr. C. Brown, *Re-tracing our steps. The possibilities for feminist dance histories*, in J. Adshead-Lansdale e J. Layson (a cura di), *Dance History: an introduction* [1983], Londra, Routledge, 1994, pp. 198-216; S.L. Foster, *Choreographies of gender*, in «Signs», II, 1998, n. 1, pp. 1-33; E. Claire, *Dance Studies, Gender and the Question of History*, in «Clio. Women, Gender, History», n. 46, 2017, pp. 157-185.

[7] Cfr. A. Cecconi e R. Gandolfi (a cura di), *Teatro e "gender". L'approccio biografico*, in «Teatro e Storia», 2007, n. 28 (*Orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali*), p. XXI.

[8] Cfr. P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. X.

[9] A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Bari, Laterza, 2018, pp. 45-51.

La specificità della situazione della storiografia della danza in Italia è ancora più interessante proprio perché gli innesti con i *dance studies* e i *gender studies* sono stati tutt'altro che lineari, generando frizioni e adattamenti. Nonostante una certa frammentarietà, la ricezione della "critical theory", del post-modernismo e del post-strutturalismo hanno ormai raggiunto una sorta di canonizzazione nei *dance studies*, anche italiani. Molto più difficili da rintracciare sono i travasi avvenuti con gli studi di genere e il pensiero femminista, che vengono spesso visti come appendici di una matrice di decostruzione più ampia, ma dei quali si perde la potenzialità critica specifica, proprio nell'ambito della danza. Lo studio delle pratiche performative in Italia è ancora profondamente legato alla genealogia dei grandi maestri nonostante la molteplicità di esperienze ascrivibili ad altre soggettività e ad altre forme di trasmissione del sapere. Per questo risulta urgente costruire una genealogia della danza imperniata sull'asse del genere, sottolineando la peculiarità del contributo delle soggettività minorizzate alla disciplina, con l'obiettivo di far emergere le specificità di un tale approccio e sistematizzarne le ragioni scientifiche e politiche. Infine, un maggior contatto e una conoscenza più precisa della teoria femminista giovano agli studi di danza, potenziandone felicemente alcune istanze e diventando terreno fertile per la produzione coreografica stessa. Allo stesso tempo, gli studi di danza amplificano la comprensione di alcune riflessioni femministe, fornendo strumenti originali per la lettura di concetti come genere e corporeità.

Alcune esperienze per una storiografia di genere della danza italiana

Sebbene stenti a raggiungere in Italia una piena validazione accademica e un approccio sistematico, una prospettiva di *genere* è stata applicata alla storiografia e agli studi di danza con risultati importanti[10]. Come mette in risalto Rita Fabris e contrariamente a quanto avvenuto negli Stati Uniti, in Italia la disciplina coreografica pur essendo la pratica artistica a maggior partecipazione femminile, manca di una elaborazione specifica in ambito femminista, nonostante alcune esperienze significative siano occorse negli anni Settanta, nel pieno dell'espansione del movimento femminista in Italia[11]. La storiografia della danza italiana ha tendenzialmente privilegiato le figure maschili, riservando alle figure femminili un ruolo ancillare, senza mettere in rilievo alcun aspetto sistemico e alcun valore teorico nella pratica e nelle biografie delle seconde. Tra i più significativi tentativi di un diverso approc-

[10] Per quanto riguarda l'intreccio tra studi di genere e studi teatrali in Italia cfr. il numero monografico A. Cecconi e R. Gandolfi (a cura di), *Teatro e "gender". L'approccio biografico*, cit.; R. Gandolfi, *Quando la ricerca teatrale incontra gli studi delle donne e di genere*, in «Biblioteca Teatrale», gennaio-giugno 2013, nn. 105-106 (*Le arti performative e le nuove generazioni di studiosi: Roma, 25-26 giugno 2010: atti delle giornate di studio I*), pp. 141-152.

[11] Cfr. R.M. Fabris, *Le compagnie di danza contemporanea negli anni Settanta*, in S. Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana*, Milano, ABEditore, 2016, pp. 261-283: 262.

cio abbiamo alcune opere di teoriche italiane. Il primo esempio di uno studio storiografico imperniato sull'asse del genere è il lavoro di Daniela Bertozzi uscito nel 1980 *Donna è ballo: la nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata* dedicato alla danza moderna americana e alle sue autrici più importanti[12]. Il testo in qualche modo intercetta la necessità di riscrivere la storia della danza con parametri differenti, che siano in grado di mettere in rilievo genealogie originali, ma allo stesso tempo riflette la difficoltà di immaginare una storiografia analoga per la danza italiana.

Per una trattazione che risponda a questa esigenza calandola nel contesto novecentesco italiano bisogna attendere l'uscita nel 2001 dell'opera di Patrizia Veroli *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*[13]. La teorica è interessata a ricostruire le origini della danza moderna in Italia provando ad andare oltre la narrazione canonica di un ritardo italiano nell'assorbire le nuove forme della danza moderna e nel produrne una propria reinterpretazione. Per Veroli il protagonismo delle donne nella storia della danza si lega a filo doppio con la coscientizzazione della donna come soggettività esclusa e oppressa, ma anche altra e prolifica. La teorica acutamente intuisce che «una storia della danza al femminile poteva raccontare dunque la storia della donna reale e assieme di quella immaginaria, diventando così storia di genere, ed evidenziare i modi in cui, a sagomare l'immagine della danzatrice hanno interagito natura e cultura, società e storia»[14].

Dalla storiografia femminista queste teoriche colgono la necessità di aprire la categoria di genere come ciò che identifica «più che il sesso, il "sapere" collegato alla differenza tra i sessi»[15], cioè le forme di distribuzione e di accesso al potere. La danza appare quindi come uno «strato geologico in perpetuo scorrimento sopra e sotto e attraverso altri strati che nel loro insieme costituiscono la storia»[16]. L'importanza ricoperta dal corpo nella disciplina della danza rende inoltre più facile la creazione di un ponte tra danza, genere e riflessione foucaultiana sulla dimensione biopolitica di istituzioni formali e informali. Veroli intende sottolineare la capacità agentiva e inedita delle donne nel contribuire al rinnovamento della danza: osserva come nella danza moderna venga a concretizzarsi una forma del genere femminile in forte contrasto con quella promossa dalla danza accademica. Questa possibilità incarna un'epoca di trasformazione culturale, ma allo stesso tempo rispecchia il ruolo maggiormente autoriale e attivo nella produzione della danza stessa.

Sempre nel 2001 Marina Nordera si addottora con una tesi intitolata *La donna in*

[12] D. Bertozzi, *Donna è ballo: la nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata*, Roma, Savelli, 1980.
[13] P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria*, cit.
[14] Ivi, p. XI.
[15] *Ibid.*
[16] Ivi, pp. XI-XII.

ballo. Danza e genere nella prima età moderna[17], dove altrettanto significativamente usa la lente del genere per analizzare la danza tra Quattrocento e Cinquecento in Italia. Per Nordera la lente del genere permette, attraverso l'approccio mutuato dall'antropologia e dagli studi culturali, di avvicinarsi al corpo e alle sue espressioni gestuali come a qualcosa di stratificato e di non completamente appartenente alla sfera della naturalità, ma anzi come il frutto di un intreccio tra biologia, storia, cultura ed educazione corporea. Consente, inoltre, di guardare alla danza come insieme di pratiche corporee storicamente situate sulle quali la categoria del genere ha un impatto, strutturandone le forme e i significati, pratiche corporee che allo stesso tempo hanno un effetto di ritorno sulla rappresentazione della corporeità e quindi del genere. Fare la storia del corpo significa soprattutto fare la storia delle sue rappresentazioni: proprio per questo la storia della danza costituisce quindi anche una storia delle idee della corporeità:

> se la differenza di genere implica una diversa percezione del corpo e della sua cultura fisica, in termini di meccanismo primario lo stile di danza dell'uomo è la cristallizzazione di quel che significa essere un membro maschile di quella cultura, mentre lo stile di danza della donna è una cristallizzazione di ciò che significa essere un membro femminile di quella cultura[18].

In continuità con le riflessioni di Veroli in merito alla storia della danza come storia dell'immaginario sul corpo e sui generi, si tocca con mano come la danza rappresenti proprio quell'osservatorio sulla costruzione culturale della corporeità e della sua leggibilità attraverso categorie precise. Possiamo quindi parlare della partecipazione della danza alle tecniche del corpo in termini disciplinari, ma anche *produttivi*: una matrice di significazione culturale che può produrre (s)oggetti nuovi. Grazie al genere l'attenzione si sposta dalla figura femminile alle relazioni di genere, sposando una concezione della danza che mette in gioco il corpo «portandolo alla ribalta della coscienza individuale e collettiva»[19]. Agli studi di genere la teorica riconosce il merito di aver sottolineato l'importanza dei processi di rappresentazione e autorappresentazione del femminile nei contesti collettivi, tra cui quelli artistici: la danza costituisce una pratica culturale a tutto tondo, degna di un interesse non solo da parte dell'estetica, ma delle discipline sociali e storiche.

Proseguendo in questo solco, nel 2005 il volume collettaneo a cura di Marina

[17] M. Nordera, *La donna in ballo. Danza e genere nella prima età moderna*, Tesi di Dottorato, Firenze, Istituto Universitario Europeo di Firenze, 2001.
[18] Ivi, p. 7.
[19] Ivi, p. 1. Nordera pone all'origine degli studi di danza come disciplina proprio il rinnovato interesse per il corpo, la sua materialità e la sua interazione con i regimi di *potere* e *sapere* da parte di Michel Foucault, associandolo immediatamente alla parallela ri-politicizzazione del corpo attraverso il pensiero femminista.

Nordera e Susanne Franco raccoglie alcune delle più interessanti direzioni degli studi di danza nell'ottica di fare un punto sulla disciplina e la sua metodologia, domandandosi *come* la danza produca significati, discorsi, pratiche e corporeità:

> Se ogni danza o pratica di danza incarna una teorizzazione di relazioni tra il corpo e il sé, e tra i corpi e la società, il significato è il prodotto di un accordo culturale, vale a dire il risultato di un uso sistematico di codici e convenzioni condivise da un gruppo[20].

Tra le parole chiave scelte per le sezioni vi è anche il binomio "Femminile. Maschile"[21], individuando il genere come concetto operativo per un approccio originale alla storiografia della danza. Il genere è definito dalla teorica Linda J. Tomko «una mossa decisiva nello studio accademico»[22], in grado di dare uno scossone alle metodologie tradizionali e, come abbiamo detto, far emergere nuovi soggetti, nuove genealogie, ma soprattutto permette di iscrivere questi nuovi (s)oggetti e genealogie in un quadro critico che risignifica l'insieme:

> Inizialmente la preoccupazione era di reinserire le donne nella documentazione storica, ma presto scrivere la storia delle donne divenne un tentativo di dare nuova forma agli schemi stessi attraverso cui i documenti storici erano prodotti. Fu a questo punto che la storia delle donne articolò il genere come una categoria di analisi storica e in questo modo la concettualizzazione del genere si allargò fino a comprendere lo studio delle donne e degli uomini nella società[23].

La sezione, che raccoglie tre saggi critici di Nathalie Lecomte, Susan Leigh Foster e Inge Baxmann, ha il merito di tentare una storiografia della danza informata dagli studi di genere applicata a periodi antecedenti a Ottocento e Novecento, sui quali si concentrano invece solitamente queste prospettive. Il saggio di Marina Nordera che conclude la sezione è dedicato alla rassegna di alcune piste di indagine aperte dagli studi di genere per la storiografia della danza rispetto alla specificità dell'Ita-

[20] S. Franco e M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 2015, p. XVI.

[21] L'autrice dell'introduzione alla sezione, Linda J. Tomko, esplicita di aver preferito il binomio "Femminile.Maschile" a "Genere" perché più adatto alla circolazione in un contesto italiano dove "genere" con l'accezione di *gender* non è diffuso. La reticenza nell'adottare concetti e categorie mutuate dalla teoria anglofona, se da un lato rappresenta un sano posizionamento critico e una legittima autonomia delle genealogie teoriche, dall'altro lato in questo caso rischia di reiterare una concezione binaria del genere che non consente di assimilare alcuni dei tratti più interessanti degli studi di genere, che si propongono proprio di andare oltre la naturalizzazione del binarismo di genere. Cfr. L.J. Tomko, *"Femminile.Maschile"*, in S. Franco e M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, cit., pp. 117-140.

[22] Ivi, p. 117.

[23] Ivi, p. 121.

lia, dove la ricezione del concetto di genere si incontra/scontra con l'eredità del femminismo della differenza sessuale, accompagnato dal conseguente timore da parte di alcune teoriche di perdere il focus sulla dominazione maschile. L'accostamento tra il concetto di genere e quello di differenza sessuale è però problematico perché l'ultima contiene molto spesso un retaggio legato al binarismo di genere e ai suoi predicati biologici, mentre la nozione di genere nelle sue accezioni più recenti tende proprio a sottolineare la costruzione culturale non solo del genere, ma anche del sesso biologico, esso stesso frutto di pratiche discorsive e dispositivi. Nordera conclude la sezione ricordando come, sebbene sia necessario indagare le temporalità antecedenti alla nostra con consapevolezza storica, lasciar penetrare la categoria del genere nella produzione di teoria che guarda a periodi altri rispetto a Ottocento e Novecento è quantomai necessaria proprio per rendere meno rigidi alcuni canoni, aprendo le maglie della Storia a tutte quelle storie e soggettività minorizzate che mormorano nell'ombra.

L'ultima opera collettanea che apre a una storiografia della danza con una prospettiva di genere è *Le pioniere della nuova danza italiana*, pubblicata nel 2016 a cura di Silvio Paolini Merlo[24]. L'opera raccoglie gli atti di un convegno in memoria di Liliana Merlo volto a dare rilievo alla soggettività femminile nel contesto della danza italiana del Novecento dove, come sottolineato finora, è stata spesso relegata in posizioni di secondo piano. Pur senza un quadro teorico condiviso in merito al genere, tutti i contributi si impegnano nel gettare luce su figure femminili che hanno segnato il Novecento della danza italiana contribuendo alla creazione di scuole, compagnie, accogliendo innovazioni dall'estero e dando nuovo impulso alle pratiche coreografiche nazionali. La categoria di genere compare esplicitamente come elemento operativo di analisi nel contributo di Fabris relativamente al periodo storico degli anni Settanta, in cui l'espansione di una coscienza femminista si coniuga al posizionarsi coscientemente sulla linea del genere[25]. Non solo, Fabris mette in luce come molto spesso genere e classe si intreccino nel tracciare condizioni materiali che spesso divengono determinanti per la perduranza e la sopravvivenza dell'eredità di una coreografa o danzatrice. Se la Storia tende a non occuparsi delle donne, quando le donne non possono provvedere direttamente tramite i propri mezzi alla conservazione della propria eredità artistica, questa è facilmente destinata all'oblio, in quanto le istituzioni formali saranno meno inclini a includerla nel proprio canone:

> La storia delle donne ha messo in evidenza tutta una serie di documenti minori tralasciati dalla storiografia istituzionale [...] mentre la provenienza sociale delle donne danzanti è spesso determinante per la costituzione di archivi, personali o

[24] S. Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana*, cit.
[25] R.M. Fabris, *Le compagnie di danza contemporanea negli anni Settanta*, cit., p. 262.

> pubblici, ma soprattutto non produce spesso tracce scritte di memorie di sé, lasciando racconti orali, anche di allievi e collaboratori, a supporto di una narrazione con ambizioni scientifiche che dovrebbe integrare e confrontare con documenti ufficiali dell'epoca quanto ricavato dalle interviste[26].

I rilevanti risultati raggiunti in queste opere contribuiscono in modo significativo a rinnovare la storiografia della danza in Italia e potrebbero suscitare un maggior interesse se sistematizzati da una legittimazione teorica del genere come elemento dinamico e produttivo, come discorso che influenza la danza e la sua materialità, ma che allo stesso tempo è riprodotto (normativamente o criticamente) nelle pratiche della danza, così profondamente intrecciate con un pensiero del corpo, sul corpo e delle relazioni tra corpi. Integrando in modo più convincente studi di danza e studi di genere è inoltre possibile dare risalto al contributo che, viceversa, i primi possono dare ai secondi.

Una prospettiva "coreografica" sul genere

Il genere è qui inteso come un dispositivo biopolitico composto da discorsi, attributi e pratiche che informa materialmente la corporeità degli individui. Le istituzioni, formali e informali, rinforzano e contribuiscono alla circolazione di pratiche e discorsi relativi al genere. Sulla scorta delle riflessioni del femminismo del Novecento in merito al genere e alla soggettività femminile e delle riflessioni sulla corporeità di Foucault, Judith Butler mette in luce due aspetti fondamentali della circolazione e riproduzione dei generi: la loro qualità performativa e la presenza di uno spazio di *sovversione* che resiste alla loro capacità normativa[27]. Il genere non è quindi inteso come sostrato (biologico o culturale), ma come un fare che plasma i corpi e le loro interazioni. Da un lato svela il corpo come campo tensivo sul quale si iscrivono saperi e poteri che ne modellano materialità e agentività. Dall'altro lato apre uno spazio dove soggettività marginalizzate, come chi appartiene a un genere non egemone, possano contribuire secondo le proprie specificità alla produzione di estetiche e significati nel mondo contemporaneo. Si tratta di spostare lo sguardo dalla materia ai processi di materializzazione che attraverso la loro reiterazione nel tempo producono una certa forma che appare stabile. La danza, come abbiamo visto, possiede quella capacità di rendere visibili i processi di materializzazione del corpo, nella loro normatività e potenzialità sovversiva, o esplorativa e quindi comunque anti-normativa. La definizione di genere di Butler fornisce una lente che

[26] Ivi, pp. 262-263.
[27] J. Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. it. S. Adamo, Bari, Laterza, 2013; Ead., *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, trad. S. Capelli, Milano, Feltrinelli, 1996.

ci permette retroattivamente di vedere una caratteristica della danza che è sempre stata lì, ovvero mostrarci un accesso alla costruzione culturale della corporeità sessuata. Una corporeità che ne emerge come de-naturalizzata: un sito denso di significati e di potenziale, crocevia di istanze politiche, sociali, affettive e culturali. Il corpo, pur imbrigliato in strutture e dispositivi che ne plasmano perfino la biologia, è il luogo di una materialità che resiste e risponde alle spinte di significazione univoche: come nota Ilenia Caleo «le pratiche artistiche performative metto[o]no al mondo altre corporeità, spesso riconfigurando radicalmente i nessi tra arte-cultura, corpo-artificio, corpo-soggettività e nominando nuove categorie dell'esperienza, nuove nozioni comuni»[28].

Se è possibile ricostruire una lunga frequentazione tra studi di genere e studi di performance[29], è fruttuoso accostare a questa più nota genealogia il contributo specifico della danza all'idea di una performatività di genere. Nel seminale articolo *Choreographies of Gender*, Susan L. Foster propone di rileggere la teoria della performatività di genere di Butler a partire non dall'idea di performance ma dall'idea di coreografia[30]. Butler apre uno spazio fondamentale di ripensamento del genere attraverso strumenti e categorie che provengono dalle pratiche performative e legate allo spettacolo, ma commette due ingenuità: la prima riguarda la necessità di pensare la performance *come un testo*; la seconda è di non riuscire ad andare oltre una visione rappresentazionalista dello spazio performativo. Infatti, Butler sosterrà di parlare di *performatività* e non di performance, ma questa comprensione a tratti superficiale dello spazio e della pratica performativa si riflette sul depotenziamento del concetto stesso di performatività. Seguendo quanto proposto da Foster, è necessario ripartire dalla danza – e in particolare dal concetto di coreografia – per sottolineare quello che può essere il contributo specifico degli studi di danza a una più profonda comprensione del legame tra tecniche ed estetiche del corpo e genere. Guardare al genere dalla prospettiva della danza consente di uscire da un lato da una visione *testuale* della performatività che in parte ha cannibalizzato il terreno concettuale della danza metaforizzandolo, e dall'altro lato di andare oltre una concezione rappresentazionalista. La corporeità attraverso la danza si manifesta in tutta la sua potenza generativa, a partire dalla continua manifestazione della sua presenza e materialità, nella capacità autoportante e autonoma del corpo nel suo continuo materializzarsi. In questo senso, come suggerisce Foster, la coreografia e la danza sostengono in modo ricco e complesso una visione del potenziale performativo del genere, ovviando a quel difetto di materialità che emerge, anche se in

[28] I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Roma, Bulzoni, 2022, p. 22.
[29] In particolare possiamo canonicamente far risalire questa specifica genealogia al seminale articolo J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution*, in «Theatre Journal», XL, 1988, n. 4, pp. 519-531.
[30] S.L. Foster, *Choreographies of gender*, cit.

modo diverso, sia dalla teorizzazione di Butler che da quella di Foucault. Allo stesso modo, liberare pienamente la coreografia della minorità rispetto alla "mancanza" della testualità la rende più efficace perché parla per sé, parla attraverso la sua espressione relazionale e posizionale, radicata nella presenza e nella materializzazione dei corpi.

Coda

Il seguente paragrafo mette in luce la possibilità di una felice complementarità tra pratica di danza ed elaborazione teorica di stampo femminista. L'analisi di due opere coreografiche contemporanee italiane permette di tematizzare il sodalizio tra una pratica e una teoria della corporeità e delle relazioni tra corpi: *Prelude* (2018) di Cristina Kristal Rizzo e *The Situation. DOGOD* (2020) di Barbara Berti. Le opere coreografiche qui evocate fanno parte di quella genealogia che intende iscriversi nella matrice femminista: le coreografe fanno riferimento in modo esplicito al femminismo contemporaneo e in particolare a Karen Barad e Donna Haraway, filosofe statunitensi che condividono un impianto teorico fondato sulla materialità dei corpi, degli eventi e della loro interrelazione reciproca[31].

In *Prelude* il nucleo pulsante del lavoro consiste nell'idea di *ensemble*, inteso dalla coreografa come «un'intensa vicinanza di corpi danzanti che rivelano singolarmente e simultaneamente una condotta di transizione, una continua riconfigurazione dello spazio di prossimità»[32]. L'ensemble come entità collettiva che produce movimento e mette in circolo affetti in modo organico e sinergico, spinto da una agentività collettiva e relazionale, che si distingue da quella del "gruppo":

> un gruppo è formato di individualità che trovano sempre forme di negoziazione continua per produrre qualcosa, mentre invece l'*ensemble* è qualcosa di ancora

[31] La scelta delle due opere si spiega per il riferimento esplicito da parte delle coreografe a teoriche femministe, ma rappresentano casi emblematici di un interesse e una contaminazione ben più ampi e variegati. In ambito più performativo possiamo citare il recente *Earthbound* (2021) di Marta Cuscunà, *MDLSX* (2015) dei Motus, il workshop *Pleasure Rocks* di Barbara Stimoli e Titta Raccagni. All'interno di una stessa aria di famiglia anche se non esplicitamente riferite a pensiero femminista, possiamo trovare il lavoro di Annamaria Ajmone *La notte è il mio giorno preferito* (2021) e il lavoro intorno a *Manifesto Cannibale* del Collettivo Cinetico (2021), che fanno riferimento a un rinnovato interesse per l'agentività del non umano e dell'inorganico (inteso però come naturale e non come macchinico) e possono essere ricondotti all'interesse per il nuovo materialismo francese e statunitense. Cfr. L. Budriesi, *Performare la Natura. Dal dispositivo rappresentazionale al 'teatro delle specie'. Tra pratica e teoria in Donna Haraway, Una Chaudhuri e Marta Cuscunà*, in L. Budriesi (a cura di), *Animal Performance Studies*, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 162-186.

[32] Cfr. la sinossi di *Prélude* a cura di Cristina Kristal Rizzo sul sito ufficiale della coreografa, https://www.cristinarizzo.it/Prelude/Prelude.html (ultima consultazione: 15 maggio 2023).

> più ampio perché sono delle soggettività che producono continuamente qualcosa insieme ma questo qualcosa è sempre al di fuori di tutti e quindi non ha a che vedere con la negoziazione, ma veramente semplicemente con l'accettazione del mondo[33].

Il titolo allude alla forma musicale del preludio, brano che si trova all'inizio di un'opera ma che al tempo stesso ne è indipendente, una sorta di soglia o di "annunciazione"[34], una forma fluida che «amplifica la possibilità di lavorare su una struttura aperta, senza un vero inizio e senza una vera fine, su una danza impersonale che conceda spazio all'invenzione di materiali e di motivi»[35]. L'idea di *ensemble* è profondamente influenzata dalla lettura di Karen Barad, filosofa e fisica statunitense, e dall'idea di *entanglement* che descrive appunto la dinamica di indissociabile compenetrazione tra soggetti, oggetti e processi di materializzazione degli stessi. Per Barad, critica nei confronti della teoria butleriana, l'*entanglement* consente di uscire una volta per tutte da una concezione rappresentazionalista e avvicinarsi finalmente a come la materia diviene materia[36]: esemplifica la costante interrelazione tra materia e significati. La performatività viene qui proposta come approccio alternativo e critico sia a quello rappresentazionalista che a quello socio-costruttivista. Questi due approcci vengono presi come exempla dell'eccessiva attenzione filosofica garantita al linguaggio, a discapito di corporeità e materialità[37]. Rizzo, parlando del proprio lavoro infatti sottolinea come

> Il corpo ha comunque una sua materia e questa materia ha bisogno di essere informata, informata attraverso la pratica ed è già pura comunicabilità non ha bisogno del senso e del significato: è già lì per comunicare. Il pensiero sul movimento consente a questa soggettività di essere, di essere nel momento in cui il movimento appare. Non sono due dimensioni separate, ma viaggiano insieme e si nutrono a vicenda[38].

Si tratta di una pratica coreografica come susseguirsi in addensamenti di oggetti

[33] Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=_x2bFkBZVIU&ab_channel=ERCultura (ultima consultazione: 15 maggio 2023).
[34] Così lo definisce la coreografa parlando del lavoro, cfr. https://www.youtube.com/watch?v=_x2bFkBZVIU&ab_channel=ERCultura (ultima consultazione: 15 maggio 2023).
[35] Cfr. la sinossi di *Prélude* a cura di Cristina Kristal Rizzo sul sito ufficiale della coreografa, https://www.cristinarizzo.it/Prelude/Prelude.html (ultima consultazione: 15 maggio 2023).
[36] Cfr. K. Barad, *Posthumanist Performativity. Towards an Understanding of How Matter comes to Matter*, in «Signs», XXVIII, 2003, n. 3 (*Gender and Science: New Issues*), pp. 801-831.
[37] In merito alla rilevanza della dimensione performativa rispetto alla produzione corporea della materialità cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* [2004], Roma, Carocci, 2014.
[38] Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=_x2bFkBZVIU&ab_channel=ERCultura (ultima consultazione: 15 maggio 2023).

provvisori in tensione dinamica, continua e parzialmente randomica, che Ilenia Caleo definisce «assemblaggio postumano»[39]. L'apparato coreografico a partire da una *intra-azione*[40] non gerarchica degli elementi che lo compongono. Attraverso la sospensione della dinamica causa-effetto, la coreografia stessa rappresenta un *entanglement*, ovvero un insieme di relazioni materiali che all'interno del continuo differenziarsi del mondo danno forma a un'entità mutevole ma solida nel suo mostrarsi[41].

Nel progetto *DOGOD* (2020) di Barbara Berti invece fonte di ispirazione per la creazione coreografica è l'idea di *specie compagne* di Donna Haraway. Nota come iniziatrice del femminismo *cyborg*, Haraway nella sua produzione teorica cerca continuamente di decostruire e criticare le dicotomie sulle quali si è imperniato il pensiero moderno e in particolare la divisione natura/cultura, ma allo stesso tempo di trovare un'alternativa a un relativismo post-moderno in cui ogni posizione si equivale. In particolare, Haraway si chiede come è possibile intrattenere relazioni non oppressive con le altre specie con cui condividiamo il pianeta: l'idea di specie compagne risponde alla necessità di configurare nuovi orizzonti di collaborazione tra animali umani, animali non umani e altri abitanti della Terra di fronte alla crisi e alla devastazione generale dell'ambiente[42]. In *DOGOD* Berti individua lo spazio performativo come campo di sperimentazione per lavorare in sinergia tra animali non umani e animali umani, quando questi si legano a partire non da rapporti di dominio, ma aprendo uno spazio di possibilità attraverso la creazione di intimità, prossimità, con una presa di responsabilità e di rischio condivisa ed, entro certi limiti, co-costruita. Come enuncia la sinossi del lavoro:

> La performance si snoda in un ambiente *safe*, nella dimensione relazionale, come contemplazione collettiva di un universo che pone al centro il tempo animale. Il reame del gioco, del *play*, del *fight* inducono i presenti a navigare flussi coreografici, istantanei e interattivi, con i performer. A mappare e sostenere lo spazio attraverso intimi atti di presenza; o con il posizionamento di oggetti che caricano la performance di una sostanza al confine tra animato e inanimato, decostruendo continuamente la "situazione"[43].

Non si tratta di "imitare l'animale", ma di trovare attraverso un approssimarsi

[39] Cfr. I. Caleo, *Performance, materia, affetti*, cit., p. 168.
[40] Cfr. K. Barad, *Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Unfoldings, and Justice-to-Come*, in «October», n. 28, 2010, pp. 240-268: 268.
[41] Ivi, p. 265.
[42] È fondamentale sottolineare che, sebbene il concetto di *specie compagne* si presti a una lettura antispecista, nel pensiero di Haraway mantiene aspetti antropocentrici e utilitaristici. Per una lettura del pensiero di Haraway più prossima all'antispecismo cfr. F. Timeto, *Bestiario Haraway. Per un femminismo multispecie*, Milano, Mimesis, 2020.
[43] Dalla sinossi ufficiale del lavoro, cfr. https://barbaratopi.wordpress.com/the/2288-2/ (ultima consultazione: 15 maggio 2023).

reciproco forme di comunicazione, di collaborazione e di divertimento condivise. La ricerca di questo terreno richiede di provare a decostruire l'antropocentrismo che permea il modo di entrare in relazione con il mondo e di lasciare spazio per nuove modalità della corporeità, dello spazio e dell'agentività con altre soggettività non umane. Questo spostamento di prospettiva consente un nuovo sguardo sulla coreografia stessa che si risignifica come pratica inter-soggettiva e inter-specie e allo stesso tempo di rinegoziare e rinarrare lo spazio performativo come un luogo dove "fare mondo" insieme[44].

Le pratiche coreografiche costituiscono forme che si collocano in una posizione eccentrica rispetto al reale così per come si manifesta ed eccentrica rispetto anche alla soggettività stessa che le produce, nutrendosi di una irresolutezza e di una incompletezza che sono sintomo di eccedenza di senso. La danza permette di *abitare* la teoria, di lavorare in accordo ad essa per farsi manifestazione carnale delle possibilità che offre per ripensare il mondo, attraverso un materialismo dell'immaginazione particolarmente fervido, che rende conto non solo della natura estetica, ma anche politica della produzione coreografica. Una prospettiva di genere e femminista permette di svelare il corpo come motore della produzione di significati e immaginari e mostrare la rilevanza del genere nella sua duplice forza normativa e sovversiva all'interno di una pratica culturalmente significativa come la danza. La danza intesa come campo di prova della teoria ma anche come luogo di produzione della stessa e di un nuovo modo di interrogare la storia e la nostra cultura. La pratica della danza si significa come produzione di senso condiviso a partire da una gestione relazionale e interdipendente di tempo, spazio e materia, corpi (umani e non solo). Il fatto di essere situata è quindi strutturalmente imprescindibile alla comprensione della danza. Il corpo danzante è un corpo che mappa costantemente i corpi che ad esso sono in relazione e lo spazio all'interno del quale si muove come partecipanti della propria corporeità. All'interno della creazione coreografica teoria, fare poetico e pratica estetica si saldano in modo fluido, interrompendo la dicotomia tra sapere pratico e sapere teorico e in contrasto con la perpetrazione di un dualismo corpo mente. Attraverso le scelte che le coreografe operano quando lavorano si manifesta la teoria della corporalità che sta alla base della loro pratica della danza, ma che allo stesso tempo ha delle ricadute *al di fuori* e *dal di fuori* è influenzata[45]. Le pratiche coreografiche rappresentano dunque un modo della produzione di teoria e allo stesso tempo un modo di produrre storia e documenti secondo un nuovo paradigma della temporalità e della materialità. Costituiscono una forma incarnata e non logocentrica di produzione di conoscenza, di significato, di immaginari in divenire.

[44] D. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. C. Durastanti e C. Ciccioni, Roma, NERO, 2020, p. 27.
[45] S.L. Foster, *Choreographies of gender*, cit., p. 6.