

Queerizzare le epistemologie

Materie ibride e disidentificazione nella scena
performativa

Ilenia Caleo

[TRAJAL HARREL | CECILIA BENGOLEA,
FRANÇOIS CHAIGNAUD, MARLENE MONTEIRO
FREITAS E TRAJAL HARRELL | XAVIER LE ROY
| METTE INGVARTSEN]

Baluginii di corporeità a venire

Come la scena si volge e si aggroviglia al mondo in trasformazione della contemporaneità? In che modo le arti live *fanno-mondo*? E viceversa, possono le forme di vita e le soggettività che emergono dai conflitti in corso aprire nuovi punti di vista da cui guardare le pratiche performative? Vorrei provare a mappare alcune incandescenze che segnano una zona di comunanza tra forme estetiche e forme di vita – entrambe intese come modi di creazione, di invenzione. Nell’indagare le tendenze in atto nella scena contemporanea, si può osservare che negli ultimi anni le live arts contemporanee si manifestano sempre più come una forma di pensiero critico e come spazio di emersione delle soggettività, che spesso sconfinano con l’attivismo (con esiti talvolta ambigui). Il nodo che qui si aggroviglia è dunque la relazione tra pratiche corporee e (trasformazione del) mondo, o più sinteticamente tra arte e politica. Possiamo iniziare col dire che la scena esplicita delle domande, mettendo in discussione i sistemi di percezioni che consideriamo stabili e affidabili. Domande che riguardano lo statuto delle corporeità, i confini dell’umano, i modi in cui componiamo il mondo in un intero, le logiche del sensibile. Quali sono i soggetti abilitati alla presa di parola? Quali corpi hanno accesso allo spazio (pubblico o scenico)? Il movimento di quali corpi è leggibile, decifrabile, parlante? Quali corpi invece rimangono opachi, in controluce?

D’altra parte, è riconoscendo alla dimensione estetica il suo pieno statuto politico che si può rendere conto della potenza dei corpi sessuati, situati, singolari. A partire da qui, da un’intuizione che muoveva dalla scena drag, Butler conia il termine “performance”, facendone una categoria centrale

della teoria politica che riguarda i corpi e i soggetti. Un concetto-laboratorio dentro cui pensiamo il presente, e che sposta non solo le scienze sociali e il pensiero critico, ma sbalza gli studi della performance, della danza e della coreografia fuori dai confini stretti di una disciplina. Quali strumenti, concetti, metodologie possiamo raccogliere dalle ricerche e dalle pratiche della scena che siano operativi e magari destabilizzanti o generativi dentro altri saperi?

Come prima acquisizione, la prospettiva artistica e creativa produce un'apertura in più sul piano politico, in quanto contribuisce a consolidare un pensiero della corporeità che non insiste soltanto sul versante del dominio, del potere e dell'oppressione, ma che restituisce tutta la potenza espressiva e sovversiva dei corpi. Non ci interessa dunque ricercare nell'arte eventuali prospettive "di genere" (termine che peraltro dentro il femminismo è tutt'altro che acquisito, ma è piuttosto un terremoto in corso), etichetta che lo stesso pensiero femminista e queer, nelle sue diramazioni più recenti verso i neomaterialismi, il postumano e le nuove ecologie, ha scardinato. Più ti occupi delle donne più mi sei estranea, dichiarava già il manifesto di Rivolta femminile agli esordi del femminismo italiano, non a caso in stretta contiguità con il mondo dell'arte (Lonzi e Accardi, e molte altre)¹.

Non restituire la rappresentazione della realtà esistente, ma smontarla, disarticolarla, fare altri mondi. *Worlding*.² In questo senso la scena è spazio di produzione di nuova corporeità – non rappresenta, non descrive ma inventa corporeità, sequenze di movimenti, partiture, altre anatomie possibili, ancora estranee al catalogo del reale.

Quel che ci interessa è che la performance è un *modo* della conoscenza.³ Le arti vive operano come un linguaggio, come forma compiuta che produce in sé pensiero e idee incarnandosi in un corpo nello spazio.⁴ Ogni opera mette al mondo «una nuova sintassi», è creazione di nuove concate-

¹ C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1974, ora ripubblicato in et al./ Edizioni, Milano 2010. Per un'analisi femminista che aggiorna al presente il lavoro di Lonzi e la sua relazione complessa e conflittuale con l'arte che influenzerà il femminismo italiano successivo, rimando al volume decisivo di Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Arte della vita*, Deriveapprodi, Roma 2017.

² D. J. Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere in un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.

³ D. Taylor *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, p. XVI: «La performance opera, dal mio punto di vista, come un'episteme, un modo di conoscere, non come un semplice oggetto di analisi».

⁴ A. Sacchi, *Il posto del Re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni Editore, Roma 2012, p. 44.

Queerizzare le epistemologie

nazioni e assemblaggi di tempo e spazio, di luci e buio, di corpi e grammatiche corporee, di affetti. L'arte è una «pratica di ricerca».⁵

La creazione artistica, quando inventa linguaggi e grammatiche, modifica il regime di visibilità/invisibilità – ciò che è sottoposto allo sguardo cambia, cosa si può vedere e cosa rimane nascosto, cosa è trattato come invisibile, o indistinto. La distinzione maschile/femminile che diamo per acquisita, immediata, diventa campo di interrogazione, problema. Una sospensione che muta il nostro rapporto con i corpi. Nel corso di un'azione o di una performance, i processi attraverso cui “riconosciamo” un corpo, lo definiamo, lo nominiamo possono essere dilatati, rallentati, moltiplicati, saturati, come messi sotto un ingranditore. Non riconosciamo più ciò che consideravamo intuitivo; qui, qualcosa accade. Le gerarchie tra parti del corpo, e il rapporto tra le parti e il tutto possono essere sconvolti, rovesciati, riarticolati altrimenti. I sistemi che organizzano il corpo come organismo vivente e le grammatiche gestuali ed espressive: davanti/dietro, sopra/sotto, dentro/fuori, testa/arti, che è poi un altro modo per dire corpo/mente. Se il femminismo ha consolidato una critica del Soggetto e della sua presunta universalità, del binarismo natura/cultura, dell'antropocentrismo la scena scava nelle materie, nel più-che-umano, negli assemblaggi, negli archivi affettivi, nei corpi in mutazione, cercando altre forze, nuove drammaturgie.

Zone intermedie, materie ibride

Nei *landscape* mobili e agenti di Mette Ingvarstsen della serie *The Artificiale Nature 2009-2012* co-agiscono corpo umani e non umani, corpuscoli, presenze formate e informi: un'idea di coreografia espansa, composta per materie, in cui il movimento umano non è più il centro e lascia spazio alla forza delle cose e dei materiali. La serie è composta di linguaggi e formati diversi. Il primo pezzo, *evaporated landscapes* (2009), è una performance per schiuma, nebbia, luce e suono. Queste componenti materiali sono gli unici corpi presenti sulla scena, non vi sono performer umani: sono materiali effimeri, che si muovono, galleggiano e si dissolvono nello spazio. Il pubblico è diviso a metà, sui due lati lunghi dello spazio scenico, la materia fumosa e schiumosa scivola via dai bordi, fino ai piedi dell' ^ spettatrici/tori, fisicamente immers ^ nel paesaggio coreografico. Alcuni principi presiedono alla grammatica di questo mondo artificiale: evaporazione,

⁵ A. Noë, *Strani strumenti. Arte e la natura umana* (2015), Einaudi, Torino 2022, p.130.

dissoluzione e dispersione – operano come principi compositivi, sono processi di *scrittura*. Si formano delle piccole montagne, o forse nuvole, ma anche i ghiacci alla deriva sulle acque del disgelo. La nebbia, prodotta da una rudimentale macchina scenica teatrale, si diffonde in questo paesaggio schiumoso, introducendo un'altra matericità: onde, correnti, flussi, una piccola tempesta accade.

Una drammaturgia di forze meteorologiche all'opera, ma su scala ridotta, un cielo o un oceano artico all'altezza dei nostri piedi. La percezione del corpo di chi osserva ne è così coinvolta, la misura percepita del nostro corpo modificata. È un'intimità con la materia, che genera metamorfosi a cui prendiamo parte.

The Artificial Nature Project, l'ultimo lavoro della serie, indaga l'incontro tra performer umani e performer non umani.⁶ La performance sfida frontalmente la percezione sensoriale e visiva del pubblico: il palcoscenico è immerso nel buio. Nell'aria dello spazio scenico si formano e scompaiono dei frammenti mobili, come delle nuvole scintillanti, la cui densità e consistenza aumenta via via. È una massa variabile composta di piccoli coriandoli riflettenti, frammenti rettangolari di carta argentata, che dà vita a spirali, gorgi, dispersioni, fasi di condensazione e rarefazione. Il suono e le luci costruiscono la drammaturgia di questo aggregato di materia che si disfa e si ricomponde. Inizialmente indistinguibili, nel corso della performance si riconoscono i corpi che si muovono sulla scena, danzatrici/tori integralmente vestiti di una tuta nera. Il loro è un movimento tecnico, solo a tratti visibile, una coreografia di attività laboriose, finalizzate, che richiede competenze tecniche più simili al lavoro in un cantiere o operai che lavorano in strada o agricoltori. Spostano le masse di frammenti luminosi utilizzando strumenti e attrezzature di lavoro, dei soffiatori elettrici, aspiratori, raccoglitori con aste. Il risultato visivo è paragonabile a effetti speciali digitali, come fosse il movimento dei frattali o un'animazione 3D. Ma non vi è alcun ricorso a proiezioni o dispositivi digitali, l'effetto *high tech* della visione è generato dall'attrezzatura piuttosto *low tech* in dotazione: 100 chili di coriandoli d'argento, 4 soffiatori fissi, 4 soffiatori portatili, molte coperte isoterme di emergenza (d'oro e argento), specchi riflettenti in plexiglass, 1 pallone aerostatico costruito per l'occasione a forma di mega coriandolo, 2 palloni neri rotondi, lunghe corde a serpentina nere, e molti rifiuti indifferenziati e oggetti arbitrari.⁷ Dall'oscurità iniziale, via via il

⁶ La drammaturgia è curata dalla teorica e studiosa Bojana Cvejić.

⁷ Cfr. anche Mette Ingvartsen, *EXPANDED CHOREOGRAPHY: Shifting the agency of movement*

Queerizzare le epistemologie

rumore della carta argentata si fa più forte, mentre l'attore performer scavano, accumulano. C'è un'atmosfera come di zona secretata, da test di massima sicurezza, da Area 51 o forse da manovre su materiale contaminato. Poi qualcosa cambia, l'esplosione delle particelle cresce fino a diventare un geysir sulfureo, una colonna in eruzione, una sorgente da cui sgorgano flutti di materia. I coriandoli sviluppano, per via del contatto, una forma di carica elettrostatica, che li elettrizza e magnetizza. Il palco si satura di particelle argentate. Entrano i soffiatori elettrici, dei plexiglas riflettenti, si genera una colonna eruttiva. È uno stravolgimento percettivo, un'inversione sensoriale: non si riesce più a capire se i coriandoli cadano o lievitano verso l'alto. Come ultimo elemento entrano le coperte isotermitiche, che via via sostituiscono le particelle – un'attore performer le lancia in aria, una dietro l'altra, sono messe in movimento dai soffiatori: si gonfiano, galleggiano, si aprono e si dispiegano, e poi cadono verso terra lentamente, fluttuando, increspandosi. Talvolta sembrano formare un corpo unico. Mutano di dimensioni, e assumono un aspetto di corpi liquidi che si sciolgono in acqua, si liquefanno. Nella durata della performance il paesaggio si trasforma costantemente; si può anzi dire che questa mutevolezza, questa impossibilità di fermare in immagini o forme, costituisce l'esperienza determinante dell'attrice/attore.

Nel lavoro di Ingvarsen la distinzione tra animato e inanimato, e le gerarchie che organizzano questa distinzione, sono sospese. I fenomeni naturali, gli ambienti, gli elementi sono ripensati dentro il linguaggio della coreografia, in un continuo liquefarsi di natura e cultura, natura e artificio. Gli ecosistemi non sono argomenti, né oggetti da evocare – diventano dei modi e dei sistemi di composizione. La materia scenica si organizza e si struttura, si scrive, in una modalità altra, decentrata, non narrativa, più-che-umana. È la drammaturgia dei corpi e dei movimenti a scriversi come groviglio ecosistemico, come entanglement di organismi viventi e non-viventi.

Tutto il lavoro di Xavier LeRoy, da *Self Unfinished* (1998) a *Retrospective* (2012) a *Low Pieces* (2009-2011) a *Temporary Title* (2015) si concentra nel convocare e riconfigurare alcune coppie che sono alla base dei sistemi percettivi: oggetto/soggetto, animale/umano, macchina/umano, natura/cultura, formato/informe. I corpi in scena rendono instabile la percezione

in The Artificial Nature Project and 69 positions, Doctoral Thesis, Lund University Publications, Lund 2016, p. 69, disponibile online: <http://lup.lub.lu.se/search/ws/files/13538775/2_Book_2_The_Artificial_Nature_Project.pdf> (ultima consultazione 27/10/2023).

comune e il riconoscimento, dando vita a una metamorfosi continua di organi, parti, forme, funzionalità. Il corpo viene smembrato, frammentato, s-figurato e ricomposto in nuovi assemblaggi, che l' spettat^ sono chiamat^ continuamente a riconfigurare. Posture e sequenze di movimento rendono il corpo irriconoscibile e lo dissociano dai tropi convenzionali relativi al genere, ai generi. Persino la nozione di ciò che costituisce una *figura umana* entra in crisi, come in *Self Unfinished*. Pezzi di nuda carne, privi di organi, amorfi e polimorfi al tempo stesso, ma dotati di una propria autonomia sensibile. Forme di vita dunque. Salta l'integrità del corpo inteso come "uno", come unità base, che è poi il fondamento del concetto di "individuo", un'invenzione della modernità che definisce il sé unitario: *in-dividuus*, non divisibile e dunque unico. Il termine è un calco del greco ἄτομος, atomo, ἄ- privativo e tema di τέμνω «tagliare», e dunque ancora indivisibile. Dall'umano alla materia e viceversa, i concetti attraverso cui definiamo il mondo e strutturiamo la percezione sono gli stessi. In *Temporary Title* (2015) parti di corpi umani cercano la zona di mescolanza con corpi vegetali, che oscillano al vento, come in un campo. O sono forse organelli, tentacoli, antenne? Il non-umano nel lavoro di Le Roy si infila nei corpi de^ performer da tutti i lati, dal lato dell'animale, della macchina, della materia inerte. Nessuna rappresentazione o mimesi, ma piuttosto la creazione di zone ibride, zone di mescolanza che lasciano intravedere altre configurazioni corporee a venire, o da immaginare. Di questo miscelarsi in divenire possiamo così fare esperienza.

(M)IMOSA / *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church* (2011) creato in ensemble da Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Marlene Monteiro Freitas e Trajal Harrell fa collidere temporalità differenti. La sperimentazione della postmodern dance dei Sessanta entra in interferenza con il Voguing, una danza che nasce in strada e nei club di Harlem negli stessi anni, inventata e praticata da persone gay e trans di origine africanoamericana, portoricana, latina, prevalentemente povere. In uno spazio scenico aperto, in continuo dialogo con il pubblico, l' performer attraverso stili, sequenze, tecniche differenti, alternando (su una durata lunga di 2 ore e 15') coreografie, monologhi, pezzi in drag e travalicando i generi mettono in discussione anche la loro identità. (M)IMOSA è un esercizio di retrofuturismo – due culture della danza che prendevano corpo nella stessa città, nello stesso momento storico, ma che non si sono incontrate, vengono messe in collisione. Cosa/sarebbe/accaduto/se –, la danza interroga dentro il suo linguaggio lo statuto della temporalità, non solo aprendo questioni ma *creando* temporalità interconnesse, grovigli temporali. Un esercizio di diffrazione, per usare un termine di Haraway: la diffrazione

Queerizzare le epistemologie

funziona non per analogia, né per similitudine, né per contrapposizione, ma è piuttosto un sistema di interferenze che aggroviglia, generando in questo caso nuove materie di danza e di movimento, che non preesistono all'incontro.

I corpi dell' ^ performer si offrono qui come spazio utopico che dal presente trasforma il passato, generando altri futuri possibili. Cultura alta/bassa, copia/originale sono messe in discussione nel corpo vivo della scena. Il *voguing* nasce infatti come un'imitazione, una riproduzione artificiale: imita i tipi sociali legati al mondo della moda, del lusso e degli affari, producendo una revisione delle categorie di genere e razza che ne sono a fondamento. È una forma di appropriazione dal basso, dal bassissimo, dai bassifondi, e di rovesciamento. La scena di *(M)IMOSA* (che si presenta in diversi formati)⁸ si costruisce come un dispositivo aperto, una successione di numeri che si slabbrano, si disfano. I corpi rotti del Voguing messi in scena dall' ^ 4 performer – le cadute, le rovesciate, le spezzature – non si ricompongono e talvolta diventano corpi-altri, figure in sé, organismi possibili. Ibrida è l'identità, la danza non è uno spazio puro. La danza come euforia dell'impurità⁹.

Confini, interstizi, zone ambigue

I confini cedono: tra corpi, dove finisce uno e inizia un altro, e quelle zone intermedie che rimangono senza nome, le zone di contatto. Entrare in contatto con l'informe, allenarne la percezione.

L'arte genera così zone ambigue, interstizi *tra* i corpi dotati di una propria autonomia, corpi ambigui, ibridi, non formati. Intensità di corpi fantasmatici, frequenze spettrali, infestazioni. Corpi impossibili, illeggibili, impensabili possono sulla scena prendere vita, seppur transitoria. Corpi popolati, corporazioni che lasciano intravedere nuove mescolanze, nuovi composti. Di queste vite mescolate, impure, incerte, transitorie, artificiali facciamo esperienza diretta. Un'esperienza condivisa, uno spazio comune di sensibilità.

⁸ *(M)IMOSA* è parte di una serie ideata a partire dal 2009 da Trajal Harrel in sette taglie, da XS a XL, intitolata *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church*. La M è create in collaborazione. <https://betatrajal.org/artwork/2284471-M-imoso-Twenty-Looks-or-Paris-is-Burning-at-The-Judson-Church-M.html> (ultima consultazione 27/10/2023).

⁹ Zoë Sofoulis, *The Cyborg, Its Manifesto and Their Relevance Today: Some Reflections*, «Journal of Media and Communication», VI, 2 (2015), pp. 8-15: 10.

È terreno proprio dell'arte investire, intensificare, modificare i *sistemi di percezione*,¹⁰ ed è così che riesce a rendere visibile ciò che rimarrebbe altrimenti invisibile, ossia le logiche stesse che governano il sensibile.

Potremmo forse riconoscere all'arte una capacità di "anticipare" alcune mutazioni, alcuni smottamenti – un'anticipazione che non è dell'ordine del programma, ma è piuttosto un lasciare intravedere, un far baluginare. Una modalità queer della visione, come di sbieco, non intera, secondo Muñoz, che ci porta nei pressi dell'utopia.¹¹ Una attività di prefigurazione, che è un'attività eminentemente politica dell'immaginazione.

È in questo senso, piuttosto che nella "messa a tema" di argomenti politicamente connotati, che guardo alla scena in quanto spazio di produzione di nuove corporeità, intendendo lo spazio dell'estetica in senso politicamente forte come partizione del sensibile.¹² In questo taglio, gli strumenti concettuali che arrivano dalle teorie e dalle pratiche politiche transfemministe queer possono essere utilizzati come sismografo di una scena mossa da turbolenze, tensioni e vettori, che si sviluppano in poetiche e prassi compositive assai differenti.

Produzione di corporeità, e in seconda istanza, *composizione* – ossia come corpi, sostanze, materie, elementi, forze, processi si compongono, si decompongono e si compostano tra loro nel tempo. Nel sovvertire le strutture percettive, l'esperienza artistica *modifica* materialmente i corpi; nel creare modelli, pattern, partiture e scritture che compongono i corpi, l'arte *inventa* nuove scritture.

Rendere storte le epistemologie, pervertire il canone

Gli "oggetti" sono già lì, li troviamo pronti sul tavolo del mondo per così dire, dentro la griglia che distingue e li classifica. È un esercizio di straniamento: spostare lo sguardo dalle categorie consolidate delle discipline per interrogare le modalità attraverso cui conosciamo, definiamo, nominiamo. Un approccio epistemologico ci consente di "guardare lo sguardo", di mettere in discussione oggetti, campi, definizioni che consideriamo stabili, che diamo per acquisiti.

¹⁰ Cfr. la "partizione del sensibile" di Jacques Rancière, ma anche le strutture percettive di Alva Noë.

¹¹ José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer* (2009), NERO, Roma 2021.

¹² Jacques Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), DeriveApprodi, Roma 2016.

Queerizzare le epistemologie

Dove si raccoglie dunque la spinta che arriva dalle politiche radicali, dai processi di soggettivazione, dai pensieri queer-femministi e decoloniali? Qual è il punto di contatto più generativo con i saperi? Assumere un punto di vista femminista o queer implica un posizionamento politico, e non riguarda soltanto gli “oggetti” di cui ci occupiamo, che siano le donne, le soggettività gay o lesbici, le comunità queer etc., ma interroga lo statuto stesso dei saperi che producono questi come oggetti di studio. Queer dissesta, smobilita, apre un diverso modo di intendere le categorie con cui analizziamo il mondo.

Per Sedgwick la sessualità prima ancora che uno spazio erotico costituisce un sistema di verità, di conoscenze date per certe, di istituzioni sociali e linguistiche, di rappresentazioni, di pratiche discorsive che rendono vero qualcosa e falso qualcos'altro. Queste definizioni danno forza politica ai soggetti, li fanno esistere in quanto integri, nominabili, convocabili sulla scena pubblica. La sessualità e i suoi linguaggi condizionano in maniera profonda «tutte le relazioni e tutti i linguaggi attraverso cui noi conosciamo». ¹³ Cosa è conoscibile e intellegibile, cosa rimane opaco?

L'obiettivo, per Sedgwick e altr* studios*, è terremotare il canone, smontarlo pezzo a pezzo. Navigando le storie delle arti e i processi di ricerca più sperimentali, vediamo come la produzione artistica tocchi spesso la sua massima intensità immaginativa in risonanza con le innovazioni politiche e teoriche. Emersioni mobili e vivissime, che sono spesso direttamente connesse con le pratiche militanti dell'attivismo politico e con le culture indipendenti, di “margine”, controegemoniche – sono proprio queste tracce ambientali, ecosistemiche che nelle ricostruzioni del canone maggiore e nelle storiografie dominanti vengono trascurate o invisibilizzate. Rimozioni. Rimane un nome, dell'artista, del gruppo, il dispositivo autoriale. Ma la fitta trama di connessioni, circolazioni di idee, scambio di pratiche, prossimità materiale di corpi e di spazi si fa evanescente. ¹⁴

Un progetto femminista o queer non mira a inserire una casella mancante (la “lista delle escluse” di Lonzi) lasciando intatto il sistema dell'arte, ma piuttosto quello di scuotere il canone fin dalle radici, metterne in crisi

¹³ Eve Kosofsky Sedgwick, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità* (1990), Carocci, Roma 2011, p. 35.

¹⁴ Per una diversa modalità di ricostruzione storica che restituisca l'intimità tra sperimentazioni artistiche e movimenti sociali in Italia, cartografando la potenza del comune e gli ecosistemi oltre le indagini sulle singole autorialità, rimando al volume collettivo: I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte 1967/1979*, bruno, Venezia 2021.

i modelli di conoscenza.¹⁵ Una svolta epistemologica che rifiuta approcci di mera inclusione nel canone basati sul riconoscimento. Il modo in cui produciamo i saperi intorno alle arti, i “generi”, i discorsi, i codici culturali deve essere destabilizzato e non puntellato con un inserto: attivare pratiche trasformative, dare un resoconto delle forze in gioco nella produzione culturale e dei conflitti, problematizzare le categorie concettuali dominanti. Queer è per me non un oggetto di studio ma una postura, un gesto, una pratica di rivolta nei saperi, che si fa in complicità con le genealogie dei femminismi.¹⁶

Archivi minori, contrappunti perversi

Cambio di sguardo che genera altre mappe, altri archivi. È una postura però che ci consente di intervenire anche dentro i sistemi culturali esistenti, e dunque di queerizzare gli archivi maggiori, di produrre uno sguardo storto nel canone. Il lavoro di Eve Kosofsky Sedgwick è magistrale nella capacità di produrre letture perverse del canone, nel cuore del canone occidentale, quello letterario. Spostandoci sul terreno della scena, un lavoro analogo è condotto in Italia da Stefano Tomassini, che indaga la relazione tra corpo, maschilità e queer nella danza, anche attraverso lo studio critico dei libretti musicali e di danza, e del repertorio classico, oltre che nelle pratiche coreografiche contemporanee.¹⁷ Pervertire il canone, pervertire il repertorio.

È quel divenire-minore di Deleuze e Guattari, quel movimento controegemonico che cambia la posizione: essere come uno straniero dentro la propria lingua, ossia disertare la lingua ufficiale, la lingua di Stato, la narrazione del potere, minorizzando la lingua maggiore. È un *uso* minore degli strumenti, delle lingue, dei codici. È ciò che bell hooks chiama “fare del linguaggio un campo di lotta”.¹⁸ Per de-canonizzare il canone occidentale e eurocentrico.

E ancora, lo scavo che Muñoz fa nell’archivio queer della performan-

¹⁵ Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un’arte della vita* cit., p. 26.

¹⁶ Per un discorso posizionato sulla relazione tra queer e canone, e sui processi di decostruzione del canone, cfr. E.A.G. Arfini, C. Lo Iacono, *La Cosa Queer: saggio introduttivo* a E.A.G. Arfini, C. Lo Iacono (a cura di), *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, ETS, Pisa 2012.

¹⁷ Tra le ricerche più recenti che articolano questa svolta epistemologica dentro un’idea espansa e politica della coreografia, cfr. Stefano Tomassini, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell’impossibile*, Scalpendi, Milano 2018; Id., *Tempo perso. Danza e coreografia dello stare fermi*, Scalpendi, Milano 2020.

¹⁸ bell hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano 1998.

Queerizzare le epistemologie

ce, «non per fondare un canone alternativo, ma per praticare il contrappunto anche nella scena minoritaria della storiografia dominante».¹⁹ Contromovimenti, contrappunti. È proprio Muñoz che fa fare un salto di specie a queste pratiche di rovistamento negli archivi froci e de ^ subaltern ^, indicando nella performance minoritaria (delle forme artistiche o delle forme di vita) lo spazio in cui si addensano diverse temporalità simultanee: non solo ciò che preme per esistere nel presente, che testimonia la sua esistenza, ma che genera futuri possibili. «Il palco e la strada [...] sono spazi per performance che permettono al pubblico di accedere a mondi di vita minoritari che esistono, in modo significativo e dialettico, nel futuro e nel presente. [...] Queste performance, quindi, sono avamposti di un futuro queer che di fatto esistono già nel presente».²⁰ Sono accessi aperti, seppur transitori, ad altri mondi possibili.

La scena postumana

Questo sguardo storto apre prospettive su come la corporeità si produce nello spazio della scena: qual è il corpo naturale, il corpo autentico? Se osservato attraverso le pratiche delle arti performative, il corpo si presenta come un artefatto, un corpo artificiale. La questione dell'*autenticità* o della presunta *naturalità* del corpo è una delle versioni in cui si ripropone l'alternativa tra natura e cultura, un'opposizione che il pensiero femminista ha affrontato e radicalmente decostruito, a partire da de Beauvoir fino ai più recenti esiti del pensiero *queer*, del postumano, del neomaterialismo. Le distinzioni classiche tra naturale e artificiale, originale e copia, realtà e finzione, perdono di efficacia descrittiva se applicate alle pratiche delle arti performative. Di più – dalla prospettiva delle arti performative si acquisiscono ulteriori strumenti di lettura per smantellare queste opposizioni binarie.

Il corpo de* performer è un corpo costitutivamente costruito attraverso stratificazioni, addestrato alle tecniche, implicato in continue interazioni con le tecnologie – tecnologie linguistiche e gestuali, e tecnologie materiali della scenotecnica (luci, audio, macchine sceniche). È il frutto di ripetizioni di azioni, partiture, schemi. Ciò che può essere interessante rilevare è dunque l'artificialità e la *queerness* del corpo performativo, come costruzione storta, assemblata, artificiale.

¹⁹ Nina Ferrante, Samuele Grassi, *Prefazione alla traduzione italiana* di J. E. Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer* cit., p. III.

²⁰ J. E. Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer* cit., p. 73.

Di contro alle rivendicazioni di una naturalità originaria, le arti performative rendono esplicito lo statuto del corpo in quanto artefatto. La modificazione dell'anatomia e delle posture del corpo, l'amplificazione della voce, la ripetizione di sequenze, l'uso del peso, la creazione di codici di danza e di movimento, la decostruzione e ricostruzione della respirazione – sono forme di riorganizzazione del corpo, strutture artificiali che riarticolano il movimento, l'anatomia, la percezione.

Secondo Alva Noë alcuni fenomeni culturali, appresi, ripetuti, formalizzati diventano attività altamente specializzate tali da produrre nuove forme di organizzazione della percezione. Sono delle tecnologie. Abbiamo la tendenza a pensare le tecnologie come strumentazioni esterne, dispositivi meccanici o digitali che prolungano o amplificano le nostre capacità. La separazione tra tecnologia e biologia, tra natura e cultura invece non è affatto così netta: la coreografia è una tecnologia, la scrittura è una tecnologia. Le immagini, ci mostra Noë, non esistono così pronte in natura, sono una tecnologia della visione: sono artefatti.²¹ Queste forme di organizzazione del sensibile, che rendono il mondo comprensibile e decodificabile, e rendono dunque possibile attraversarlo e modificarlo, diventano – attraverso l'arte – osservabili. Escono dalla sfera dell'inaccessibile, dell'immediato, dell'inconscio perdendo il loro attributo di "naturalità". Diventa così possibile riconoscerle in quanto attività situate, modificabili.

Disidentificazione come gesto di autocreazione

È dentro questa tensione produttiva e non rappresentativa che è possibile rintracciare i fili di una politica queer della performance, cartografando le pratiche che rompono con il paradigma della naturalità e dell'autenticità del corpo.

Il rapporto tra arte e politica allora può illuminare il rapporto tra pratiche artistiche e processi di soggettivazione: è una relazione non degli ordini degli oggetti, dei temi, dei contenuti, ma dei processi, delle azioni, del fare.

Una postura estetica che risuona con quella politica: non si tratta di mappare i confini delle identità, solidificandole secondo il modello del riconoscimento identitario, ma esplorare e sperimentare strategie di disidentificazione, che destabilizzano le identità fisse, delle donne, delle persone razzializzate, delle soggettività gay, lesbiche, trans.

²¹ Alva Noë, *Strani strumenti* cit., p.168.

Queerizzare le epistemologie

Se per Butler la disidentificazione è un mancato riconoscimento, un non essere riconosciute, essere chiamate con un altro nome, un nome che arriva da fuori, per Josè Estaban Muñoz (e altrx teorix queer, fino a Preciado) diventa invece uno spazio di autodeterminazione, di contestazione, un sito di *autocreazione*.²² Sottrarsi alla legge dell'Identico, denaturalizzare le identificazioni quando queste sono agite dai soggetti dominanti, e fare covo altrove.

Il lavoro di Trajal Harrel riscrive genealogie, mette le mani negli archivi comuni e nei repertori minoritari, e mescola – nei corpi, nelle coreografie, fintanto che il pezzo di partenza non si addensa in qualcosa di completamente diverso, stravolgendosi. Ricoreografare le storie. Spazializzare le temporalità, avvicinandole, accostandole, allontanandole. I suoi lavori rompono l'idea statica di repertorio inteso come trasmissione di codici e partiture fisse e identiche a se stesse: memorie e frammenti di danze preesistenti vengono fatte riaffiorare in corpi contemporanei, impastati ad altre danze, ad altre culture materiali del movimento. Il palinsesto è mobile, il catalogo è di ordine affettivo: elementi trans-storici vengono mescolati, riassemblelati, risignificati nello spostamento. Il movimento non è solo quello che accade sulla scena ma ciò che accade alle materie di provenienza. Un'idea non normativa di tempo, di identità, di archivio – intendendo le identità non solo dei soggetti ma anche dei gesti e delle memorie culturali.

In *Dancer of the Year* (2021), Harrell crea un amalgama di frammenti differenti: dalla danza butoh di Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, al voguing, alla postmodern degli inizi, alla danza moderna. Solo, in scena, evoca queste presenze che appaiono come posture, partiture gestuali, sequenze. Con un dispositivo esilissimo, Harrell semplicemente via via estrae gli abiti di scena da un borsone da ginnastica, li dispiega e se li poggia sopra il corpo, senza neanche indossarli. L'abito rimane esterno, a segnare la dis/identità. Nessun re-enactment, nessuna ricostruzione né rievocazione. Gli abiti arrivano e con essi, leggeri, degli accenni di danze, echi, memorie che riemergono dai molti repertori. Baluginii di affetti, di altri corpi che hanno danzato. Lo stesso corpo del danzatore ma in altri momenti, in altri luoghi, danze danzate negli anni, stratificate, depositate come sedimenti. Una playlist di musiche, che lui stesso avvia dal computer, luce piena, anche in sala. Già *Admiring La Argentina*, i cui frammenti galleggiano in *Dancer of the Year*, è

²² Josè Estaban Muñoz, *Disidentification. Queers of Color and the Performance of Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, p. 4.

una creazione che Kazuo Ohno compone a partire dai propri ricordi della danzatrice flamenca Antonia Mercé, nota come “La Argentina”. Harrell abitato dai gesti di Kazuo Ohno abitato da Antonia Mercé. Infestazioni. Spostamenti di tempo, di culture, di geografie, di generi sia sessuali che di danza. Travestimento del travestimento dell'*en travesti*. L'origine autentica non c'è, solo ibridi, mescolanze, frequenze affettive.

Nella serie *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church*, Harrell riscrive criticamente, come in *(M)IMOSA*, la storie delle influenze culturali – la postmodern dance della Judson Church, in cui Harrell si forma, è stato uno spazio di intensa sperimentazione anche politica ma prevalentemente bianca, in contrasto con le ballroom e le Houses create da persone nere, brown, portoricane, latine. Gay, queer, trans, travestite, spesso povere e senza casa, poi decimate dall'AIDS e dalla mancanza di politiche sanitarie pubbliche. Il senso di questo incrocio mancato, non avvenuto, si gioca anche qui, nel rapporto tra culture dominanti e sottoculture, culture di margine. Quali sono le vite degne? Significa rompere le gerarchie, e ricollocare il Voguing vicino ad altre forme di danza riconosciute. Significa remixare la storia, dal punto di vista della razzializzazione. E riconoscere tutte le danze fuorilegge, fuori genere, dei bassifondi, e moltiplicare le zone di mescolanza.

Cosa accade se la coreografia entra in contatto con l'archivio? Se l'archivio è riarticolato e ricomposto a partire da una pratica coreografica? Accade una modalità non identitaria di archivio, che non mira a fissare, a consolidare, a documentalizzare. A fare monumento.

Di più, negli ultimi anni a produrre ulteriore scarto nei lavori di Harrell è la presenza del corpo malato. Il corpo malato di Harrell non è semplicemente un ospite sulla scena – porta la sua danza fatta di tremiti, piccoli tremolii, movimenti incontrollati. Modifica, interviene, scrive le proprie coreografie minori, apocrife, dentro le altre coreografie minori. Alterazioni.

È il rapporto uno/molt^ a emergere con forza dal lavoro di Trajal Harrell. Un corpo-archivio, non individualizzato, non privatizzato: il danzatore fa del suo corpo uno spazio condiviso, attraversabile, tutto a fior di pelle. Una pratica attiva di disidentificazione, di *fictional archive* come Harrell stesso la definisce. Dove realtà alternative prendono corpo da archivi incompleti, e storia e fiction si mescolano in composti inediti. Come in *The Köln Concert*, in cui la presenza di altri 6 performer oltre ad Harrell amplifica questa qualità disidentificata – corpi, soggetti, tecniche, età differenti a ricomporre non un insieme ma una polifonia. È l'intensità affettiva, l'aderenza intima che questi corpi hanno con questi frammenti

Queerizzare le epistemologie

di altrove, che cuce insieme e posiziona. Lasciando baluginare altri futuri, ancora aperti.

Corpi ibridi, corpi promiscui

La scena contemporanea sta dunque esplorando nuove grammatiche: i soggetti agenti non sono rappresentati come unità coerenti, ma lampeggiano in quanto intensità incorporate, disindividuate, ibride, forze umane e non umane. Transindividuali. È a questo livello che la performatività riesce a rendere conto della capacità generativa, agente, performativa della materia oltre che dei processi di emersione delle soggettività minori e/o subalterne.

Questa è forse la domanda paradossale che agita lo spazio della scena, spazio in cui per definizione il corpo umano è al centro: in che modo il non umano, il più-che-umano conquista partiture, drammaturgie? Sempre più le pratiche contemporanee interrogano il confine tra umano e non umano: quali corpi agiscono la scena? Solo i corpi umani sono abilitati? Questioni che, rovesciandosi, aprono a un'altra domanda: solo l'umano è in grado di agire? Aperture che indagano la relazione tra performance e azione. Se il concetto di performatività elaborato da Butler apre a una nuova teoria dell'agire che investe i processi di costituzione della corporeità e delle sessualità, Karen Barad amplia questo concetto alla possibilità di una performance di corpi non umani, tenendo saldamente insieme materia e cultura. Una proposta in chiave post-antropocentrica e postumana del performativo. È una prospettiva che deve interessare moltissimo gli studi sulle pratiche artistiche, perché fornisce un'alternativa forte alle teorie della rappresentazione. Performance e rappresentazione costituiscono un'opposizione, due modi alternativi non solo di *guardare* al mondo, ma due modi in cui la relazione stessa tra mondo e discorso *si costituisce*. Dall'epistemologia all'ontologia.

Seguendo Barad dunque, la performatività è una teoria della capacità di agire che riguarda *tutti* i corpi, non solo i corpi umani. L'agire, la performance non sono monopolio dell'umano. Quali sono allora gli affetti, i conflitti, gli ambienti, le relazioni più-che-umane a cui la scena può dare spazio e nuove forme? Quali possibili drammaturgie e coreografie tra umano e non umano? È qui che la scena sta scavando, e inventando nuove partizioni del sensibile.

Dei corpi, e delle soggettività e degli assemblaggi umani/più-che-umani che si generano, mi interessa registrare una specifica temperatura: quella della *promiscuità*. Emersione dei "cattivi" corpi, non ben definiti, dai bordi

instabili, che sfuggono alle tassonomie moderne o semplicemente le infrangono con il loro comportamento. Le arti performative stanno indagando queste infrazioni; di più, le praticano, le mettono in atto. Dove finisce un corpo e ne inizia un altro. Pensare a un corpo come a un intero omogeneo, cambiare lente e vederlo come un composto, un aggregato. Un corpo è lì, ma è anche in un altro luogo. Laddove percepiamo qualcosa di stabile, imparare a riconoscere una molteplicità di forze che tengono insieme il corpo in una forma. Sembra uno, ma è solo un effetto di superficie, il corpo è mescolato. È abitato.

La mescolanza è interessante, perché a differenza del modello della macchina, ossia di aggregazione di pezzi, è spesso irreversibile. Parlando dal punto di vista della scienza dei materiali, Laura Tripaldi mette a fuoco il concetto di interfaccia che definisce una *zona tra* i corpi, non incorporata come una linea, ma una vera e propria «*regione materiale* [...] dotata di massa e spessore», una zona di mescolanza che si comporta in maniera diversa dai corpi originari, prima del loro incontro.²³ Entrando in contatto i corpi non rimangono uguali, si modificano, si mescolano, creano composti ibridi. Una volta miscelati tra loro, i molti corpi diversi, gli elementi non sempre possono tornare a separarsi. L'individualità è perduta. Queste *qualità* dei corpi, di cui le scienze ci danno un resoconto e che sono al contempo delle vibrazioni politiche non fissate nelle identità, possiamo riconoscerle nelle pratiche artistiche cariche di una gradazione affettiva. Oltre le analisi, dalla scena queste qualità ci *toccano*, ci contagiano, ci modificano.

²³ Laura Tripaldi, *Menti parallele Scoprire l'intelligenza dei materiali*, Effequ, Firenze 2020. Per una prima interessante proposta di applicazione del concetto di interfaccia ai modi della scena, cfr. Paola Granato, *L'archivio del rimosso. Arte e dissenso nei progetti di Muna Mussie e Calderoni/Caleo*, «93%. Materiali per una politica non verbale», #34 / Maggio 2023. Disponibile online: <https://novantatrepercento.it/034-05-larchivio-del-rimosso-arte-e-dissenso-nei-progetti-di-muna-mussie-e-calderoni-caleo/?fbclid=IwAR1_NfSxY4hA4oixeOyAlixJptDS7RmQZCpQ8GZC2UKEbhsJ_v27ZgZOYzk> (ultima consultazione 27/10/2023).