

Annalisa Piccirillo

***Disseminare gesti pe(n)santi, archiviare danze di gravità.
Spostamenti e passi nella ricerca***

Sollecitati a coreografare i movimenti delle nostre indagini, in questo spazio di confronto desidero brevemente condividere alcuni passi compiuti nel corso del Dottorato in *Studi Culturali e Postcoloniali del Mondo Anglofono*, e gli spostamenti che più di recente direzionano la mia ricerca²⁰⁹. La tesi dal titolo *Coreografie disseminate: corpi-archivio della danza femminile*, è stata elaborata nel desiderio di tradurre in gesti danzanti gli assunti teorici e metodologici del post-strutturalismo, degli studi culturali e della critica postcoloniale. Nel processo di studio e di scrittura, la passione per le culture e le letterature straniere si è intrecciata con sfida alla danza: la forma di espressione e di analisi che mi ha permesso di danzare con il pensiero tra i linguaggi dell'alterità, e di attraversare con leggiadria la talvolta insidiosa interdisciplinarietà – indisciplinata²¹⁰ – della mia formazione accademica.

Nel leggere la core-grafia come un'esperienza in cui dimorano in un sol tratto l'arte della danza e la tecnica della scrittura, la tesi ha accolto i movimenti del differimento, della dislocazione, e della «disseminazione» – presi in prestito dal lessico decostruzionista del filosofo franco-algerino Jacques Derrida²¹¹ – per interpretare l'oggetto coreografico non come un corpus finito di significati di pura presenza, bensì come «un insieme di tracce che rimandano ad altre tracce»²¹²; una grammatica di segni fatta di continui rinvii e rimandi, nello spazio di produzione e nel tempo di fruizione. La disseminazione è un tropo metodologico, tecnico e poetico, adottato per esporre «la devianza del voler dire»²¹³ e del danzare di uno specifico linguaggio o gesto, analizzato nel differimento temporale (dalla forma tradizione pre/coloniale a quella

²⁰⁹ Dottorato di ricerca condotto presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", a.a. 2008-2011; tutors Silvana Carotenuto, Frances J. Wilkinson (tesi discussa il 13 maggio 2012).

²¹⁰ Hall, Stuart, *Cultural Studies and its Theoretical Legacies*, in Simon During (a cura di), *The Cultural Studies Reader*, Second Edition, New York, Routledge, 1993.

²¹¹ Derrida, Jacques, *La disseminazione*, Milano, Jaca Book, 1989.

²¹² Derrida, Jacques, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969, p. 92.

²¹³ Derrida, Jacques, *La disseminazione*, cit., p. 38.

contemporanea postcoloniale), e nella dislocazione tecnica (dalla fruizione live alla riproducibilità sullo schermo o nel digitale).

Con il fine di coreografare sulla pagina le memorie performative che affiorano dalle «storie che si intrecciano e dei territori che si sovrappongono»²¹⁴, ho studiato le ri-scritture di specifiche culture coreografiche prodotte in risposta ai duri eventi coloniali, per osservare, negli interstizi creativi delle ex colonie britanniche, la proliferazione di stili e linguaggi ibridi, contaminati, caratterizzati da eccezionale innovazione di forme, e in sovversivo movimento verso il «terzo spazio» postcoloniale²¹⁵. Per negoziare la mia stessa distanza o legame con l'alterità – corporea, etnica, razziale, identitaria etc. – delle molteplici scritture femminili studiate, mi sono ancorata al monito dalla regista vietnamita, e teorica postcoloniale, Trinh-Minh-Ha che incita a «non cercare di parlare di/per l'altra, ma essere vicini a»²¹⁶.

Nell'andamento della ricerca, che oggi prosegue con un progetto sulle *Nuove pratiche di memoria: matri-archivi del mediterraneo*²¹⁷, resta centrale l'attenzione alla scrittura corporale femminile²¹⁸, e la pulsione-aspirazione al futuro dei nuovi archivi digitali ed elettronici che offrono, alle soggettività migranti e diasporiche della contemporaneità, spesso espulse e marginalizzate dalla memoria nazionale e sovrana, una dimora di produzione creativa, di azione e di trasmissione²¹⁹. Laddove la coreografia si fa iscrizione del corpo femminile, e il movimento si fa pensiero di apertura verso nuove metodologie, saperi e storie, il Mediterraneo si fa esso stesso spazio di consultazione: un matri-archivio che si dona alla ri-figurazione critica e teorica, un luogo di ospitalità liquida in cui si registrano nuove pratiche di memoria femminile – per ricordare la danza e danzare la memoria di nuove gestualità – un deposito di sopravvivenze che sfida l'essenza di un'arte la cui archiviabilità si fa questione urgente e febbre

²¹⁴ Said, Edward, W., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998.

²¹⁵ Bhabha, Homi K., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001.

²¹⁶ Minh-ha, Trinh. T., *Reassemblage*, documentario, 1982.

²¹⁷ Assegno di ricerca erogato dalla Regione Campania, Reti di eccellenza *TPCC-ValCSiP*, UNIOR, a.a. 2012/13.

²¹⁸ Cfr. Cixous, Hélène, *Le rire de la Méduse*, in «L'Arc», vol. 61, 1975, pp. 39-54.

²¹⁹ Cfr. Appadurai, Arjun, *Archive and Aspiration*, in Brouven, Joke et al. (a cura di), *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, Rotterdam, NAI Publisher, 2003, pp. 14-25.

performante nei dibattiti critici degli studi della danza e della performance contemporanea²²⁰.

Danzare è pensare nella gravità

Je peux dire que quand je pense, je danse. D'ailleurs, un philosophe l'a dit: Nietzsche répète à plusieurs reprises qu'un bon penseur doit être un bon danseur. Une pensée de la marche, c'est la danse justement. [...] On pourrait aller jus-qu'à dire que la marche est l'un de ces débuts inventés de la danse, comme une *Ur-danse*, comme les premiers pas d'un enfant qui commence à marcher et qui apprend à maîtriser sa propre *gravité*.²²¹

Jean-Luc Nancy, il noto pensatore francese del «corpo-teatro» e coreografo dei miei più recenti movimenti di scrittura, ha più volte avvicinato il lavoro del pensiero a quello della danza, per l'aspirazione che entrambe le attività condividono verso la composizione di uno spazio astratto, dal quale bisogna creare, differenziare, rinviare di sé e da sé²²². Esploro, allora, l'articolazione concettuale tra la danza e il peso del pensiero e, più specificamente, indago gli interstizi poetici e creativi, dove il pensiero della danza s'interseca alla danza del pensiero femminile sulla/nella gravità. Nella tesi di dottorato ho argomentato



Foto 1: Maya Deren, *The Very Eye of Night*, 1958

la tecnica-poetica della gravità come una legge che, nella storia della danza occidentale e non, è stata conservata e distrutta fino ad affermare la disseminazione di diverse modalità di pensare e di pesare la rappresentazione

²²⁰ Cfr. Nordera, Marina – Franco, Susanne, (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010.

²²¹ Nancy, Jean-Luc, cit. in Isabelle, Décaire, *Danser, Penser*, in «Spirale», n. 204, 2005, pp. 26-27. Décaire cita un pensiero espresso da Nancy in occasione della tavola rotonda sul solo *Seul(e) au Monde* (2002). Il testo è consultabile on-line al seguente indirizzo: <http://www.erudit.org/culture/spirale1048177/spirale1057564/18421ac.pdf>.

²²² Nancy, Jean-Luc, *Corpo Teatro*, Napoli, Cronopio, 2010.

dell'*agency* femminile sulla scena performativa, politica e sociale²²³. Più recentemente, il saggio di Nancy, *Il peso di un pensiero, l'approssimarsi*, ha innescato nuovi spostamenti sui sensi della gravità, dislocando, in diversi pesi, l'attività del mio pensiero sulla corporalità danzante contemporanea:

Il pensiero, [...] ha il suo peso, la sua gravità, il suo spessore, la sua profondità, il suo spazio. Così come si pensa con cervello e nervi, braccia e mani, ventre e gambe [...] allo stesso modo [...] il contenuto dei nostri pensieri è materiale, fisico, tangibile, sensibile in tutti i sensi.²²⁴

In *Allitération. Conversations sur la danse*, un esercizio coreografico in cui la danza e la filosofia coabitano sulla pagina performativa e sul palcoscenico teorico, Nancy danza e pensa con la coreografa francese Mathilde Monnier. In conversazione, sul limite tra percezione e significazione, Nancy dichiara: «Il corpo è il luogo dal quale il senso fugge»; a tale gesto pensante Monnier risponde:

Je me sens parfois comme une organisatrice, ou une archéologue du mouvement qui cherche à trouver, à fouiller le geste pour l'identifier, pour ouvrir une enquête (son origine, son histoire, sa transformation, sa mutation).²²⁵

La coreografa discute l'impermanenza di un gesto danzante che una volta compiuto resta in-scritto e trattenuto nelle potenzialità del suo corpo pensante. Nel sentirsi come un'archeologa, Monnier sembra sostenere la formula teorica e creativa del corpo-archivio: una realtà vivente che custodisce i «resti» dei linguaggi – appresi e persi – ne riattiva i gesti mutati nei sensi, e ne dissemina le memorie, a ogni rinnovata consultazione²²⁶.

Sul peso di tali testimonianze e approdi metodologici, decido di interrogare la storiografia della danza femminile per rintracciare i pesi tecnici e i pensieri poetici della gravità: com'è stata conservata e trasmessa la legge della gravità nelle diverse tecniche coreutiche, dal corpo classico al moderno fino a quello contemporaneo? Come il peso del pensiero femminile e femminista può

²²³ *Introduzione e IV capitolo* della tesi: “Il Mal d’archivio della danza”; “La sospensione coreografica: dal leggiadro al pe(n)sante”; cfr. Piccirillo, Annalisa, *Ricordanze: l’archiviazione sospesa di Isabel Rocamora*, in «Estetica. Studi e ricerche», vol. 3, n. 1, 2012.

²²⁴ Nancy, Jean-Luc, *Il peso di un pensiero, l'approssimarsi*, Milano, Mimesis, 2009, p. 10.

²²⁵ Nancy, Jean-Luc, Monnier, Mathilde, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Paris, Galilée, 2005, p. 19.

²²⁶ Cfr. Schneider, Rebecca, *Performance Remains*, London&New York, Routledge, 2001.

sostenere l'allitterazione – fonetica e materiale – tra corpo pensante e pesante? Quali altre gravità la creatività femminile espone quando contro-firma la propria traccia coreografica nell'anti-gravità o nel senza-peso? Quali strategie coreografiche si attraggono o si oppongono quando un evento è catturato sullo schermo o si dissemina nel digitale?

Un matri-archivio di altre gravità

Confidando nella non-neutralità di ogni atto archivistico²²⁷, seguo le tracce decostruttive che conducono a rileggere i ruoli e i valori estetici tramandati sui corpi femminili, e custoditi, ad esempio, nei patri-archivi del balletto classico, dove si consultano le immagini fiabesche di donne-danzatrici che sfidano il peso corporeo, per lasciare nella memoria dello spettatore il *phantasmata* di un'entità fugace e leggiadra – senza peso e senza apparente pensiero²²⁸. Scavo, allora, nei matri-archivi: quei depositi della memoria coreografica, dove le donne si fanno arconti; «comandano» la scrittura del proprio sé; «cominciano» a destabilizzare il sapere patriarcale²²⁹; esplorano le fughe della danza con il peso del proprio corpo pe(n)sante che cade sul video, fino ad archiviarsi nelle architetture liquide del digitale.

Differite nel tempo e dislocate nello spazio, si manifestano le ricordanze della gravità; prime tra tutte, si consultano le opere di Maya Deren: danzatrice, etnografa, regista del cinema indipendente, nata in ucraina ed emigrata negli USA, dove dagli anni Quaranta ridefinisce le coordinate della coreografia sullo schermo, oltre gli scopi della documentazione. In *The Very Eye of Night* (<http://vimeo.com/41996535>, 1958), Deren monta ciò che potrebbe definirsi una proto-installazione digitale: i corpi fluttuano in un paesaggio stellato, s-compongono costellazioni geometriche, e nella virtualità di un luogo instabile e futuristico disperdono i loro gesti neoclassici²³⁰. Nel peso e nel pensiero della danza che si ri-vede nel movimento del cinema, Deren libera il corpo dalla

²²⁷ Foucault, Michel, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971.

²²⁸ Cfr. Adair, Christy, *Women and Dance, Sylphs and Sirens*, London, Palgrave Macmillian, 1992.

²²⁹ Derrida, Jacques, *Mal d'archivio, un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996, p. 11.

²³⁰ *The Very Eye of Night*, Maya Deren & Metropolitan Opera Ballet School, bianco e nero, 1952-58.

gravità e afferma: «by dancing ideas in a new way [...] by using the film technique of editing [...] to free the dancer from gravity»²³¹.

Entrando in questo vecchio gesto filmico, la danza spettrale di Maya Deren ritorna dal passato per ri-vedersi nella promessa di una tecnica del futuro; ci invita ad assumere un nuovo sguardo critico e storiografico, verso una testimonianza femminile che ha ri-posizionato l'esistenza/la resistenza sperimentale della coreografia sullo schermo. Il film in-corporeo di Deren si approssima all'attivismo corporeo iniziato da Adrienne Rich, la poetessa americana che ha pe(n)sato sul ri-posizionamento dell'identità femminile in una prospettiva storica globale: «Re-visione – l'atto di guardarsi indietro, di vedere con occhi nuovi, entrare in un vecchio testo da una nuova direzione critica: per le donne è più di un capitolo della storia culturale. È un atto di sopravvivenza»²³².

La danza e il pensiero femminile della/nella gravità sopravvive, si rinnova nell'evoluzione tecnica e cinetica, fa i conti con il peso dell'esistenza contemporanea, con la sottrazione del peso, e al contempo con il bisogno di radicarsi in nuovi spazi di trasmissione, di conoscenza e di memoria. Viaggiando negli archivi elettronici del web, si incontra la video-istallazione *Weightless* (<http://www.youtube.com/watch?v=xXi1P4qXSxw>, 2007) della giovane artista, architetta e musicista svedese, Erika Janunger²³³. Qui due donne scrivono gestualità fluide in un *set* disegnato per far apparire la densità di ciò che è verticale, orizzontale; ognuna occupa due diverse stanze, due territori continuamente «de-territorializzati» dalle composizioni erranti delle figure senza-peso²³⁴. Mi piace pensare che, nella disarticolazione corporea dal suolo, le due donne realizzano una coreografia del sé – in *Una stanza tutta per sé* (1929); come Virginia Woolf ci ricorda, è lì che le donne hanno tempo e spazio per affermare la creatività del proprio corpo pe(n)sante.

Nell'attraversamento dinamico tra architettura e coreografia, l'opera di Janunger attualizza una geografia di transizioni. La suggestione che cade, nello sguardo del mobi-spettatore, è il divenire «nomadico» di un corpo-archivio

²³¹ Deren, Maya, *Adventures in Creative Film-Making* (1960), in McPherson, Bruce R. (a cura di), *Essential Deren: Collected Writings on Film*, Kingston-New York, Documentext, 2005, pp.163-185.

²³² Rich, Adrienne, *Segreti, silenzi, bugie*, Milano, La Tartaruga, 1982, pp. 23-42.

²³³ *Weightless*, regia, coreografia e musiche di Erika Janunger, 2007.

²³⁴ Deleuze, Gilles – Guattari, Felix, *Millepiani*, Roma, Cooper&Castelvecchi, 2003.

esposto alle attrazioni della gravità, ma che continuamente vi sfugge. In merito alla qualità cinetica di una delle danzatrici, Janunger dice: «I suoi movimenti sono oltre la danza, non è tanto una questione di 'posizioni' ma dare il senso delle 'transizioni'»²³⁵. Il movimento del transito sembra attraversare il peso del pensiero critico femminista delle soggettività nomadiche di Rosi Braidotti, la cui natura è transitoria e trasgressiva: «Il nomadismo non è la fluidità priva di confini bensì la precisa consapevolezza della non fissità dei confini. È l'intenso desiderio di continuare a sconfinare, a trasgredire»²³⁶.

La consapevole non fissità dei confini della danza, eccede quando *Weightless*



Foto 2: Erika Janunger, *Weightless*, 2006

trasgredisce i limiti dell'archivio web, per disseminarsi e proiettarsi in differita su sette schermi digitali strategicamente dislocati sugli edifici di Time Square a New York (<http://vimeo.com/49039498>). Le figure, ora moltiplicate, danzano ancora in un'altra-gravità dentro e fuori i confini della peculiare galleria urbana²³⁷. Migliaia di passanti nomadici assistono alle incalcolabili coreografie delle due e più donne, tracce di un'estetica che, radicata nella materialità fluida della propria esistenza contemporanea, richiama al presente la (r-)esistenza della scrittura liquida di Virginia Woolf in *The Waves*: «I'm rooted, but I flow»²³⁸. Il gesto danzante si fa pensante nella metodologia, ed è così che vorrei immaginare la mia attività di ricerca – restare ancorata al peso delle discipline tra le quali mi sposto, e sulle quali il mio pensiero scorre.

²³⁵ Conversazione privata con l'artista, maggio 2013.

²³⁶ Braidotti, Rosi, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1994, p. 57.

²³⁷ *Midnight Moment: a Digital Gallery*, Time Square Arts; *Weightless*, 2012.

²³⁸ Woolf, Virginia, *The Waves*, New York, Cambridge Press, 1987, p. 259.

Nei depositi liquidi di questo matri-archivio nomadico, arrivo infine a consultare il corpo-archivio reazionario e mediterraneo di Nisrine Boukhari, l'artista siriana la cui alterità danzante si fa grave nella video-installazione digitale *The veil* (<http://vimeo.com/11463913>)²³⁹. Il velo di Boukhari è una trama performante su cui pesano le intersezioni di discorsi costruiti e incastrati



Foto 3: Nisrine Boukhari, *The veil*, 2006

sulla corporalità femminile e non-occidentale. Tuttavia, quest'opera non richiama parole, bensì gesti pe(n)santi che danzano e si disseminano, cercando il senso fuori dal senso.

Dietro e dentro il velo rosso, si compie una coreografia di gesti gravi al ritmo di una musica frattale e frammentata. Si distinguono prevalentemente i tocchi delle mani che pesano, premono, scivolano, trattengono, palpano e distendono la superficie su cui si muovono, ma s'intravedono anche altre possibilità corporali che attualizzano, aprono e sfiorano forme coreografiche che sprigionano un istinto proibito e forse rimosso. Qui è il peso del pensiero della scrittrice algerina Assia Djébar che affiora quando, nel romanzo *Donne d'Algeri nei loro appartamenti* (1979), narra la libertà di «corpi imprigionati ma anime più che mai in movimento»²⁴⁰; al contempo i gesti gravi sono anche quelli dei corpi migranti trattenuti nell'infame rete del mar Mediterraneo che, nel tentativo di approdare sulle nostre coste, non riescono ad attraversare.

Nonostante il colore non sia affettato dalla legge della gravità, il rosso vivo del velo di Boukhari assume spessore al punto da suscitare una visualità tattile

²³⁹ *The veil*, video-installazione di Nisrine Boukhari – 2006.

²⁴⁰ Djébar, Assia, *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, Firenze, Giunti, 1988.

all'occhio che lo tocca²⁴¹. Toccando la pelle di queste immagini, il nostro occhio tocca il velo senza toccarlo o afferrarlo – il nostro occhio può solo accarezzarlo²⁴². Non possiamo svelare la soggettività celata, forse incastrata, oltre il velo, ma possiamo seguirne la sua pulsante e-scrizione, possiamo approssimarci al senso della danza che la muove restando sul bordo: «sull'orlo di un senso sempre sul punto di nascere, sempre in fuga, a fior di pelle, a fior d'immagine»²⁴³.

Nella neutralità di questa scrittura corporale, dove anche la differenza sessuale sembra sottrarsi, i calchi, gli abbozzi e i profili indefiniti di questi gesti ci invitano a consultare un altro archivio. È qui che si gioca tutto il senso della pesantezza del pensiero e della sua impenetrabilità. È esattamente questo non avere accesso che ci permette di danzare sulle virtualità che maturano dentro e fuori il *corpus* singolare-plurale di questo velo. In *The veii*, allora, Boukhari, fa gravitare colei/colui che osserva nella sospensione del senso, nella promessa di altre scritture e memorie a-venire, e nei rinvii che la danza poeticamente dissemina oltre il femminile e oltre ogni genere.

²⁴¹ Cfr., per la nozione di "haptic visualty", Marks, Laura, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

²⁴² Cfr. Derrida, Jacques, *Toccare. Jean-Luc Nancy*, Genova, Marinetti, 2007.

²⁴³ Nancy, Jean-Luc – Ferrari, Federico, *La pelle delle immagini*, Torino, Bollati, 2003, p. 9.