

Immagine di copertina
nibia pastrana santiago, *Port Practice*,
Whitney Biennial 2019, US.
foto: Eduardo F. Rosario

COREOGRAFIE DELL'ABITARE

Performatività,
spazio, catastrofi
corporeità femministe e cùir¹

¹ «Variante ortografica di *queer* in spagnolo che è emersa come modo per marcare una distanza dalla lingua inglese e dai quadri teorici e attivisti del nord globale.» trad. it. di chi scrive, in Lawrence La Fountain-Stokes, *Translocas. The politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*, University of Michigan Press, 2021.

Progetto di Dottorato di Ricerca
Culture del progetto, Università IUAV di Venezia
percorsi interdisciplinari

Curriculum
INCERTEZZA E PROGETTO
L-ART/05, ICAR/18

Candidata
Dott.ssa Roberta Da Soller

Tutor di tesi
Prof.ssa Annalisa Sacchi
Professoressa ordinaria
Università IUAV di Venezia.

Co-Tutor
Prof.ssa Giada Cipollone
Ricercatrice a tempo determinato RTDa
Università IUAV di Venezia.

Keywords
coreografie, performance studies, femminismo, queer
abitare, architettura, spazio
caraibi, catastrofe

NOTE ALLA LETTURA

Il/la*, un/una*, del/delle* e tutte le varianti

La diversificazione dei generi crea una tensione con la tipologia della nostra lingua che prevede solo maschile e femminile. Chi non si riconosce in questo dimorfismo necessita di una soluzione all'interno del sistema-lingua. Per questo motivo, nella presente tesi, dove necessario, utilizzerò l'asterisco "*" per riferirmi sia alle soggettività che hanno esplicitamente dichiarato la loro non appartenenza al sistema di riferimento binario, sia per quelle persone che pur auto-riferendosi con pronomi maschili e femminili, preferisco utilizzare il plurale neutro per parlare di loro dentro un sistema di relazioni. Dove non vi erano informazioni di alcun tipo a riguardo, ho lasciato o le tre possibilità (il/le*) o direttamente l'asterisco (I*) come spazio aperto all'auto-nominarsi.

Prima persona singolare

L'ambito della ricerca accademica in passato ha avuto difficoltà nel riconoscere la validità scientifica di scritti basati su ricerche qualitative in prima persona. Tuttavia è già ampiamente dimostrato all'interno degli studi culturali e degli studi di genere che l'uso della terza persona neutra anonima è ingannevole se applicato alla ricerca qualitativa perché cancella gli elementi sociali e culturali del processo di ricerca e dei corpi coinvolti. Per quanto riguarda le metodologie critico-femministe, si sostiene inoltre che l'uso della prima persona sia necessario in linea con le epistemologie della ricerca. Per tali ragioni, dove necessario verrà utilizzata la prima persona singolare, non per parlare di sé, ma per parlare partendo da un sé implicato in una rete di rapporti costitutivi per la ricerca.

APPENDICE

Le conversazioni avute con la coreografa e danzatrice Cherish Menzo inserite nell'appendice sono state condotte come parte integrante di questa ricerca. La sua danza è stata uno dei primi riferimenti per lo sviluppo dell'indagine. Ciò nonostante, ho scelto di non articolare dentro le maglie della scrittura la parte di lavoro su Menzo perché richiedeva uno spostamento geo-politico che avrebbe portato, inevitabilmente, in altre direzioni. Ho voluto comunque inserire le riflessioni fatte assieme, come materiale che mi ha aiutata a pensare, a tenere uno sguardo sempre fisso sul linguaggio coreografico.

INDICE

CAPITOLO I GEOGRAFIE DELL'INVISIBILE

Metodologie spettroscopiche

10

DOMANDE DI RICERCA

21

METODOLOGIE

Corporeità
Energia sociale

26

GLOSSARIO

Abitare
Catastrofe
Coreografie
Cuir/queer
Femminismo/i
Performance/ performatività
Transdisciplinare
Utopia

CAPITOLO II ONLY SISTERS LEFT ALIVE

Lasciti femministi, arti e architettura tra gli anni '70 e '90

39

LONDRA. FEMMINISMI E AMBIENTE COSTRUITO

Anni Settanta e occupazioni femministe
Hackney e dintorni
"A Woman's Place": Radnor Terrace 14, Londra.

50

Anni Ottanta. Matrix Feminist Design Co-operative
Progetto Moderno e organizzazione dei corpi
Movimento e mobilitazione
Assemblaggi: corporeità (in)organiche

69

VUOTI, POSIZIONAMENTI E CAMPI DI APPARIZIONE

Anni Novanta. Architettura e studi di genere
Situated, knowledge, nomadic subject, standpoint theory
Supporti, forme, istanze corporee

CAPITOLO III

COREOGRAFIE DELL'ABITARE

o sul danzare nell'impossibile

86

DOWNTOWN MANHATTAN. L'ABITARE SCONFINATO

Geografie ed eventi
Trisha Brown. Down, into, out 80 Wooster Street
Gordon Matta-Clark. Vuoti, tagli, abissi

103

Unbuilding

108

ABITARE LA CATASTROFE

Performatività di un abitare caraibico
CÛIRTOPIA
El paseo de los enamorados
Loverbar

132

Habitar lo imposible

NIBIA PASTRANA SANTIAGO
(Los presidentes pisan, o conmemorando lo invisible,
o quiero ser una iconoclasta sexy)
TTTT. Thank you Tego thank you Trisha
Maniobra, bahía o el evento coreográfico

143

FULMINI, STRADE, CORPI, COMPOSIZIONI

Per una coreografia dei corpi oltre i corpi
CECILIA BENGOLEA
Lightning Dance

151

CONCLUSIONI

Fingere mondi, strappare i corpi

156

APPARATO ICONOGRAFICO

186

APPEDICE

Sulla materia oscura

214

BIBLIOGRAFIA

Testi, siti consultati, filmografia,
discografia, schede dei lavori artistici

GEOGRAFIE DELL'INVISIBILE

Metodologie spettroscopiche

DOMANDE DI RICERCA

L'idea di abitare ha sofferto, nella sua storia, di limiti e generalizzazioni culturali, ricadute poi nelle rappresentazioni e organizzazioni del vivere e dei soggetti coinvolti in tale processo, o generate proprio a partire dalla costruzione dello spazio. Considerando tale evidenza, di cui riporto alcune questioni, lo snodo che andava investigato e dal quale scaturisce l'intero sviluppo della ricerca, era esplorare "cosa fa l'abitare" fuori dalle cornici di ciò che viene riconosciuto come abitabile, e quanta attività dell'abitare ancora non conosciamo. Intendo, pertanto, affrontare la questione a partire dalle intersezioni di prospettive femministe in architettura – meritevoli di richiamare l'attenzione al ruolo dei corpi nella produzione dello spazio architettonico – con le teorie provenienti dagli studi sul performativo, dagli studi di genere e da alcune pratiche coreografiche, le quali permettono di interrogare l'abitare laddove non è atteso. In questo primo capitolo proverò a tracciare una cartografia concettuale, sotto forma di glossario, nella quale spiegherò l'utilizzo che faccio della terminologia che si dipana lungo i paragrafi. Sempre in questa prima parte illustrerò l'impianto metodologico che prendo dai

performance studies e dalle teorie formulate dai femminismi all'interno dello spazio più ampio degli studi sul performativo. Questi percorsi d'organizzazione della ricerca verranno accesi inoltre a partire da una suggestione metodologica, rintracciabile nel concetto di "energia sociale", messa in campo dagli e dalle studiose neostoriciste.

A partire dal secondo capitolo, mi sono rivolta, in prima istanza, all'abitare nelle zone di evidenza: la casa, il quartiere, la città, spazialità in cui l'abitare può essere affrontato a partire dai suoi effetti più visibili – vivere lì – dentro geografie stabilite, avvalendomi, però, di prospettive e pratiche femministe che hanno posto l'attenzione su domande come: cosa fanno i corpi per poter abitare? Come agiscono le architetture sui corpi? Quali sono i supporti che permettono ai corpi di abitare? Interrogativi che organizzano un passaggio fondamentale per far slittare l'abitare – un fare che noi sentiamo del tutto umano – in una zona concettuale non più chiara e certa.

Le domande dei femminismi, che si sono occupati dell'ambiente costruito come organismo complesso, apriranno a diverse questioni che condurranno a una più ampia materialità abitante, una processualità verso un orizzonte della creazione del vivere comune. L'energia sociale, che produce questo spostamento

della città con istanze e pratiche femministe, è particolarmente fervente nella Londra degli anni Settanta e Ottanta e, in diversa forma, negli Stati Uniti negli anni Settanta. A Londra troviamo, all'interno del più ampio movimento delle occupazioni abusive, alcune esperienze di organizzazione micropolitica in cui comunità di donne, per lo più lesbiche ma non solo, in risposta a situazioni abitative ideate su modelli che poco si adattavano a donne sole, decisero di occupare decine di terrazze vittoriane abbandonate nel distretto di Hackney, di fatto rifunzionalizzando e rigenerando porzioni di quartiere. Contestualmente, nello stesso periodo, in diverse città, alcune artiste femministe s'interrogarono sul ruolo della donna all'interno della casa, sulle funzioni del domestico, sulla problematica distinzione fra un dentro e un fuori che finiva per decretare il livello di utilità dei corpi stessi, ma anche sulla funzione degli oggetti a cui alcuni corpi sono legati secondo peccato originale (le pentole, i fornelli, la lavatrice ecc...). Dapprima viene allestita una mostra dal titolo *Womenhouse* (1972), progetto artistico concepito dalle studentesse del *Fresno Feminist Art Program*, in California, su iniziativa di Judy Chicago e Miriam Shapiro, per poi veder sorgere una costellazione di altre pratiche di artiste e collettivi femministi in Gran Bretagna. Alcune

si attivarono proprio a partire da *Womenhouse*, altre scaturirono concomitanti alle rivendicazioni del movimento delle occupazioni abusive assieme a quelle del *Women Liberation Movement*.

S.L.A.G. (South London Art Group) organizzò una mostra, che fece da eco esplicita a *Womenhouse*, dal titolo *A Woman's Place* (1974), all'interno del 14 Radnor Terrace a Lambeth, nel sud di Londra, mentre Helen Chadwick, che dal 1977 visse al 45 Beck Road, Bethnal Green, in una strada di alloggi per artisti di *Acme*, inizia a produrre opere che mettono in primo piano l'iscrizione dei corpi femminili nello spazio architettonico: *Sofa and Body Cushions* (1974), *Menstrual Toilet*, (1975-76), *In the Kitchen* (1977). Nel 1976 Bobby Baker, installa ad Hackney, nell'est di Londra, un prefabbricato della *Acme Housing Association*, dentro il quale viveva, trasformandolo in una scultura dal titolo *An Edible Family in a Mobile Home*, ospitante una famiglia di cinque componenti, totalmente commestibili, che gli/le* spettatori/trici* erano invitate/i* a mangiare fino al completo consumo.

I rimbalzi fra pratiche artistiche, istanze femministe, lotte per il diritto all'abitare viaggiavano veloci negli Stati Uniti, da una parte e dall'altra delle coste e fra Stati Uniti e Gran Bretagna e viceversa, molto probabilmente facilitati anche dalla

comunanza linguistica. Volendo tracciare una fascia temporale, a New York, soprattutto all'inizio degli anni Settanta troviamo ulteriori sviluppi in questa direzione; la nascita della *Downtown Manhattan*, che introdurrà il terzo capitolo sulle coreografie, è disseminata di questioni che interrogano l'abitare da prospettive che mettono al centro i corpi, nelle pratiche artistiche, con le strutture e infrastrutture del vivere. Le contestazioni contro *Lower Manhattan Expressway*, progetto urbanistico di Robert Moses, coinvolsero gli/le* artiste* del *Judson Dance Theater*, assieme ad un giovane Gordon Matta-Clark che abitava nella zona interessata, o femministe come la critica d'arte Lucy Lippard e l'urbanista Jane Jacobs. Contemporaneamente, George Maciunas (*Fluxus*) mette appunto un progetto cooperativo destinato ad alloggi e spazi di lavoro per artist* nei loft semi-derelitti di South Huston (tracce dei colpi di coda della Grande Depressione economica che ha coinvolto, fra le altre, l'industria tessile) in cui andranno ad abitare – abusivamente – e a lavorare, fra le altre, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark, Laurie Anderson, Carol Goodeen, Jonas Mekas e la stessa Lucy Lippard. Quest'ultima proprio nel suo loft, in Prince Street,

organizzerà assemblee femministe in cui l'esperienza di *Womenhouse* e delle pratiche artistiche londinesi, continueranno a risuonare. Gli anni Ottanta londinesi seguiranno in una direzione interessante per la presente ricerca, complice una gestione laburista illuminata del *London Country Council* che all'inizio del decennio dispensò grandi aiuti economici a molti progetti collettivi. L'impressione che si ha, frequentando gli archivi (*Hackney Archives* e *Rio Cinema Archive*), è che l'attivismo degli anni precedenti abbia preparato un terreno per l'istituirsi di una nuova geografia relazionale, che ha trasformato quartieri come Hackney in spazi di cooperazione sociale pienamente, anche se solo temporaneamente, funzionanti. Gli anni Ottanta a Londra si riempiono di attività che sembrano farsi bacino di risonanza delle istanze politiche dei primi anni Settanta: nel *basement* di Rio Cinema, a Dolston, il collettivo *Tape/Slide*, produce assieme ad abitanti del distretto di Hackney, cinegiornali di quartiere da proiettare prima dei film in programma¹, inoltre prende spazio, a lato del cartellone principale, un palinsesto dal titolo *Rio Women's Cinema* e più tardi, nel maggio 1989 *Sheba Feminist Publisher*, un collettivo nato agli inizi del decennio, collaborò con

1 *Tape/Slide Collective, The Rio. Tape/slide Archive. Radical community in Hackney in the 80s*, Isola Press, London 2020.

Rio Cinema per il lancio di *Serious Pleasure*, una collezione di film sull'erotismo lesbico.

Sempre in questi anni l'attività di diverse stamperie, gestite da donne e soggettività *queer* come *Lenthall Road Workshop* (1970-1990) a Dolston o *See Red Women's Workshop* (1974-1990), divenne particolarmente florida. *See Red Women's Workshop* nel 1975 prese il posto di *A Woman's Place* al 14 Radnor Terrace a Lambeth, per poi spostarsi nuovamente in, almeno, altri due edifici al sud di Londra. Sempre al sud di Londra, nel 1980 apre *Lambeth Women's Workshop*, uno spazio dedicato all'impiego e alla formazione delle donne nell'edilizia, voluto da *Women's Aid*², progettato e costruito da un nascente collettivo di architetture, urbaniste e costruttrici femministe che, a seguito di quella collaborazione, si nominò *Matrix Feminist Design Co-operative*. Ritengo che *Matrix* segni un passaggio storico davvero importante tra le esperienze degli anni precedenti e le teorie poi formulate all'interno dell'accademia negli anni Novanta. *Matrix* può essere vista come esperienza d'elaborazione politica, nel suo operato emerge

notevolmente un tentativo di farsi pratica istituyente nel raccogliere le prassi politiche antecedenti di occupazione e auto-organizzazione dello spazio. Possiamo collocare il loro lavoro nel mezzo di un radicale ripensamento della professione, a favore di processi di progettazione collettiva, che avvenne a contatto con i movimenti di liberazione femministi (WLM) e con i movimenti di lotta nei quartieri – in cui cresceva la consapevolezza della programmatica dispersione degli abitanti contenuta nei piani di riurbanizzazione di Londra.

Londra è una città particolarmente densa di questioni che coinvolgono le sue architetture e le sue infrastrutture; storicamente, chi l'ha vissuta, ha dovuto fare i conti con un abitare turbolento. Peter Ackroyd in *Londra. Una biografia*, sostiene che già da metà Settecento la città si espanse in modo «irregolare e febbrile secondo un ciclo di profitti e speculazioni», riportando contestualmente, una testimonianza di Henry Kett che nel 1787 affermava:

Il contagio edilizio...ha esteso la

2 In questa sede ho scelto di non approfondire l'attività di tutte le esperienze qui nominate, in quanto avrebbero prodotto ulteriori domande di ricerca. Tuttavia mi è sembrato importante riportare una geografia dentro la quale si collocassero i casi presi in considerazione. Per approfondire vedasi, *Rio Cinema*, <https://hackneyinthe80s.com>; *See Red Women's Workshop*, <http://www.hotpotatoes.it/2018/10/07/see-red-womens-workshop-feminist-posters/>, indicazioni per i materiali d'archivio: <https://archiveshub.jisc.ac.uk/search/archives/b0a24b43-7b5d-3e14-b0ed-f53df6ad6372>; *Lenthall Road Workshop*, <https://hackney-museum.hackney.gov.uk/category/lenthall-road-workshop/>.

sua virulenza alla campagna dove infuria con violenza implacabile... la metropoli è manifestamente il centro dell'affezione...stabili sorgono ogni giorno sulle paludi di Lambeth, le strade di Kensington e le colline di Hampestead...la catena di edifici collega così strettamente la campana con la città che si è persa ogni distinzione fra Cheapside e St. George's Fields. Questa idea ha colpito l'immaginazione di un bambino che viveva a Clapham, con tale forza da fargli osservare: «Se continuano a costruire così, fra poco Londra sarà la nostra vicina».³

Senza, però, addentrarci in epoche troppo distanti dal focus della ricerca, è possibile rilevare una rinnovata ansia architettonica a partire dal dopoguerra, in cui, la distruzione di grandi porzioni di città, a causa dei bombardamenti, assieme ai piani per la sua ricostruzione, hanno riportato la questione dell'abitare al centro delle pratiche e del dibattito politico londinese fino ai nostri giorni. È specificatamente dentro questo contesto, estremamente articolato, che il femminismo si è fatto spazio, trovando nella definizione di *built environment* la chiave da cui interrogare un sistema di potere che organizza e produce subalternità, ma attraverso il quale è altrettanto

possibile generare dispositivi di trasformazione di corpi e ambiente assieme.

Negli anni Novanta a fronte di un indebolimento delle pratiche più militanti, il dibattito si sposta nell'accademia come zona di confluenza in cui sviluppare e approfondire le domande aperte dalle femministe degli anni Settanta e Ottanta. Gran parte del dibattito s'innescò a partire dalla Princeton University e in particolare dalle ricerche di Beatriz Colomina. Nata a Valencia, in Spagna e formatasi alla Universidad Politècnica de Barcellona, durante gli anni Ottanta, a seguito della grande attenzione attorno all'archivio di Le Corbusier, (che Colomina frequentava), per il vicino centenario dalla sua nascita (1987), Colomina iniziò a viaggiare per molte università di città europee, tra cui Londra:

This also led to going to Princeton for the first time as a lecturer to replace Alan Colquhoun's class on Le Corbusier for a semester in 1986. At first, I kept telling myself, "They must be making a mistake" I totally had the imposter syndrome. But as you know, I am still at Princeton.⁴

3 Peter Ackroyd, *Londra. Una biografia*, Neri Pozza, Vicenza 2013, p.421.

4 Evangelos Kotsioris, *The Queering of Architecture History Has Yet to Happen: The Intra-Canonical Outlook of Beatriz Colomina*, «Architectural Histories», 8(1), 22, pp. 1-11, p. 6, DOI: <https://doi.org/10.5334/ah.547>.

[...] In Barcelona you still had to graduate with an architectural project, calculate the structure, everything. There was no escape. It was not like in Venice, or the AA in London, where you could simply graduate with a written thesis, or with a story! Despite the fact that we were so influenced by Tafuri, there was this understanding that the architect who writes is also an architect. That architecture is a discursive practice. That what we did was no less of architecture than building. As Peter Smithson says, architecture is kind of a conversation, and stories are part of its practice. We claimed writing as part of architecture. That's why I started working in the Department of History and Theory.⁵

L'AA, *The Architecture Association*, una scuola di architettura privata a Bedford Square, Bloomsbury, ospitò fino al 1978 gli incontri di *NAM* (New Architecture Movement) nelle quali erano coinvolte anche le future *Matrix*. Nonostante i rapporti tesi fra *NAM*, (che vedeva il sapere architettonico come poroso, mobile, iscritto in storie minori) e le istituzioni professionali dell'architettura, in particolare con *RIBA* (Royal Institute of British Architects), la conoscenza prodotta dalle riflessioni di quel movimento e successivamente da *Matrix Feminist Design Co-operative*, anche se in forma episodica, circolava già da metà anni

Settanta all'interno dell'accademia; *NAM* riuscì a organizzare una conferenza pubblica a l'AA su femminismo e architettura negli anni in cui fu attivo. Non sorprende quindi che Colomina, formatasi in Europa e avendo accesso al sapere mobilitato nella Londra di quegli anni, quando arriva alla Princeton University a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta, inizi a teorizzare la costruzione della sessualità a partire dallo spazio architettonico. Altra figura che inizierà a formulare un pensiero sugli stessi temi in Gran Bretagna, è Jane Rendell, storica dell'architettura e critica culturale, che fece parte di *Matrix Feminist Design Co-operative* durante l'ultimo periodo di attività del collettivo. Fra la fine di *Matrix* e la conclusione dei suoi studi alla Bartlett School of Architecture di Londra, Rendell pubblica una raccolta antologica dal titolo *Gender, Space and Architecture* (1999).

Gli anni Novanta, dentro le geografie fin qui disegnate, costituiscono un altro crocevia importante: il tema della costruzione di corpo (genere, sessualità, razzializzazione, di diversi stadi di subalternità sociale) e architetture, ovvero la loro iscrizione fisica e culturale in articolati processi di assemblaggio, funzionali a definire criteri di rappresentazione e quindi all'ordinamento degli stessi, diviene un punto centrale della riflessione

⁵ Ivi, p. 4.

non solo in architettura. Gli ambiti di attraversamento, quelli che si spostano dal centro delle discipline verso le soglie transdisciplinari, sono i più frequentati dal fare femminista, anche in architettura: gli studi culturali, l'antropologia sociale, le arti e non ultimi i gli studi sulla performance. In questo periodo studiose come Rosi Braidotti, bell hooks, Donna Haraway iniziano a teorizzare altri modi di conoscenza che si sviluppano all'interno dei femminismi e che vengono discussi in termini spaziali, rivendicando una conoscenza dello spazio incarnata nel corpo e una conoscenza del corpo incarnata nello spazio. Fra queste Judith Butler elaborerà il concetto di "performatività del genere" per il quale arriverà ad affermare che il corpo è di per sé una costruzione e che il genere è fissato da «una serie di atti ripetuti in una cornice assai rigida di regolamentazione che si fissa nel tempo per produrre l'apparenza di una sostanza, di un certo essere naturale»⁶. Attraverso l'idea di una costruzione culturale di corpo e genere, Butler sviluppa ulteriormente il concetto di performatività prendendo in esame la precarietà che situa dentro lo spazio delle lotte per le condizioni di vita. In questo passaggio la costruzione degli spazi di precarietà

viene analizzata come parte della produzione stessa delle vite e dei corpi precari.

Nel terzo capitolo, mi propongo d'indagare l'abitare attraverso alcune pratiche artistiche coreografiche, che in diversa forma si situano dentro esperienze diasporiche, femministe, *queer* e decoloniali e che inoltre scaturiscono a partire da momenti di crisi – climatiche, economiche, sanitarie, socio-politiche e /o innescate da interferenze e intrusioni di diversa natura. Dentro questa parte focalizzerò l'attenzione sugli effetti dell'abitare che possono sorgere dai modi in cui i corpi entrano in relazione con altre corporeità: oggetti, architetture, infrastrutture ed elementi che si rendono leggibili in modi specifici.

La domanda che risultava più appropriata da porre alle performance coreografiche non era dove si abita, ma come abitano i corpi? cosa rende possibile, impossibile o precario il loro abitare? Quanto abitare c'è negli eventi coreografici?

Il capitolo, come già anticipato, inizia con un'analisi della nascita di *Downtown Manhattan*, della creazione di un quartiere in cui progetto artistico e abitativo si realizzano vicendevolmente: spazi per la produzione artistica, ristoranti

⁶ Judith Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Editori Laterza Robinson/Lettere, Città di Castello 2023, p. 50.

autogestiti, *loft* in cui insegnare, riunirsi in assemblee e coricarsi, sperimentazioni che si danno con la pura materialità dei volumi della città, così come con il puro gesto, l'azione che si misura con ciò che il paesaggio pone davanti come sfida e incognita da integrare nei processi corporei. In particolare, mi focalizzerò sui lavori di Trisha Brown realizzati all'interno e in prossimità dell'edificio in 80 Wooster Street, dove la danzatrice viveva. In Brown si moltiplicavano le visioni coreografiche fra le architetture di una decadente South Huston; la coreografa vedeva gli edifici come suoi stretti collaboratori nel cercare di ripensare le questioni coreografiche attraverso la creazione di problemi che i corpi avrebbero dovuto risolvere. Gli eventi nati da questa sperimentazione svelano processi di creazione e pensiero del corpo sia in situazione di crisi che, per così dire, di riposo: il corpo e l'architettura della città lavorano insieme attraverso una gestualità nomade e una materialità spaziale in mutamento.

In un contesto in cui prendiamo confidenza con il disequilibrio che pone la questione di un'abitabilità in divenire e non più così salda, l'artista-architetto Gordon Matta-Clark in fecondo dialogo con Trisha Brown, mette, nelle sue costruzioni interrotte, il suo corpo vertiginosamente a

contatto con la materialità dello spazio architettonico. Come afferma Francesca Hughes: «dove l'architetto inserisce il disegno, con il suo *surplus* di precisione, Matta-Clark inserisce il suo corpo: non mette nulla tra sé e l'atto di manipolare la materia».⁷ Nelle incisioni, tagli, fori che crea nelle murature degli edifici Matta-Clark prevede il percorso mutevole dei carichi, delle travi, delle pietre, mentre li sposta. Potrebbe sembrare un'opera epica tipicamente maschile, come afferma di nuovo Hughes, se non fosse che Matta-Clark, al contrario, è interessato alla fragilità della materia del corpo, a quella dell'architettura e a cosa accade nell'orlo del precipizio in cui l'abitare si fonda dal rapporto tra esse. Il contributo che accresce ulteriormente il lavoro di Matta-Clark in questa direzione è quello apportato dall'* studioso* Jack Halberstam, che mette in rapporto i tagli di Matta-Clark con le cicatrici del corpo trans: entrambe sembrano non aver nessuna ansia della metà, paiono rimanere nel crinale fra essere questo o quello, uomo o donna, crollare o tenersi in piedi, rimanendo in questo costante stato d'indeterminatezza. L'incertezza che alcune corporeità, come alcuni spazi, si trovano a esperire, è una condizione che tiene assieme almeno due questioni: abitare in

⁷ Francesca Hughes, *The architecture of error. Matter, measure, and the misadventures of precision*, The Mit Press, Cambridge, London 2014, p. 142.

zone costantemente minacciate e sperimentare interrottamente sempre nuove conformazioni. Abitare l'impossibile sembra allora l'imperativo che arriva da queste due implicazioni e che ci porta dagli Stati Uniti a un territorio che gli è subalterno, Puerto Rico⁸. Si tratta, evidentemente, di uno spostamento geografico e temporale ma non politico. Le riflessioni sollevate da Halbestam e dagli interventi di Matta-Clark trovano corpo in questa piccola isola dei caraibi; immaginiamoci la crepa di *Splitting* (1974) assieme alla perforazione di *Conical Intersect* (1975), spaccature che si susseguono nell'isola come nei corpi di chi la abita. Dopo una prima parte sulla recente storia politico-sociale di Puerto Rico, sulle implicazioni che la crisi climatica, il colonialismo e il razzismo hanno avuto nei corpi portoricani e sulle storie di vite "minori", mi concentro sulla capacità di creare ulteriori mondi di quest'isola, sul trasformare, attraverso un'immaginazione esondante, quella che potrebbe essere una fuga, in un'incursione

ancora più profonda nel reale. Di nuovo convoco le performance coreografiche che qui hanno avuto un ruolo importantissimo nel fronteggiare la minaccia, così come nell'invenzione costante del vivere, e prendo in esame il periodo che va dal passaggio dell'uragano María fino ai giorni nostri. In quello che viene chiamato il "Verano Boricua" (l'estate boricua), dove migliaia di persone hanno preso le strade di San Juan per chiedere le dimissioni dell'allora governatore Ricardo Rosselló. Arnaldo M. Cruz-Malavé scrive che mentre i manifestanti ballavano e calpestavano il terreno più liminale della storia, sbattendo i piedi, *perreando*⁹ e stringendosi in abbracci, come se ballassero su un terreno abietto o in cima a delle tombe, incredibilmente Ricky Rosselló alla fine annunciò su Facebook le sue dimissioni dall'incarico, spingendo i commentatori sui social a proporre che fosse stato il *perreo*, il *perreo* intenso e combattivo sulla scalinata della cattedrale, a deporre definitivamente Rosselló¹⁰.

8 Utilizzo per scelta la parola spagnola "Puerto Rico" anziché l'italiana "Porto Rico" perché quest'ultima è stata un'imposizione linguistica degli Stati Uniti a fronte del fatto che gli americani non riuscivano a pronunciare il dittongo "ue" di "Puerto".

9 Il *perreo* è un movimento legato al genere del *raeggeton*, che funziona attraverso il movimento sostenuto di natiche e bacino. Questo movimento ha moltissime varianti: dallo strofinamento, a movimenti circolatori, spesso funziona anche da movimento leva dentro una sequenza coreografica, oppure come danza in sé.

10 Arnaldo M. Cruz-Malavé, *Dancing in an Enclosure: Activism and Mourning in the Puerto Rican Summer of 2019*, «small axe a Caribbean journal of criticism», vol. 26, n° 2(68), 20221, pp.1-23.

Eppure, anche se sembra bizzarra come affermazione, le pratiche coreografiche hanno espresso quello che i corpi conoscono e così facendo hanno gettato un *ethos* oltre l'evento che li ha generati. Come afferma Valeria Graziano parlando delle pratiche prefigurative, questo è stato possibile perché tali pratiche derivano da intensi processi di politicizzazione collettivi e perché nei modi di relazionarsi con l'esistente dei corpi portoricani implicati in tali pratiche, che la performance esprime, s'annida una promessa di futuro che muove lo spazio dell'organizzazione a quello dell'istituire¹¹.

Continuando a cartografare alcune delle esperienze che danno ulteriore testimonianza di questa storia politica sommersa, porterò alcuni esempi, primo fra tutti *Cüirtopia* dello studioso architetto *cüir* portoricano Regner Ramos. Si tratta di un progetto di mappatura digitale degli spazi e dei territori *cüir* dell'isola dagli anni Novanta all'oggi che durante il suo farsi si è articolata in una sperimentazione più ampia: una mostra, una radio, tre film, delle passeggiate notturne. Questa mappatura che è insieme un lavoro archivistico e artistico, si situa all'interno di una rete di studi e pratiche che insistono sul

riportare a galla una storia urbana *queer* dell'isola. Almeno due sono le ragioni della progressiva cancellazione di questa storia: la prima riguarda il processo d'emigrazione de* portorican* negli Stati Uniti che negli ultimi anni ha subito un'accelerazione dovuta alle politiche espropriative colonialiste americane da un lato, e dal passaggio dell'uragano Maria dall'altro. Documenti storici, archivi e altro materiale sono migrati insieme ai/le* loro proprietari/e*, dispersi/e* negli Stati Uniti e in altre parti del mondo. Il secondo fattore che ha contribuito alla perdita di una storia spaziale di *queerness* è stato l'elevato numero di morti tra la comunità LGBTQIA+ dell'isola durante la crisi di AIDS fra gli anni Ottanta e Novanta. Il virus ha sradicato senza pietà circa il 63% dei contagiati: 4.336 persone. Javier Laureano, autore di un'importante testo sulla spazialità *queer* dagli anni Quaranta agli anni Novanta del novecento, *San Juan Gay*, scrive che l'arrivo del virus sull'isola coincise con il momento esatto in cui la comunità *queer* portoricana si stava consolidando all'interno della morfologia urbana di San Juan: un momento in cui la cultura *queer* dell'isola era al suo apice storico in termini di visibilità all'interno della sfera pubblica. La

11 Valeria Graziano, *Verso una teoria delle pratiche prefigurative*, in A. Sacchi, P. Di Matteo, I. Caleo (a cura di), *In Fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Bruno, Venezia 2021, p.231.

conseguente frammentazione delle informazioni e della documentazione porta Laureano a concludere *San Juan Gay*¹² riconoscendo che il suo lavoro non è sufficiente e lanciando un appello alla moltiplicazione delle ricerche sulla comunità LGBTQIA+ portoricana, suggerendo in particolare la costruzione di un archivio *queer* digitale¹³. Questa suggestione sembra trovare uno spazio davvero fecondo in *Cüirtopia*.

L'uragano Maria, le proteste del "Verano Boricua", i terremoti iniziati a gennaio 2020; il COVID 19, le violente uccisioni di donne transgender sull'isola e le rivolte delle comunità nere negli Stati Uniti e altrove, hanno tutte avuto una forte risonanza ne* portotican* soprattutto *tainos*¹⁴ e afrodiscendent*. L'ammassarsi di crisi che l'isola ha sperimentato ha portato la danzatrice e coreografa nibia pastrana santiago¹⁵ a riconsiderare il modo in cui posizionare la propria

arte. Il lavoro coreografico di nibia pastrana santiago trae spunto dalla realtà sociale in cui vive ciò che lei chiama "decadenza coloniale". Il suo lavoro è in dialogo con questo accumulo di eventi perché, nelle sue parole, è l'"evento" che ha il potenziale di trasformare la logica del tempo, dei rapporti di potere e della percezione, ma anche perché lavorare artisticamente a Puerto Rico è inconciliabile con il riposarsi dalla realtà.

pastrana santiago considera la coreografia come una lente per comprendere l'organizzazione e la manifestazione delle cose nel mondo in relazione al tempo e allo spazio, come avviene ad esempio nella *Bahia* di San Juan, un sito considerato dalla danzatrice, altamente coreografato; l'entrata e l'uscita delle navi mercantili e delle crociere è una coreografia di prodotti importati e turismo che rendono evidenti i protocolli coloniali.

12 Javier E. Laureano, *San Juan Gay: Conquista de un Espacio Urbano de 1948–1991*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan 2016, p.339.

13 Regner Ramos, Sharif Molwlabocus, *Queer sites in global context. Technologies, spaces and otherness*, Routledge, New York 2021, p.19.

14 *Taino-tainos* indica l'origine indigena de* portorican*, tuttavia il termine spesso viene problematizzato in quanto la parola indicherebbe un modo che le genti indigene dei caraibi avevano di salutare l'arrivo degli occupanti. Questo termine viene utilizzato anche per evidenziare che vi erano gruppi diversi che vivevano nelle isole dei Caraibi, i *tainos* erano uno di questi, assieme ai/le* *caribes*. Il termine è comunque utilizzato trasversalmente dagli/le* abitant* portorican* per rivendicare le propri origine indigene.

15 In questo testo il nome "nibia pastrana santiago" verrà sempre scritto in lettere minuscole come scelta dell'artista stessa: «scrivo il mio nome in minuscolo così ricordo che non mi interessa "mettere in maiuscolo" e/o scrivere in maiuscolo quella cosa che è il nome con cui ci si identifica». Per un approfondimento del suo lavoro coreografico vedi online: <https://www.nibiapastrana.com> (u.v. 14/05/2024).

Rimanendo nei Caraibi e dentro lo spettro dei territori antillani colonizzati dagli stati anglofoni, in questo caso dentro gli effetti dell'occupazione inglese in Giamaica, mi sposterò sul lavoro della coreografa Cecilia Bengolea sulla *dancehall*, pratica del corpo che fonde movimenti della vita quotidiana, della natura, del comportamento degli animali, delle relazioni sessuali e della gestualità delle *gang*. Le sequenze coreografiche riprese nelle strade di Kingston, realizzate fra il 2014 e il 2017 assieme a un gruppo di danzatori/trici* di *dancehall* giamaican*, arrivano a noi come video installazioni in cui la coreografa seleziona e ricombina pezzi di corpi e di paesaggio in uno spazio senza confini.

Mi concentrerò soprattutto su una performance che mette in luce i processi tramite cui il corpo sradicato tende all'ambientamento, ma non in maniera indipendente da quelli che fin ora abbiamo considerato supporti dell'abitare. Questi processi al contrario evidenziano un continuo corpo a corpo con le minacce e le turbolenze incontrollabili degli elementi solidi e liquidi e con i lasciti del saccheggio coloniale. Le coreografie di pastrana santiago e Bengolea porteranno infine a riflettere sul fatto che il corpo-nello-spazio

è solo una delle possibili modalità dell'abitare poiché la materia in movimento non è separabile dalla sua potenza formatrice e dalle modalità con cui abita lo spazio, anche del nostro corpo¹⁶.

METODOLOGIE

Corporeità

Lo sviluppo degli studi sulla performance ha in un certo senso democratizzato la ricerca. L'ambito transdisciplinare dei *performance studies* è informato dalle arti performative, dalle teorie postcoloniali, femministe e *queer*, dalle teorie della cultura, dagli studi antropologici, dei media, dalla teoria politica, ma anche dalle culture del progetto. Questo significa che se da una parte gli studi sulla performance si nutrono di un'ampia gamma di saperi, dall'altra mettono a disposizione l'elaborazione di questi saperi attraverso la conoscenza prodotta dai corpi nelle arti sceniche e nei loro sconfinamenti. Il fondatore dei *performance studies*, Richard Schechner ha sottolineato in più occasioni che l'aspetto del corpo al centro delle ricerche sul performativo è il suo comportamento, il repertorio di gestualità che produce. Uno degli aspetti metodologici che i

16 Jane Bennett, *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, Timeo, Como 2023, pp.123-126.

performance studies hanno acquisito dagli studi antropologici è il lavoro sul campo, la ricerca dell'aneddoto e dell'esperienza, la vicinanza tra corpi. Tuttavia il legame fondante dei *performance studies* con il pensiero femminista *queer*, che lo stesso Schechner ha riconosciuto, ha apportato un ulteriore affondo sugli aspetti della corporeità centrali nelle proprie analisi. Il corpo, nelle prospettive femministe, non è più omogeneo, identificabile nella forma, ma entità disomogenea trasversale che raduna nozioni di fisicità espanse a corporeità non per forza umane, rompendo la dualità fra interiorità psichica ed exteriorità materiale. La gestualità quindi si fa movimento articolato, complesso, sottile, intermittente, sfuggevole, opaco. Alla luce di questo, il lavoro di campo, dove possibile, non si costituirà semplicemente attraverso gli appunti nel taccuino dell'antropologa (riproducendo la divisione coloniale fra noi e loro) ma attraverso quella relazione propria della scena e delle arti dal vivo che è la co-presenza corporea, un sistema di scambio non completamente predeterminato e pianificabile, che a sua volta trasforma la metodologia, in un rapporto di co-estensione discorsiva. La studiosa, attivista e performer Ilenia Caleo afferma che molte culture nere e

diasporiche sono integrate dentro quella che noi ancora pensiamo come "cultura occidentale" e che questa prospettiva, sempre nelle parole di Caleo è «uno shift metodologico che tarda ad affermarsi»¹⁷.

Le *performing arts* si realizzano sempre di più come forma di pensiero che costruisce le proprie metodologie. In questa tesi, tali metodologie si materializzano nei saperi del corpo come centro di un pensiero speculativo tra-le-discipline e come zona di continua produzione, ibridazione e negoziazione culturale e spaziale. Il corpo, come *focus* della riflessione sull'abitare ed entità disattesa dalle riflessioni maggioritarie in architettura, diviene una zona di contrabbando da cui emergono le esperienze tacciate dalla storia, i punti oscuri del tempo. La performance di cui i corpi sono agenti e agiti è «una forma che pensa in sé»¹⁸ e «non il luogo della verifica di un pensiero prodotto altrove» afferma la studiosa d'estetiche e storica della performance Annalisa Sacchi. Questo rende la performance – lo spazio scenico – e la performatività – il piano politico relazionale che innesca – zone privilegiate per la conoscenza dell'abitare dei corpi e delle entità coinvolte negli eventi che lo costituiscono, in quanto il linguaggio delle performance è sempre implicato

17 Ilenia Caleo, *Performance, Materia, Affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni, Roma 2021, p.39

18 Annalisa Sacchi, *Presenze radicali: per un materialismo femminista della performance*, in I. Caleo, *Performance, Materia, Affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni, Roma 2021, p. 15.

nelle forme di vita.

Molte delle coreografie che si trovano lungo il testo sono state selezionate rispetto ad altre, proprio per la loro capacità d'informare su specifiche attuazioni dell'abitare. Non utilizzerò per tanto criteri volti a spiegare o interpretare le performance o le esperienze performative convocate, proverò invece a leggere le coreografie come una pratica di pensiero sull'abitare, porrò domande che interrogino le porzioni di mondo coinvolte negli eventi performativi e integrerò nello sviluppo della ricerca i problemi che tali pratiche rivolgono all'abitare.

Energia sociale

In aggiunta alle metodologie messe in campo dai *performance studies*, prendo a prestito dal *New Historicism*, l'idea di "energia sociale" un concetto che permette di mettere a fuoco alcune esperienze storiche minori ma di fondamentale importanza per le argomentazioni della presente tesi. Il *New Historicism* nasce all'incirca a metà degli anni Ottanta dentro le maglie del pensiero critico statunitense – in particolare si accende all'interno della Berkeley University, in California – per ascrivere come indirizzo nella Teoria della letteratura. Il neostoricismo, che sostiene il reciproco radicamento tra arte e storia, consente l'accesso

a biografie ed eventi considerati minori – a volte rilegati nello sfondo delle narrazioni principali, molto più spesso assenti – tramite tracce verbali, uditive, visive e gestuali che rilevano quella che Stephen Greenblatt definisce "energia sociale". Le esperienze di una collettività che sprigionano tale energia sociale hanno la capacità di accelerare alcuni processi storici e/o estrarre slittamenti, crepe, faglie, sorprendenti assenze, nelle strutture monumentali che dominano lo storicismo più tradizionale. Seguendo le suggestioni provenienti dal concetto di "energia sociale" ho individuato alcune esperienze che evidenziavano dei crinali storico-politici in cui l'abitare prende forme inattese.

Fra queste e come già anticipato, Londra sembra essere un po' il fulcro del pensiero femminista in architettura, che poi si svilupperà ulteriormente negli Stati Uniti negli anni Novanta. Sappiamo questo, a partire dalle antologie su architettura, spazio e femminismo pubblicate fra gli anni Ottanta e primi Duemila, che raccolgono saggi di architetture, urbaniste, filosofe e antropologhe le quali s'interrogano sia sullo spazio come prodotto dello spostamento differenziali dei corpi, sia sulle asimmetrie presenti all'interno delle professioni legate all'ambiente costruito. La domanda che in più occasioni è sorta, nel trovare una letteratura così ricca nella Gran

Bretagna di quegli anni è stata: perché Londra? Negli anni Settanta succede qualcosa che risulta ancora non del tutto indagato; all'interno del più ampio movimento delle occupazioni abusive, di cui contrariamente c'è molto materiale a disposizione; gruppi di persone che si identificavano come donne e come donne lesbiche iniziano a occupare case abbandonate, spazi-laboratorio e ad autogestire porzioni di quartiere, nel nord-est e sud di Londra. Questo fatto che ancora non è stato riconosciuto storicamente come esperienza del pensiero femminista nella progettazione della città, sembra rimanere compresso dentro la realtà culturale dell'epoca. Tuttavia, pare motivarci il perché a Londra, negli anni Ottanta, si moltiplicano e si sistematizzano pratiche progettuali di donne che iniziano a pensare alla città come materia da trasformare a partire dalle questioni su genere e sessualità, e perché gli anni Novanta iniziano a produrre teorie femminista in architettura, che sembrano radicarsi proprio nelle esperienze dei vent'anni precedenti.

In Europa, per quanto ho potuto verificare, non vi sono esperienze simili che raccontino di una tale genealogia femminista nel pensiero urbanistico e architettonico. Contrariamente negli Stati Uniti, nello stesso periodo, si verifica una situazione di cui già si è scritto

molto ma forse non nelle sue più profonde implicazioni, mi riferisco alla scena di *Downtown Manhattan*. Un momento di impetuosa energia sociale che ha costituito un virtuoso e problematico spartiacque sulla questione architettonica e abitativa in relazione all'arte. Lì la produzione artistica, in particolare quella della coreografa Trisha Brown e dell'artista anarchitetto Gordon Matta-Clark, si accende parimenti alle rivendicazioni per l'abitare: lo spazio per l'abitare viene esplorato fin nelle sue più catastrofiche conseguenze, non solo nelle modalità più esplicite come l'occupazione, ma anche nella materialità prodotta dal pensiero artistico che si costituisce proprio dell'abitare dei suoi corpi. In quest'esperienza storica c'è una temporalità diffrattiva fra il proprio tempo e ciò che gli è contemporaneo, come, afferma Agamben, contemporaneo non è chi coincide perfettamente con il proprio tempo ma colui che è inattuale, che attraverso uno scarto, un anacronismo è capace di afferrare il suo tempo¹⁹. Soprattutto nel lavoro di Matta-Clark in costante dialogo nei primi anni Settanta con quello di Trisha Brown, troviamo questa lacerazione del tempo presente fra vissuto e contemporaneità in cui l'abitare è possibilità e rovina, rifugio e minaccia. Ma soprattutto questo

¹⁹ Giorgio Agamben, *Cos'è il contemporaneo?*, nottetempo, Milano 2008.

fitto rapporto fra produzione artistica e abitare dissotterra le mancanze, le assenze di corpi e materia che Matta-Clark sembra sentire su di sé come una sconfitta, anche del progetto abitativo di cui era parte.

Dove sono dunque questi corpi? I corpi diseredati, colonizzati, neri, di colore, i corpi boricua e afro-boricua diasporici e newyoricans? Negli anni Cinquanta a New York venivano esposti nei locali cartelli con la scritta "No dogs or Puerto Ricans allowed", una dichiarazione che continua a presentarsi sotto altre forme, ancor più violente se possibile. La diaspora portoricana è legata al rapporto coloniale con gli Stati Uniti, il quale progetto, soprattutto dagli anni Sessanta ai nostri giorni, è ormai chiaramente quello di svuotare l'isola di Puerto Rico dai/lle* portoricane/i*. La moneta di scambio è il passaporto americano, probabilmente il passaporto più forte al mondo, assieme a quello isdraeliano, per rendere poi difficile la loro permanenza nei territori confederati. Nel 2019 la minaccia dell'esclusione dallo spazio dell'abitare ha generato una risposta che ha terremotato in parte il corso della storia coloniale. L'energia sociale sprigionata dal "Levantamento de Verano" o "Verano boricua" che ha coinvolto in prima istanza le/gli abitanti di Puerto Rico e poi della diaspora, ha spostato lo spazio dell'organizzazione

coreografica delle proteste a quello dell'istituzione, preparando un terreno per la dissidenza anti-coloniale non più negoziabile e tanto meno occupabile.

Tramite le traiettorie metodologiche fin qui presentate e messe a disposizione dagli studi sulla performance, dagli studi di genere e dal concetto di "energia sociale" intendono quindi costruire una breve e parziale antologia dell'abitare attraverso eventi storici, coreografici ed esperienze progettuali che hanno dato forme specifiche e inattese alla costruzione del vivere.

GLOSSARIO

Abitare

L'abitare è un concetto che si presta a una lettura transdisciplinare ovvero a un'analisi nelle zone tra le diverse discipline. Non può essere compreso e definito attraverso categorie sociologiche, in quanto l'abitare non è mai uguale per nessun essere vivente; non è solamente avere una dimora, caratterizzare uno spazio, usarlo, occuparne le geometrie, calpestarne la superficie. I volumi di un'architettura, della città, della casa non garantiscono l'abitare e non sono sinonimo di abitabilità. L'abitare non può essere rappresentato e la famiglia non è la sua misura. Non si stabilisce solamente avendo un luogo, piuttosto opera attraverso diverse temporalità – come la ripetizione, l'estensione, l'anticipazione. Essendo l'abitare l'oggetto della presente tesi, non è possibile neppure suggerire una definizione, seppur aperta, che renda conto di tutto l'abitare esistente. Se questa parola parte da un'impossibilità, sembra allora opportuno cominciare allontanandosi dal dare risposte circa la sua natura, per vedere, invece, cosa "non è solamente" nella presente tesi. Tale impostazione è anche metodologica: da una parte nel

tentativo di non cedere a più facili affiliazioni con assunti sull'abitare già molto presenti e stabiliti²⁰; e dall'altra, per mantenere un approccio femminista mobile di decostruzione e assemblaggio di corporeità (umane e non umane), eludendo l'istituirsi d'ulteriori paradigmi.

Catastrofe

Al moltiplicarsi delle epidemie, delle crisi climatiche, sanitarie, economiche e sociali, della marginalizzazione dei soggetti del contagio nel corpo e nell'anima, si addensano modi in cui i corpi entrano in relazione non solo con altri corpi, ma anche con oggetti, architetture, infrastrutture, elementi atmosferici che si rendono leggibili in modi specifici. Quali esperienze in tempi di catastrofi hanno generato un nuovo tipo di realtà? La catastrofe in questo contesto è un insieme di eventi che fa sentire – ad alcune* più di altri – di non disporre di supporti garantiti: possono essere economico-sociali o rappresentare letteralmente il terreno in cui si cammina, la terra, un'abitazione, persino il proprio corpo. La catastrofe è una verità disturbante (Stengers 2021) che, sempre per alcun* più di altr*, innesca nelle vite incognite enormi. La catastrofe può essere per alcun*,

²⁰ Mi riferisco a tutto il pensiero che si fonda sulle analisi di Martin Heidegger in *Costruire, abitare e pensare*.

invece, una condizione costante, fatta d'eventi di diversa intensità per i quali è richiesta un'esondante immaginazione e altrettanta capacità di coltivare l'eventualità. La catastrofe si appunterà nella presente ricerca soprattutto a partire dal terzo capitolo, sia come dispositivo critico sia come realtà storica. I tagli negli edifici di Gordon Matta-Clark e le teorie sul *unbulding* di Jack Halberstam pongono domande sull'abitabilità nello spazio del crollo: quali corpi sono chiamati a salvarsi dalla rovina, e quali invece invitati a soccombere con essa? Come si abita l'inabitabile? Quanto abitare c'è nella rovina? La catastrofe diventa costitutiva dell'abitare dentro la storia degli spazi *cüir* e della danza portoricana dove s'intrecciano disastrosi uragani, terremoti, minacce infrastrutturali, espulsioni. La catastrofe in questo contesto è sia minaccia che alleata: rende visibile i meccanismi di continua demolizione come pratica politica strategica e razionalizzata del colonialismo statunitense e allo stesso tempo materializza un mondo fatto di sola materia, di scontri tra cose, un mondo sconvolto da movimenti catastrofici di ritorno, quelli che alla fine promettono un futuro risarcimento.

Cüir/queer

Il termine *cüir* (in spagnolo portoricano) o *queer* (in inglese) ontologicamente non può essere definito. È possibile dire cosa fa in alcune circostanze, anche se non tutto quello che fa è dicibile, tuttavia non dà indicazioni di alcun tipo. Questo perché il processo di transizione, che questa parola ha vissuto storicamente, l'ha felicemente strappata dal regime della rappresentazione. *Cüir* non indica né qualcosa né qualcuna*, anche se spesso troverete associata l'aggettivo "*cüir*" alla parola "persona", non è possibile sapere a priori cosa sia esattamente *cüir* in relazione ad essa, a meno che non ce lo dica lei stessa. Essere *cüir*, essere agenti *cüir*, riconoscere una processualità *cüir* nelle cose, può voler dire collocare esperienze, persone, luoghi, eventi nel mezzo di un campo di forze in cui abita l'irrappresentabile, l'innominabile di esistenze che non hanno abitabilità altrove. Tuttavia va ribadito che la vita di questa parola e anche l'uso che ne possiamo fare, parte da esperienze precise e situate in corpi lesbici, trans, drag, non-binari neri e razzializzati e dalla fitta rete di rapporti nei quali sono stati implicati o dalla quale sono stati espulsi storicamente.

Nina Ferrante e Samuele Grassi,
nell'introduzione italiana di *Cruising*

Utopia. L'orizzonte della futurità queer (2022)²¹ di Josè Esteban Muñoz, scrivono che «nel progetto collettivo di Muñoz, il *queer* è un'utopia che, come tale, prende forma dalla speranza, "struttura affettiva" e "metodologia" per aprire possibilità relazionali di fuga dall'ordine del presente in direzione di ciò che può stare sempre e solo all'orizzonte»²². Il *queer* di Muñoz, svincolandosi dall'irreversibilità dell'ontologia della presenza, costituisce un orizzonte talmente concreto da essere fortemente esposto al fallimento; nessun paradiso in terra, nessun grado massimo di organizzazione quindi, ma pura potenzialità in divenire in un presente che ancora non basta. A partire da Muñoz, Jack Halberstam in *The queer art of failure* (2011), si rivolge al fallimento, «la storia segrete del pessimismo in una cultura dell'ottimismo», come a una storia di lotta *queer* anticapitalista, anticoloniale di rifiuto della leggibilità²³. Una costante del *queer* quindi è l'essere, se vogliamo, fuori posto e fuori moda, dove quest'ultima è intesa come luce di un'epoca, un'indicazione estetica di sociabilità – anche nella scena

minore della storiografia maggiore – Halberstam afferma che il fare *queer* parte da luoghi ed esperienze di sofferenza che, adattandosi alla mancanza di luce, costruisce mondi nell'impossibilità, nella miseria e nella catastrofe. Il *queer* è anche un fuori tempo, un'aritmia, fenomeni di estrema dilatazione o accelerazione temporale, un fare che interferisce nell'ordine del tempo.

Sara Ahmed, in *Queer Phenomenology* (2006), sostiene che vi sono momenti in cui il disorientamento si manifesta come se scomparissero i bordi del mondo: nel mentre in cui siamo concentrati scrivendo, la carta si fa in primo piano e il tavolo scompare, poi una voce ci chiama e di getto ci giriamo. Ma man mano che il gesto corporeo ci fa alzare, afferma Ahmed, mentre ci muoviamo, usciamo dal mondo senza semplicemente precipitare in uno nuovo. In questi momenti di slittamento da una dimensione all'altra, gli attimi non si conseguono, ma i dati spaziali si dispiegano come un affastellarsi di temporalità. La perdita di prospettiva, continua Ahmed, non è vuota ma un oggetto pieno di presenza: di linee che bloccano ciò che c'è di fronte a

21 La prima pubblicazione di *Cruising Utopia* è del 2009 mentre la traduzione in italiano è del 2022.

22 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer*, trad. it. di Antonia Anna Ferrante e Samuele Grassi, Nero, Roma 2022, p. 1.

23 Jack Halberstam, *L'arte queer del fallimento*, trad. it di Goffredo Polizzi, Minimum Fax, Roma 2022, p. 147.

te quando ti giri, di perdita, come nel tentativo di rendere presente qualcosa che ancora non c'è, «sbatti le palpebre, ma ci vuole tempo perché il mondo acquisisca una nuova forma»²⁴.

Potresti anche provare rabbia per essere stata allontanat* dal mondo in cui abitavi come un mondo senza confini, afferma Ahmed. Queste circostanze che per molte sono episodiche e non costitutive, per altr* diventano una condizione di coinvolgimento con il mondo, ragione per cui Sara Ahmed utilizza la parola *queer* come un modo per descrivere ciò che è *oblique* o *off line*, difettoso come parametro per l'esistenza ordinaria. Anche in Ahmed questa faglia spazio-temporale diviene parte di un fare *queer* che, disturbando l'ordine delle cose, moltiplica le potenzialità d'esistenza. Per tali ragioni questa parola inizierà a farsi più presente a partire dal terzo capitolo dove anche i contorni dell'abitare diverranno via via meno riconoscibili e così sempre meno efficaci i principali riferimenti che abbiamo per poterne parlare.

Coreografie

Perché utilizzo la coreografia per

rivolgermi all'abitare? In prima istanza va chiarito la differenza tra coreografia e danza, termini che a volte tendono a confondersi ma non sono affatto sinonimi. Possiamo dire che la danza è un effetto della coreografia e che la coreografia non è l'origine della danza, ma uno o più processi compositivi o molteplici modi di pensare e scrivere con il corpo che possono produrre delle forme espressive, come la danza. Alcune volte usiamo la parola "coreografia" quando abbiamo l'impressione che vi sia un movimento di corpi consapevoli di una o più relazioni in cui si presenta, una modalità di sentire ed elaborare la relazione attraverso il movimento: essere mosse da questa relazione e organizzare un rapporto con essa. Sentire la relazione è materialmente avere percezione di non essere le sole a produrre un movimento. Inoltre, come afferma Enrico Pitozzi parlando del lavoro di Cindy Van Acker, la coreografia non solo organizza le relazioni tra corpo e spazio ma «opera sulla sua estensione, su ciò che precede e segue la sua manifestazione tangibile»²⁵. Presa anche solamente nei due termini "movimento" del corpo e "scrittura" in un unico segno linguistico, scrive Lepecki, il termine

24 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientation, objects and otherness*, Duke University Press, Durham and London 2006, p. 158.

25 E. Pitozzi, *Magnetica. La composizione coreografica di Cindy Van Acker*, Quodlibet Studio, Macerata 2015, p. 24.

coreografia ha prodotto diversi effetti nel tempo, soprattutto nella teoria della performance. Sia nella coreografia che nelle questioni che riguardano l'ambiente costruito, il movimento, rimane in bilico tra due poli, quello del "potere" – in relazione all'ipercinetica dei flussi di capitale – e quello dei "poteri". Questi ultimi, per Lepecki, si riferiscono a «un'attivazione intensiva» che privilegia «i micro-assemblaggi e ogni sorta di pratica fisica, spirituale, artistica e politica che dissocia la mobilità dall'imperativo dello spostamento e che porta a modi inesplorati di vivere, creare e coreografare»²⁶. Diversamente dal movimento, l'idea di scrittura rimane una questione più complicata e aperta. Ma le riflessioni che mobilitano i corpi come parte di questa scrittura e contraenti in un rapporto, che è sempre spaziale, non possono non guidarci in questo contesto. Soprattutto, il coreografico, essendo un pensiero che si radica nel movimento, possiede la capacità di mobilitare le differenze «che tratta come la sua risorsa più fondamentale e lascia intatta come *surplus* sociale che rende possibile ulteriore danza»²⁷. Tali differenze appaiono come sentinelle di qualcosa che continua

a dimorare fuori dal linguaggio e che interroga le relazioni dei corpi con l'ambiente nel tempo e nello spazio come conseguenza del modo in cui quei termini si costituiscono in determinati contesti. Va inoltre sottolineato che la coreografia opera attraverso quello che il corpo assume ed elabora come capacità di movimento nel mondo, il che significa, seguendo Randy Martin, che ciò che emerge dal pensiero coreografico, come nella danza, è l'incontro fra riflessione e incarnazione. In questa soglia, attraverso l'evento coreografico, è possibile essere testimoni di un abitare sospeso nell'evenemenzialità dello spazio, un abitare quindi non più ancorato a un rapporto riproduttivo, funzionante fra superfici ospitanti e corpi ospitati, ma, come le parti in campo, prossimo alla scomparsa e nonostante, o grazie a questo, carico di ulteriori sviluppi.

Femminismo/i

Con il termine ombrello "femminismo" si opera una generalizzazione per nominare un bacino di pratiche e teorie che hanno piuttosto preso forme diverse, molto spesso divergenti, pure negli stessi periodi

26 Ric Allsopp, André Lepecki, *Editorial: On Choreography*, «Performance Research», 13:1, 1-6, p. 2, DOI: 10.1080/13528160802465409.

27 Randy Martin, *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Duke University Press, Durham & London 1998, p. 216.

storici. Tuttavia questa tesi non si concentrerà sugli antagonismi ma piuttosto sulle trasformazioni, che i femminismi a contatto hanno prodotto. La genealogia che tratterò tra i casi di questa tesi parte da lotte femministe più tradizionali per arrivare a quelle transnazionali «che hanno assunto, alla prova del presente, l'intersezionalità e la politica del posizionamento come fondamenti metodologici e di pratica politica»²⁸. Inoltre, le teorie femministe che abitano la presente ricerca hanno un punto d'ancoraggio specifico nei *performance studies*, in particolare nelle riflessioni prodotte da studiose come Peggy Phelan, Daina Taylor, Rebecca Schneider, Judith Butler, Athena Athanasiou, Eve Kosofsky Sedgwick, Vikki Bell, Sue-Ellen Case. Le loro traiettorie metodologiche e suggestioni concettuali mettono il femminismo al centro di un processo di critica della rappresentazione. Peggy Phelan ha innescato il dibattito sull'ontologia della performance affermando che l'essere stesso della performance è la sua scomparsa poiché non lascia tracce, né avanzi se non l'invito a farsi presente

della memoria²⁹. Per Phelan la performance svanisce nel momento della sua articolazione e in questo modo apporta una cesura fra rappresentazione, riproduzione, ed i suoi mezzi. Diana Taylor, pur sostenendo la differenza di rapporto fra la performance dal vivo, le sue registrazioni e gli oggetti ospitati negli archivi come resti, sposterà la discussione sulla possibilità del repertorio di farsi spazio di registrazione di pratiche incarnate, capaci di traghettare e trasmettere importanti sistemi di conoscenza³⁰. Rebecca Schneider porterà la riflessione sull'ontologia della performance ancora più lontano, chiedendosi: può la carne ospitare il ricordo delle ossa? O solamente le ossa parlano della memoria della carne?³¹ Il corpo non è forse una macchina di registrazione? Per Schneider la performance rimane, e il luogo in cui resta è probabilmente la carne all'interno di una fitta rete di trasmissione corpo a corpo. Un paragrafo sarà totalmente dedicato alle riflessioni sulla performatività del genere e sull'alleanza dei corpi di Judith Butler³².

28 Elvira Vannini, *Introduzione ai femminismi*, «Hot Potatoes», 18 gennaio 2020.

29 Peggy Phelan, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London, New York 1993, pp. 146-166.

30 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, London 2003, pp. 19-27.

31 Rebecca Schneider, *Performing remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, Routledge, New York, 2011, pp. 102-103.

32 Per un approfondimento sul contesto italiano, cfr. F. Bortoletti, A. Sacchi (a cura di), *La perfor-*

In questa scrittura intendo utilizzare le genealogie, le pratiche e le teorie femministe in due modi: mappando esperienze che in qualche modo abbiano esplicitato che il loro procedere, il loro fare si iscrive dentro una pratica femminista e utilizzare gli strumenti di lettura del mondo che i femminismi hanno messo a disposizione, attraverso una forte tensione all'elaborazione e all'analisi storico-teorica soprattutto negli studi sul performativo. Pertanto considero questa parola come un certo fare che precisa anche lo sguardo e le metodologie di ricerca.

Performance/ performatività

Negli anni Settanta lo studio della performance si sviluppò al di fuori della cornice del dramma e del teatro. Alla New York University, Tisch School of the Art, Richard Schechner inaugura i *Performance Studies*, espandendo il campo a tutte le forme di performance culturale,

di cui il teatro (e ancor più quello occidentale) è solo una delle sue possibilità. Come sostenuto dalla studiosa di teatro e arti performative Erika Fischer-Lichte, nel contempo in cui Schechner tesseva, all'interno dei *Performance Studies*, saperi prodotti dalle performance non occidentali nei programmi di studio, il femminismo e i *Queer Studies* irrompevano nel dibattito sulla qualità politica e relazionale dell'evento performativo. Basati su interessi condivisi per la performance e il corpo, il femminismo *queer* e gli studi sulla performance partecipavano a dibattiti politici molto più ampi che animavano l'università e la società più in generale³³.

In questa tesi "performance" e "performatività" si riferiscono a due principali questioni. La prima è la scena, le pratiche artistiche di cui sono parte teatro, danza, e l'ampia area delle arti performative assieme agli spazi in cui si producono e si presentano. Le arti performative sono un vasto e poroso ambito

mance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi, Baskerville, Bologna 2018.

33 Per un approfondimento, cfr. Richard Schechner, *Il nuovo terzo mondo dei Performance Studies*, Bulzoni Editore, Roma 2017; R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Routledge, London 2002; R. Schechner, *La Teoria della performance 1970-1983*, V. Valentini (a cura di), Bulzoni Editore, Roma 1984; R. Schechner, *Essays on Performance Theory: 1970-1976*, Routledge, New York 1988; F. Deriu, *La ricezione dei Performance Studies in Italia*, in *Thinking the Theatre. New Theatrolgy and Performance Studies*, Atti del Convegno CUT (Torino 2015), Bologna University Digital Library, 2018; B. Marranca, *American Performance 1975-2005*, V. Valentini (a cura di), Bulzoni Editore, Roma 2006; E. Fischer-Lichte, *The Routledge introduction to Theatre and Performance Studies*, Minou Arjomand and Ramona Mosse, Translated by Minou Arjomand (a cura di), Routledge, Oxon, New York 2014.

transdisciplinare che ha come primo spazio di riflessione e attivazione il corpo e le corporeità, pertanto anche le relazioni fra corpi dal vivo di performer e spettatrici/tori*. La performatività, e così la sostantivazione "performativo", si riferiscono al politico immanente alla co-presenza di corporeità agenti e agite in un processo di co-costruzione materiale e culturale, che la performance ha permesso d'indagare grazie ad una certa disposizione allo sconfinamento. Le performance coreografiche sollecitate in questa tesi si presentano, quindi, sia come spazio di analisi e riflessione teorica, così come esempi tangibili di alcune riflessioni sulla vita che le eccede. Il concetto di performativo è stato coniato nell'ambito della teoria del linguaggio da John Austin nel 1955 nel contesto di un ciclo di lezioni tenutosi ad Harvard dal titolo *How to do Things with Words*³⁴. Austin comprese che gli enunciati linguistici non servono solo a descrivere uno stato di cose o a esporre un fatto, ma anche a compiere azioni. Alcuni enunciati risultano autoreferenziali perché significano ciò che fanno e sono costitutivi nei confronti della realtà perché producono la realtà

di cui parlano³⁵. Questa definizione precede di pochissimo quella che verrà chiamata svolta performativa o *performative turn*, ovvero un cedimento delle barriere fra le diverse forme d'arte che sposterà l'attenzione dall'oggetto artistico alla processualità dell'evento, cambio che modificherà a sua volta la relazione tra lo statuto segnico e materiale e di conseguenza quella fra scena e pubblico. La materialità dell'evento inizierà ad affrancarsi dallo statuto segnico per sviluppare una vita propria. Gli effetti della performance artistica emersi in questo passaggio, iniziarono a svelare una sorprendente indipendenza rispetto qualunque significato attribuitogli, resistendo, in questo modo, ai modelli interpretativi forniti dalle estetiche tradizionali³⁶. Inoltre la processualità porterà alla smaterializzazione di categorie otologiche quali appunto arte e vita, concezione e realizzazione, tra assistere e partecipare e infine tra l'evento e le forme posteriori alla sua esistenza: documentazione, storia, memoria³⁷. Lo spazio in cui, dagli anni Settanta, si sono concentrate le riflessioni e le indagini di questa vita generativa della performance e della performatività sono i *Performance*

34 J.L. Austin, *How to do things with words*, Harvard University Press, New York 1975.

35 Erika Fischer-Licthe, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci Editore, Roma 2016, p. 41-66.

36 Ivi, p. 21- 40.

37 Bojana Cvejic, *Choreographing Problems Expressive Concepts in European Contemporary Dance and*

*Studies.**Transdisciplinare*

Diversamente da "multidisciplinare" che prevede una giustapposizione delle conoscenze e da "interdisciplinare" che implica uno sforzo verso una questione comune ma rimanendo nel proprio ambito scientifico, "transdisciplinare" mette in questione gli stessi paradigmi e norme che governano i confini disciplinari. Il posizionamento transdisciplinare si fonda sul nomadismo e sulla molteplicità sia della conoscenza che delle soggettività che la incarnano e tiene conto dell'impossibilità per alcuni corpi di abitare i confini spaziali del sapere.

Utopia

Questa parola nel corso della ricerca ha avuto un cambio di rotta per la quale va fatta una premessa. La collettività nella quale mi sono formata politicamente proviene dalle esperienze e dalla critica operaista, la quale ha sempre avuto parecchie difficoltà con le avanguardie artistiche, degli anni Settanta, soprattutto in

campo architettonico (*Archizoom*, *Superstudio* e in generale dei *Radicals*). Considerati movimenti neo-utopici, distopici ma di certo non realisti, una delle principali critiche che gli viene mossa è stata quella di «prefigurare modelli globali e finali»³⁸ attuando una sorta di compensazione culturale a discapito dell'aderenza ad un, più materiale, piano di realtà. Come conseguenza di questa riflessione, una seconda critica riguarda il piano tecnico-politico: più l'utopia si avvicina a questo livello d'organizzazione più si fa problematica e improduttiva. Ma in generale la critica operaista, al di là delle avanguardie artistiche, rimane profondamente anti-utopica, pur avendo, l'utopia, delle questioni che l'imparentano al progetto (politico, architettoniche e così via). Entrambi, utopia e progetto, hanno un orizzonte a cui aspirano che può essere anche una questione molto precisa, tuttavia il progetto consisterebbe nell'ipotizzare un percorso considerando i problemi che possono verificarsi, mentre l'utopia non si porrebbe questo problema, procederebbe per salti, perché strutturalmente, come genere, non è tenuta a spiegare come arriva a un dato obiettivo. Gli esempi letterari storici prendono varie direzioni. Platone dopo aver immaginato

Performance, Palgrave Macmillan, Hampshire 2015, p. 196-197.

38 Manfredo Tafuri, *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico*, «Contropiano. Materiali marxisti», n°2, 1970, p. 246.

uno Stato ideale governato da filosofi, aver provato ad applicare la sua teoria alla città di Siracusa e esserne uscito malconco, scrive *La Repubblica* come libro di una sconfitta. Diversamente Tommaso Moro, che non era solo un intellettuale ma anche un tecnocrate, parte da un dato di realtà in cui sarebbe stato possibile attuare il suo progetto, ma non vi erano le condizioni per poterlo fare (corruzione, avidità, dogmi religiosi). Allora maschera il progetto da racconto per non finire in carcere e lo intitola *Utopia*. Vi sono anche le utopie socialiste, ottocentesche, iper-tecnocratiche di Owen, Fourier, amate e odiate da Marx, ma pure in tutti questi casi nella società utopica continua a non muoversi più nulla. In effetti, vedendo Platone e Moro, l'utopia funziona da *exit strategy*, qualcosa di simile al progetto ma che si dà solo a fronte di un orizzonte ideale, la realtà non permette una sua realizzazione. L'Utopia quindi, per definizione, nasce da un paradosso: dal desiderio di trasformazione del presente, cacciando da sé la stessa idea di trasformazione nel configurarsi, alla fine, come *eu-topós*, una società chiusa e perfetta. Un po' diversa è la situazione sul fronte di quelle che Ernst Bloch

– rivoluzionario tedesco amico di Brecht – chiama “utopie concrete”. In pieno stalinismo, di fronte all'incubo in cui il sogno si stava trasformando, Bloch inizia a scrivere sull'utopia per recuperare una dimensione di desiderio. Il filosofo è convinto che non sia pensabile una trasformazione del mondo senza integrare almeno una piccola parte di questa cosa che si chiama utopia. Per Bloch queste utopie sono i desideri incarnati in movimenti di lotta, al di là che vincano o perdano, un comunismo che, però, prende forme teleologiche nell'opera di Bloch, come “il paradiso in terra”. Il filosofo vede nelle pratiche di lotta qualcosa che eccede il qui e ora, capace di aprire una crepa dove far ripartire qualcosa, prima che tutto crolli. Esse sono guidate da quello che lui chiama “principio speranza”, ovvero la spinta che anima ogni pratica di trasformazione del mondo. Nonostante il notevole cambio di prospettiva di Bloch, per la critica operaista il “principio speranza” rimane qualcosa di bello ma innocuo, e comunque mai in grado di indicare i mezzi e il percorso, al massimo solo i soggetti³⁹. Diversamente, e nonostante i molteplici rimandi all'operaismo, per Josè Esteban Muñoz le cose cambiano

39 Questa prima parte sull'utopia è stata scritta a partire da una conversazione avuta con Marco Assennato all'inizio del mio percorso di ricerca nel 2021. Nel suo libro, *Progetto e Metropoli* è articolata in modo esaustivo la posizione antiutopista a partire dal posizionamento della critica operaista in architettura. Cfr. Marco Assennato, *Progetto e Metropoli. Saggio su operaismo e*

notevolmente. Come anticipato, per Muñoz il *queer* è un'utopia, «un modo strutturante e colto che ci permette di vedere e sentire oltre il pantano del presente»⁴⁰. L'utopia *queer* è un'insistenza sulle potenzialità di una nuova realtà e come tale, proprio perché qualcosa è sempre all'orizzonte, non può essere prescrittiva per il futuro, ma al contrario pone l'enfasi sui mezzi anziché sui fini. Per Muñoz quest'enfasi è intrinsecamente utopica, poiché la performatività dell'utopia *queer* propone una modalità processuale, che non si conclude, ma piuttosto che illumina il passato e anticipa il futuro⁴¹.

Le performance che mostrano e illuminano i loro "mezzi", come il punk, sono modalità della performance esteticamente e politicamente legate al popolare e all'amatoriale. Il lavoro performativo dei "mezzi", per come lo intendo io, è quello di interrompere le estetiche e la politica che aspirano alla totalità. Anche questo è un modo per resistere al gioco delle tre carte hegeliano di assenza e presenza (apparizione e sparizione) che ha dominato finora le teorie della performance.⁴²

Lo spazio e il tempo della

performance artistica come di quella sociale, sono per Muñoz il luogo in cui è possibile assistere a nuove formazioni nel presente e nel futuro:

Il palco e la strada, come la catena di montaggio, 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. L'approccio operaista di James ci permette di pensare a* performer minoritar* come a lavoratrici e lavoratori e alle performance del fare-mondo *queer* come a una modalità di lavoro. Queste performance, quindi, sono avamposti di un futuro *queer* che di fatto già esistono nel presente.⁴³

Inizialmente la parola "utopia" aveva uno spazio maggiore all'interno di questa tesi, tuttavia nel corso della ricerca questo concetto è stato assorbito all'interno delle esperienze. Ho voluto comunque inserire questo termine nel glossario perché la domanda che pone l'utopia sui vuoti del presente e sulle potenzialità del fallimento è una sorta di filo rosso che si trovarla fra le storie in cui mi addentro. Si tratta di un concetto che può essere sempre interrogato all'interno della presente ricerca, come una domanda (quanta utopia

architettura, Quodlibet Materiali IT, Macerata 2019, pp. 39-42, 43-54, 57-59.

40 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia*, op. cit., p.1.

41 Ivi, pp. 130-131.

42 *Ibidem*.

43 Ivi, p. 73.

c'è? Che vuoti materializza questa o quella utopia? Quali mezzi inventa? A quali fallimenti è soggetta? Cosa produce il suo fallimento?) che ovunque la si ponga, nei vari paragrafi, trova il proprio spazio d'elaborazione. Nel paragrafo dedicato al progetto *Cüirtopia*, l'utopia emerge dal testo in modo evidente e s'incarna in una cartografia mobile di spazi notturni e collettivi, che dagli anni Novanta in poi hanno disegnato la geografia relazionale della *queerness* a Puerto Rico. All'interno di questo progetto si materializza il portato politico dell'utopia, nei modi in cui Muñoz ce l'ha restituita, ancorata a una materialità brulicante, a «un modo di stare al mondo che è anche inventare il mondo»⁴⁴.

44 Ivi, p. 157.

ONLY SISTERS LEFT ALIVE

Lasciti femministi,
arti e architettura
tra gli anni Settanta e Novanta

LONDRA. FEMMINISMO E AMBIENTE COSTRUITO

La scelta di iniziare la ricerca che segue a partire dalla città di Londra, è dovuta al fatto che, da un punto di vista storico, non vi sono esperienze equiparabili a quelle dei movimenti d'occupazione londinesi. Nonostante il fermento politico generale fra gli anni Sessanta e gli anni Settanta negli Stati Uniti e in Europa, nessuna delle esperienze politiche d'occupazione raggiunge la stessa ampiezza. Inoltre, la questione legata all'ambiente costruito emerge come vettore stesso delle movimentazioni e delle riflessioni politiche, giacché i piani e le politiche di ricostruzione di Londra nel dopoguerra, investivano direttamente l'abitare. All'interno di questo quadro urbanistico e politico, sono emerse delle interessanti esperienze femministe che, nella lotta attivista per la casa, hanno operato non solo una trasformazione dell'ambiente e dell'abitare ma anche dato vita a nuove possibilità per le corporeità coinvolte. Gli anni Ottanta a Londra continuano ad essere anni di effervescenza politica. Le esperienze femministe che ancora si occupano dell'ambiente costruito, si istituzionalizzano maggiormente, grazie al sostegno del GLC, presieduto

dall'illuminato laburista, Ken Livingston, mantenendo tuttavia un margine di radicale autonomia. In questi anni e nelle esperienze che attraverserò, sembra verificarsi quel passaggio, fondamentale per la mia riflessione, che lega la produzione dell'ambiente a quella dei corpi.

Anni Settanta e occupazioni femministe

Jane Rendell, critica e storica dell'architettura, studiosa di pratiche spaziali, che fu parte negli anni Novanta di *Matrix Feminist Design Co-operative*, afferma che uno degli aspetti più originali e radicali che le critiche femministe e di genere hanno indirizzato all'architettura è stato quello di richiamare l'attenzione al corpo, a come la conoscenza architettonica sia incarnata e la materialità della pratica architettonica si fondi su veri e propri processi corporei e non solo sulla produzione di artefatti¹.

La maggior parte delle pubblicazioni accademiche su architettura e femminismo si infittiscono negli anni Novanta, periodo nel quale si genera una sorta di movimento centripeto verso la corporeità. In questi anni, in Gran Bretagna, ma non solo, il

¹ Jane Rendell, *Tendencies and Trajectories: Feminist Approaches in Architecture*, in S. Cairns, G. Crysler, H. Heynen, G. Wright (a cura di) *Architectural Theory Handbook*, Sage, London, 2012.

dibattito femminista nell'Accademia – rintracciabile per lo più nei *women studies* – si articola ulteriormente, aprendosi in maniera più strutturale agli studi di genere. In questo periodo le esperienze femministe più apertamente politiche e attiviste che caratterizzarono gli anni Sessanta e Settanta, come il *Women's Liberation Movement* (WLM), si indeboliscono, si frammentano e, se non possiamo dire che spariscono completamente, esse perdono senz'altro forza sul piano dell'organizzazione politica. È tuttavia difficile non notare, soprattutto per quanto riguarda una parte degli studi femministi sull'architettura degli anni Novanta, l'influenza enorme delle pratiche politiche di architetture, urbaniste, costruttrici, occupanti e molte altre, degli anni Settanta e Ottanta a Londra – arrivando fino al reticolo di attività che si costituì attorno a *Matrix Feminist Design Co-operative* – sull'elaborazione teorica dei testi che sono emersi negli anni successivi. Vale la pena tracciare una breve ricognizione di questa attività e delle necessità al centro delle loro pratiche, per rendere chiari i passaggi, dentro il dibattito femminista, che hanno fatto della questione architettonica una questione sui corpi.

Hackney e dintorni

Un lavoro molto preciso in questo senso è stato fatto da Christine Wall nel suo articolo *Sisterhood and Squatting in the 1970s: Feminism, Housing and Urban Change in Hackney*². A metà degli anni Settanta le occupazioni a Londra erano ormai un fenomeno molto ampio che portava con sé una serie di significati e sfide, come la lotta alla proprietà privata, all'iperproduzione capitalistica, alla gentrificazione di aree della città e alle politiche inadeguate e ingiuste sulla casa³. Christine Wall ci informa che, ciò nonostante, all'oggi i resoconti sulla composizione di genere di questi gruppi di occupanti sono molto rari. Eppure a Londra negli anni Settanta gli *squat* di sole donne hanno costituito un quadro d'organizzazione spaziale senza precedenti che si dispiegava in tutta la città: a nord nei distretti di Camden e Islington, a est a Hackney e Tower Hamlets, a ovest a Westminster e Kensington e Chelsea e a sud a Lambeth e Southwark. Tale configurazione ha permesso la creazione di modi di vita oltre la sopravvivenza, fornendo non solo abitazioni, ma anche centri per le donne, rifugi dalla violenza domestica, luoghi di lavoro, asili nido, spazi per

2 Christine Wall, *Sisterhood and Squatting in the 1970s: Feminism, Housing and Urban Change in Hackney*, «History Workshop Journal» 83 (1): 79-97 2017, pp.79–97.

3 Christine Wall, "We don't have leaders! We're doing it ourselves!": *Squatting, Feminism and Build in 1970s London*, «Field Journal», 7 (1), 2017, pp. 129-140.

l'organizzazione politica e posti di controcultura⁴.

Uno degli aspetti che rese importanti tali occupazioni fu il coinvolgimento con l'ambiente costruito, da piccole riparazioni e arrangiamenti, a lavori di muratura, elettrici e idraulici nelle case particolarmente fatiscenti, lo spazio veniva inventato, trasformato e organizzato attraverso i corpi che lo abitavano. Per molte di queste soggettività, che si indentificavano come donne e come donne lesbiche, occupare valeva su un triplo registro: assicurarsi un tetto, costruirsi un proprio abitare, fare politica femminista in linea con il movimento più ampio delle occupazioni abusive⁵. Ma non solo; la questione dei corpi emergeva dal rapporto con l'architettura in modi che evidenziavano, ma assieme decostruivano gli schemi della ripetizione dentro i quali sessualità e genere si costituiscono⁶: l'essere donna, madre, senza un partner (uomo), o ancor peggio madre lesbica era una condizione di vulnerabilità estrema di fronte ai tribunali. Nel 1982 fu istituito il *Lesbian Custody Project* in risposta alle ostilità che si registrarono per tutti gli anni Settanta contro le madri lesbiche. Queste persone evitavano procedimenti

giudiziari per la custodia dei figli a causa della consuetudine, da parte di assistenti sociali, giudici, psicologi e insegnanti, di giudicare una donna lesbica inadatta come madre, al di là di qualsiasi considerazione sulla qualità della relazione genitoriale o sui desideri de* bambin*⁷. Tali tabù sociali che insistono nel mantenere i confini del corpo in quanto sessuato, genderizzato in forme determinanti, vengono trivellati su più piani da queste esperienze. Gli spazi dell'architettura e dei corpi vengono modellati, inventati e riarticolati tanto che è quasi impossibile dire cosa viene prima e cosa viene dopo, se l'architettura o il corpo, è un processo di trasformazione che parte dall'attività delle forme della materia, ancora prima di essere risignificato, ma che proprio per tale ragione fa letteralmente spazio a nuove forme di vita, anche del genere. Si produce quindi una sorta di macchina che infrange e costituisce allo stesso tempo, che viola la legge e produce lo strumento per affrontarla e superarla. A fine degli anni Settanta nelle strade dietro a Broadway Market, nel distretto di Hackney, vi erano già una cinquantina di case occupate da sole donne che si identificavano come lesbiche. Tali occupazioni sono

4 C.Wall, *Sisterhood and Squatting in the 1970s*, op.cit., p. 83.

5 *Ibidem*.

6 Judith Butler, *L'alleanza dei corpi*, Nottetempo, Milano 2017, p.103.

7 C. Wall, *Sisterhood and Squatting in the 1970s*, op. cit. pp. 90-91.

ampiamente testimoniate dalle conversazioni che Christine Wall ebbe con alcune delle protagoniste di quelle esperienze. Lynne Harne, ad esempio, fu licenziata perché era incinta e, nel giro di pochi anni, si unì ad altre donne iniziando a vivere in *squat* collettivi ad Hackney. Negli anni Ottanta, Harne, lavorò per l'organizzazione *Rights of Women* e nel 1997 pubblicò il suo primo libro sulle madri lesbiche e il rapporto con la legge: *Valued Families: Lesbian Mothers' Legal Handbook*⁸. Peddy Tanton, invece, aveva alle spalle un'esistenza di isolamento nella campagna scozzese quando arrivò ad Hackney nel 1976. Altre, diversamente, decisero di far parte degli *squat* femminili come scelta politica. Anny Brackx, già militante dentro il *Campaign for Nuclear Disarmament* (CND), nel *Gay Liberation Front* (GLF) e parte della redazione di *Spare Rib*⁹, nei primi anni Settanta si trasferì nelle occupazioni di London Fields. Lynne Harne afferma che nella zona di Broadway Market molte donne, se non erano già lesbiche, lo divennero, vi erano le condizioni per poter transitare fra i generi e fra le sessualità, condizioni che diventavano pensabili assieme alla possibilità di un

abitare. È molto interessante notare, ma sarà più evidente con il lavoro di *Matrix*, come spesso architettura, urbanistica e modi di soggettivazione si confondano nei termini per cui riprogettare un edificio, ridisegnare un quartiere e riconfigurarsi come corpi non inerti e individuali, si diano assieme come un ambiente da costruire.

A Woman's Place". Radnor Terrace 14, Londra.

Nel 2017 Christine Wall poté dichiarare che tali occupazioni e l'attività che si produsse attorno ad esse, non erano ancora state riconosciute come un fenomeno urbano importante e specificatamente femminista e all'oggi possiamo in parte confermare la mancanza di una letteratura che riconosca quell'attività, degli anni Settanta, come parte di un pensiero politico femminista sull'abitare. È possibile affermarlo solo in parte perché, anche se non ancora sufficiente per dar conto di tutta la produzione di conoscenza di quel tempo, vi sono vari contributi che iniziano a ricostruire una costellazione

8 Right of Woman, L. Harne, *Valued Families: Lesbian Mothers' Legal Handbook*, The Women's Press Ltd, London 1997.

9 Spare Rib è stata una rivista femminista della seconda ondata, fondata nel 1972 nel Regno Unito, emersa dalla controcoltura della fine degli anni Sessanta come conseguenza di incontri a cui parteciparono, tra gli altri, Rosie Boycott e Marsha Rowe. Spare Rib è stata digitalizzata dalla British Library nel 2015, <https://www.bl.uk/spare-rib>.

di pratiche, comprese artistiche, che riflettono e si attivano proprio attorno alla questione dei corpi in relazione all'architettura e alla formazione dell'abitare¹⁰. Amy Tobin, per esempio, negli ultimi anni, ha ricomposto pezzo per pezzo i passaggi di una mostra al sud di Londra dove, come altri lavori artistici che in Gran Bretagna presero l'abbrivio da *Womenhouse*¹¹, l'architettura della casa è stata utilizzata come cornice concettuale. L'evento ebbe luogo a 14 Radnor Terrace, per alcuni mesi nella primavera del 1974, in una piccola *house-terrace* occupata dal gruppo artistico femminista *S.L.A.G (South London Art Group)* a Lambeth, che fu trasformata in installazione di larga scala, intitolata *A Woman's Place*¹². Nel 1972 il Lambeth Council ha ripulito la strada dai/le* residenti permanenti per far posto a nuovi sviluppi immobiliari. Per molti distretti londinesi, le nuove *towers* hanno fornito una soluzione per strade dissestate e case a schiera

inefficienti. Tuttavia, prima che gli edifici di Radnor Terrace e della vicina Rosetta Street potessero essere demoliti, furono occupati. Mentre la maggior parte degli edifici occupati è rimasta residenziale, 14 Radnor Terrace è diventato il *South London Women's Centre*, che ospitò donne senza fissa dimora, garantendosi un minimo di stabilità con una piccola somma di affitto pagata al Lambeth Council. Kate Walker fu coinvolta nel *South London Women's Centre* da subito come testimonia la lista di attività ritrovata da Amy Tobin nel suo *sketchbook*, Tobin suppone che tale lista raccolga soprattutto le informazioni del *Women's Liberation Workshop Newsletter* che furono pubblicate da Radnor Terrace fra luglio e ottobre del 1973.

Il *London Women's Liberation Workshop (LMLW)* era la rete legata ai movimenti di liberazione delle donne che comprendeva più di 300 gruppi e organizzazioni con un ufficio centrale a Londra. La newsletter era uno

10 Vedi, S. Walker, Helen Chadwick, *Constructing identities between art and architecture*, I.B. Tarius, London 2013; Natasha Oare, Alexis Hunter, *Sexual Welfare*, Goldsmith Press, London 2018; Michèle Barrett, Bobby Baker, Bobby Baker, *Redeeming Features of Daily Life*, Routledge, Londra 2007.

11 Alcune delle sperimentazioni di questi anni sono Bobby Baker, *An Edible Family in a Mobile Home* (1976), *Rose English Sally Potter, Berlin* (1976), al Almost Free theatre nel 1973 venne organizzata una mostra da un gruppo informale di cui facevano parte Pauline Barrie, Celia Edmonds, Deborah Halsey Stern, Margaret Harrison, Roberta Handerson, Alexis Hunter, Tina Kaene, Mary Kelly, Sonia Knox, Jane Lowe, Sue Madden, Liz Moore, Diane Olsen, Hannah O'Shea e Alene Strausberg. Nel 1974 un altro gruppo che si nominava *Hang Up, Put Down, Stand Up*, organizzò una mostra di artiste ispirata da *Womenhouse*, all' Art Meeting Place a Covent Garden.

12 Amy Tobin, *14 Radnor Terrace. A Woman's Place*, Raven Row, London 2017.

strumento della rete mentre l'ufficio centrale era il punto diretto per chiunque volesse mettersi in contatto dentro o fuori il movimento. La sede centrale non ebbe un edificio fisso, spazi a lungo termine erano difficili da trovare anche negli anni Settanta. In più, il LMLW beneficiò di una gestione laburista illuminata del *Greater London Council* (GLC) fino al 1986, dopo di che entrò nel vortice del secondo mandato di Margaret Thatcher che smantellò il GLC e tutte le attività da esso sostenute, come vedremo anche in seguito. Nonostante una consistente precarietà Radnor Terrace e Rosetta Street furono casa di una comunità attiva di persone, che si identificavano come donne, per tutti gli anni Settanta¹³.

Come scrive Tobin, se l'intera strada è scomparsa, possiamo solo immaginare cosa rimanga di *A Woman's Place*. Nonostante quest'affermazione, Tobin ricompone i resti di quei mesi primaverili, dando rinnovata prospettiva a ciò che sembrava essere perso, un oblio storico, che lei stessa definisce, di natura politica. La pubblicazione curata da Amy Tobin è una sorta di componimento DIY di testi e ritagli di immagini e articoli, che, andando avanti, indietro e a lato del tempo

storico, percorre le genealogie che collocano *A Woman's Place*, – assieme al movimento di liberazione delle donne e alle lotte d'occupazione per il diritto alla casa a Londra – nel reticolo delle prassi femministe che contribuirono inestimabilmente al pensiero sull'architettura della città.

This publication occupies that absence, documenting the fragments that remain of the installation and the context in which it came to be. It is a story about art, activism, squatting, and women's liberation movement.¹⁴

All'oggi, il lavoro di Amy Tobin è l'unico che raccolga le tracce di quell'esperienza; tutto quello che è stato possibile reperire, si trova nella pubblicazione edita da *Raven Row*. Grazie ad essa, serbiamo una mappatura della documentazione sparsa nelle varie fonti, come l'articolo di Rozsika Parker, *Housework* della rivista *Spare Rib*¹⁵, lettere e testi conservati in *The Feminist Library*¹⁶ – che si occupa dell'archiviazione della storia femminista in Inghilterra dal 1975 –, altri documenti sono conservati negli archivi personali di alcune delle artiste, come le audiocassette, i quaderni degli appunti

13 Ivi, pp. 11-12.

14 Ivi. p.3.

15 Rozsika Parker, *Housework*, «Spare Rib», August 1974, no. 26, pp. 9-13.

16 Feminist Library, <https://feministlibrary.co.uk>.

e schizzi del *Kate Walker Archive* o nel materiale inscatolato da Sue Madden. Tuttavia, il grande lavoro di Tobin risiede negli incontri e conversazioni con alcune delle femministe di S.L.A.G in vita, o con le loro famiglie, come nel caso di Kate Walker. Proprio per la ricchezza di riferimenti e per le ulteriori aperture che il lavoro di Tobin offre, in questa tesi utilizzerò la sua pubblicazione, non solo per riportare un'esperienza di cui si sa poco, ma anche per far dialogare la raccolta di rimanenze che ci mette a disposizione, con i materiali qui trattati su abitare, corpi e pensiero coreografico.

14 Radnor Terrace comprendeva cinque stanze: una sala da pranzo con cucina, due spazi adiacenti al piano inferiore e due camere da letto al piano superiore. Ognuna delle stanze divenne un'installazione. In una di queste nel piano superiore, furono appesi alle pareti quaderni d'appunti, fogli con schizzi, vecchi saggi, elenchi, cartoline, progetti, poesie, ritagli, citazioni e fotografie, che evidenziavano la gestazione del lavoro e davano traccia del processo di collaborazione che supportò *A Woman's Place*. Queste tracce, documentavano che l'insieme delle installazioni criticava, e assieme decostruiva, la vita familiare eteronormativa dei bianchi britannici, l'esperienza di essere una casalinga e di crescere per adempiere a questo

ruolo dall'adolescenza alla morte prematura.

Sue Madden utilizzò l'intero piano superiore per sviluppare *Chrysalis* che successivamente ebbe un secondo titolo: *Second Skin*. In quest'opera vediamo Madden indossare una sorta di armatura di tessuto rigido dove erano ricamati peli, brufoli, smagliature e tutti gli "inestetismi" del suo corpo. Nel corso della performance, l'artista rimosse i segni sgraditi dalla seconda pelle, attraverso tagli, rasature e altre partiche d'incisione. Un rituale privato quello di Madden, in cui l'architettura della casa è lo spazio dell'attività nascosta del rendersi presentabili al mondo. Le mura delle stanze celano questo processo di resistenza al cambiamento del corpo che, dall'adolescenza all'età adulta, diventa sempre più pressante. Anche la casa cambia, si trasforma, tanto da essere nello spettro dell'abbattimento, non più bella, non è più funzionale, forse per questo motivo 14 Radnor Terrace era già perfetta così per Madden; quello che la casa aiuta a mantenere come corpo coerente secondo età, ruoli, posizioni nello spazio, genere, sessualità, razza e classe, non lo riesce a sostenere per sé stessa; la città non cela il deterioramento della muratura, né l'intensificarsi di esistenze non gradite – umane e non umane – che nel tempo abitano queste costruzioni, e la domanda

viene spontanea, quante armature servono per potersi mantenere in vita? L'abitare, l'essere abitata è un'occupazione, è *squatting*, ovvero occupare uno spazio con altr* – e non di altr* – è star espandendosi, sperimentare un'estensione. *Squatting* significa anche "accovacciarsi", una postura che mette il corpo in procinto di aggregazione con ciò in cui si accovaccia, «per un corpo è preferibile affiliarsi a quanti più corpi possibili»¹⁷, l'abitare è quindi anche incarnazione, manifestazione della materia che abita. Sebbene Madden costruisca la sua performance partendo da chiare insofferenze politiche verso il determinismo sui corpi, il suo pensiero si trova affastellato di una materialità condivisa che ci orienta verso la potenza del fare politica con le cose. Le occupazioni femministe, di cui abbiamo discusso, sono senz'altro uno degli esempi concreti del far politica con le cose; non si tratta di un uso strumentale di ciò con cui entriamo in contatto, bensì di una coscientizzazione, accresciuta dalla prassi, che senza quelle specifiche cose non ci è possibile muoverci, tanto meno mobilitarci. Anche qualora

non siano i nostri personali corpi ad essere coinvolti in prima istanza, fare politica con le cose, significa «fare attenzione»¹⁸ ad esse, ovvero fare con esse. Un dettaglio che all'oggi sembra urgente specificare, a fronte di una letteratura sempre più curiosa e dettagliata verso il mondo vegetale, minerale, la vita invisibile della materia, che però, in alcuni casi, trova nell'analisi di queste esistenze, il proprio inizio e la propria fine. Una letteratura a volte estremamente interessante e ricca di spunti, ma appiattita dentro il compromesso dei condizionamenti del capitalismo. Come se la semplice osservazione di una realtà, a noi poco visibile, bastasse per renderla politicamente rilevante, quando, al contrario, quello che produce è la negazione della sua capacità di generare conflitto. Quando l'analisi dell'attività della materia entra in un sistema di rapporti complessi, in cui siamo implicati a nostra volta, possiamo carpirne tutta la potenza e il potere; probabilmente non sarà compiacente, potremmo percepirla come un'intrusione, potrebbe non rispondere alle domande che poniamo. Tuttavia,

17 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Duke University Press, 2010, p. 66.

18 Isabelle Stengers, *Nel tempo delle catastrofi. Resistere alle barbarie a venire*, Rosenberg & Sellier, Torino 2021, p.8. Stengers scrive della dimenticata arte di fare attenzione, non come una capacità persa, ma come un fare che va costruito e coltivato, un letterale «fare attenzione», un costruire un'attenzione che porti a immaginare, monitorare, considerare delle con/sequenze, «che mettono in gioco connessioni tra le cose che abbiamo l'abitudine di trattare separatamente». Fare attenzione, secondo Stengers, richiede di saper resistere alla tentazione del giudizio.

una questione che invece possiamo rivolgerci, viene suggerita da Isabelle Stengers: «come possiamo fare ambiente in un modo che sia d'aiuto a ciò che si arrischia a esistere?»¹⁹. L'esplorazione di Madden del lavoro quotidiano per il mantenimento di una certa corporeità, che la casa permette e cela, e dove le stesse mura rischiano la squalifica, mette in primo piano la vulnerabilità dei processi di creazione (e progettazione), dei saperi e della materia. Una vulnerabilità non solo insita in ciò a cui diamo valore, ma che necessita di essere sempre più evidente quale termometro di un'insufficienza che, come afferma Stengers, «non sarà di meno importante per le eventuali aperture e intrusioni che saprà suscitare»²⁰. Anche il lavoro di Kate Walker sembra andare in questa direzione. Nel piano inferiore di *A Woman's Place*, allestiti *Death of a Housewife*. Lo schizzo della stanza che fece Walker nello *sketch-book*, raffigura un manichino avvolto in un abito da sposa, circondato da una cornice cubica drappeggiata di *tulle* bianco. Nella stanza accanto al manichino, un'altra figura giaceva prona e avviluppata in una coperta grigia. Sulla mensola del camino della stanza si leggeva un epitaffio: «died...

believed...had failed...half embalmed...road of love and unselfishness». La frase continuava lungo le scale fino alla cucina. Al centro della stanza c'era un forno, dipinto d'argento, con delle torte nuziali assemblate una sull'altra. Sul pavimento disordinato e coperto di detriti, un'altra figura femminile: la madre distesa e soffocata dall'eccesso di materiale della casa, circondata da bambole di plastica poste in pose supplichevoli sul corpo senza vita²¹. I tre manichini che componevano l'opera di Walker erano inglobati nella casa, divorati come parte della sua stessa materia. Walker dichiarò di essere consapevole che il suo lavoro «si basava su cliché e sosteneva la necessità di lavorare attraverso questo immaginario ineludibile per tutti coloro che crollavano sotto la pressione»²² del domestico:

I am sorry that my descriptions are inadequate. Here I am whistling in the dark to a secondhand song. All I can make are sick, cheap jokes because all these images of women are borrowed and overused already. In the absence of a feminist art, we must invent it as we go along. Here is a start, please carry on.²³

L'artista sembra essere più

19 Isabelle Stengers, *Nel tempo delle catastrofi*, op. cit. p. 113.

20 *Ibidem*.

21 Amy Tobin, *14 Radnor Terrace*, op. cit., pp. 10-11.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

interessata all'irrisolto del suo lavoro artistico che all'opera in sé, alle rappresentazioni che vengono perpetuate anche dentro processi di critica delle stesse. Si chiede se quello che manchi sia «un'arte femminista», capace di trovare nuovi modi per situare una pratica in grado trasformare quelle questioni, in strumenti di lotta e d'immaginazione politica. Anche il termine "arte femminista" ricalcando il desiderio di una presa di parola e di una riscrittura della storia, evidenzia la difficoltà del riconoscimento, se non attraverso un gruppo che si voglia omogeneo. Di questo parere è Ilenia Caleo che, in un passaggio del suo libro *Performance, materia, Affetti. Una cartografia femminista*, intitolato *Si può parlare di un'arte femminista?*, afferma che questo termine non dà conto della geografia eterogenea di pratiche e posizionamenti dei femminismi. In quel periodo di occupazioni tra Radnor Terrace e Rosetta Street, convivevano diversi gruppi di femministe con urgenze diverse a volte divergenti: ci fu chi sostenne la campagna per gli assegni familiari, mentre altre, come il collettivo *Power of Woman*, affiliate al movimento internazionale *Wage for Housework*, credevano in un rovesciamento strutturale tramite il riconoscimento della condizione domestica come

lavoro. Alla base della richiesta di un salario per il lavoro riproduttivo e di cura, c'era la convinzione che una volta riconosciuto come tale, sarebbe stato possibile organizzarsi per combattere la subalternità domestica assegnata. Il lavoro di Walker va diretto alla fine di questo ragionamento; i corpi logorati e divorati dai detriti domestici esprimono l'indesiderabile del lavoro all'interno della casa. Walker manifesta l'insofferenza per il ruolo assegnato – per altro non solo alle donne – non vi sono segni di una qualche rivendicazione, ma un rifiuto risolutivo: tutto crolla, il corpo cede al peso delle cose. Come scrive Tobin, il senso di appartenenza diventa spaesamento, nelle stesse parole di Walker: «preservation, collection, reservation, (museum effect), death, decay, poison, artifice»²⁴. Tuttavia questa caduta ha le sembianze di una catabasi, denunciando i corpi (s)finiti dalle violenze, esplora lo spazio delle cose. Una precipitazione quindi che trova possibilità trasversali di risalita, una crepa dentro la quale è possibile rifare un corpo magmatico che ribolle assieme a ciò con cui cede. L'immobilità dell'installazione di Walker e del corpo cristallizzato di Madden, inghiottiti e cementati dalle superfici al 14 Radnor Terrace, divengono una questione di mobilità. Con Lepecki:

²⁴ Amy Tobin, *14 Radnor Terrace*, op.cit. pp. 11, 48.

«decidere chi può o è autorizzato a muoversi – e in quali circostanze, e su quali basi; decidere dove è permesso trasferirsi; definire chi sono i corpi che possono scegliere la piena mobilità e chi sono i corpi costretti allo spostamento», rispondono a questioni «biopolitiche e geopolitiche» – e oserei dire anche architettoniche – «che sono essenzialmente coreografiche»²⁵. Lo spettro della mobilità parte dallo stesso corpo, fino a dove esso può sperimentare la sua estensione? fino a che punto le parti di cui è composto e gli elementi dell'architettura possono auto-organizzarsi?

È senz'altro possibile affermare, che *A Woman's Place*, nell'inciampare in immagini ricorrenti, fu il tentativo di trovare un'angolazione da cui prendersi carico anche di alcune proposte. Senza dubbio, fu un'esperienza che rientrava in un processo più ampio che si stava lentamente propagando in tutta Londra, e che Jane Rendell nel 2003 definirà come *Critical spatial practices*. Questo termine descrive sia le attività quotidiane che le pratiche creative che cercano di resistere all'ordine

sociale dominante del capitalismo e con esso alle strutture di potere patriarcale, attraverso la reinvenzione di infrastrutture tra corpi, oggetti, spazialità²⁶.

Questo spazio di riflessione e azione politica non si dà solo attraverso la progettazione di edifici, ma anche tramite le attività di utilizzo, occupazione e sperimentazione, nonché attraverso modalità di scrittura e immaginazione che analizzano, interrogano e rifunzionalizzano l'architettura della città²⁷. Per tanto l'edificio, con i suoi muri e le sue geometrie diventa tessuto da smatassare, materiale innervato di processi sociali e culturali cementati, attraverso i quali i corpi potevano essere diretti, direzionati, incanalati o, diversamente, riscoprirsi forme della materia dentro un processo di trasformazione e risignificazione con essa. Dagli anni Sessanta fino a fine degli anni Ottanta studiosi, ormai ben noti, della geografia e filosofia marxista, come Henri Lefebvre, David Harvey e Edward Soja hanno ciascuno contribuito enormemente all'analisi della produzione sociale

25 Ric Allsopp, André Lepecki, *Editorial: On Choreography*, «Performance Research», n° 13, issue 1, 2008, pp. 1- 4.

26 Jane Rendell, *Tendencies and Trajectories: Feminist Approaches in Architecture*, in S. Cairns, G. Crysler, H. Heynen, G. Wright (a cura di) *Architectural Theory Handbook*, Sage, London, 2012, p.91; vedi anche, J. Rendell, B. Penner, I. Borden, *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, Routledge, London 2000; www.janerendell.co.uk/pedagogy/critical-spatial-practice.

27 Ivi, p.92.

dello spazio come condizione stessa della ristrutturazione capitalista. Nonostante ciò, come afferma, Rosalyn Deutsche «la serietà del desiderio di Harvey, Soja» e di Lefebvre «di abbracciare il campo culturale è, tuttavia, compromessa dalle loro bibliografie postmoderniste molto esclusive, virtualmente limitate ai testi di bianchi, maschi occidentali»²⁸ e, di quelli, nessuno fa menzione a prospettive femministe e considera la performatività del genere e la sessualità di soggetti minoritari come produzione culturale e al contempo tecnologia di soggettivazione che ricade nella produzione e decostruzione anche dello spazio. José Esteban Muñoz nel 2009 scrive di questo mettendo a fuoco le ricadute di un pensiero che ha derubricato come mera «diversificazione degli stili di vita» le esperienze e le lotte delle persone *queer* etnicizzate e razzializzate:

Nel suo Breve storia del neoliberismo, Harvey descrive quelle che ha riconosciuto come le condizioni per lo sviluppo del neoliberismo. Nella sua ricostruzione, “l’esplorazione narcisistica di sé, della sessualità e dell’identità divenne il *leitmotiv* della cultura borghese urbana”. In questa ricostruzione, le lotte duramente combattute per la liberazione sessuale sono ridotte “alla diversificazione degli

stili di vita”. La critica di Harvey scava un solco tra “la New York lavoratrice e quella etnica degli immigrati” da una parte e coloro che perseguono la “la diversificazione degli stili di vita” dall’altra.²⁹

Anni Ottanta. Matrix Feminist Design Co-operative

Nel 1975 fu fondato a Londra il *New Architecture Movement* (NAM), un’ampia coalizione socialista dedicata a riunire chi lavorava in ambito architettonico, per ripensare la professione mettendo al centro le necessità dell’utente/utrice* – *users* – e l’idea di una progettazione partecipata. Nel 1977 all’interno di NAM si formò un gruppo femminista che iniziò a far circolare alcune delle riflessioni prodotte, attraverso una newsletter che prese il nome di *Slate*. Fran Bradshaw, Barbara MacFarlane and Sue Francis lavorarono attivamente alla creazione di *Slate* e molti dei contributi al suo interno, furono scritti da future componenti di *Matrix*. Questi testi si basavano su ricerche riguardanti l’abitazione, l’abitare, la relazione fra genere e domesticità, la vita in comune, l’edilizia pubblica, le pratiche architettoniche in rapporto ai corpi. Gli spunti venivano spesso

²⁸ Rosalyn Deutsche, *Men in Space*, in J. Rendell, B. Penner, I. Borden, *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, op. cit. pp.134-139.

²⁹ J.E. Muñoz, *Cruising Utopia. L’orizzonte della futurità queer*, op. cit., p. 40-41.

dalla propria esperienza all'interno degli enti locali e nelle cooperative edilizie, ma oltre a questo, le autrici furono ispirate dalle nuove ricerche femministe³⁰, sul lavoro domestico, dagli studi di genere nella geografia sociale e gli scritti americani sulle tradizioni utopiche del femminismo e sulle concezioni etnografiche della casa³¹. L'antropologia fu uno snodo d'interesse importante, tanto che diede il nome a quello che le stesse *Matrix*, nell'introduzione dell'edizione del 2022 di *Making Space. Women and the Male-made-Environment*, definirono come il seminario di fondazione per la realizzazione della stessa pubblicazione. Nel 1978 si formò il *Feminist Design*

Collective il quale, nel marzo del 1979, organizzò il seminario di cui sopra, dal titolo *Women in Space: Feminist-Anthropology-Architecture-Community* a Caxton House nel North Islington Community Centre³². Le metodologie che l'approccio antropologico mise a disposizione permisero di ricostruire la storia del *built environment* dalla prospettiva delle donne e dei soggetti minoritari: attraverso la ricerca transculturale di simboli e relazioni sociali, questa prospettiva ha facilitato il recupero dell'esperienza delle società matriarcali³³ e ha fornito nuove aperture per lo studio dell'ambiente costruito che si adattavano particolarmente alla Londra multiculturale³⁴.

30 Fra le altre, Joanna Russ, Ursula K. Le Guin, Sally Miller Gearhart e Marge Piercy.

31 Vedi *Matrix*, *Making Space. Women and the man-made environment*, Verso, London 2022.

32 *Ivi*, p. xii.

33 Nelle articolazioni dei femminismi oltre i *women studies* e soprattutto nel pensiero *queer*, il matriarcato si configura come l'orizzonte non desiderabile: «Il matriarcato non è meno eterosessuale del patriarcato: è solo il sesso dell'oppressore che cambia. Inoltre, non solo questa concezione è ancora imprigionata nelle categorie del sesso (donna e uomo), ma persiste nell'idea che la capacità di procreare (biologia) sia ciò che definisce una donna. Anche se fatti pratici e modi di vivere contraddicono questa teoria nella società lesbica, ci sono lesbiche che sostengono che "le donne e gli uomini sono specie o razze differenti (le parole vengono usate in maniera intercambiabile): gli uomini sono biologicamente inferiori alle donne; la violenza maschile è biologicamente inevitabile..." In questo modo, ammettendo che c'è una divisione "naturale" tra donne e uomini, naturalizziamo la storia, presumiamo che gli "uomini" e le "donne" siano sempre esistiti e che esisteranno sempre. Non solo naturalizziamo la storia, ma anche, di conseguenza, naturalizziamo il fenomeno sociale che esprime la nostra oppressione, rendendo impossibile il cambiamento», in Monique Wittig, *One is not born a woman*, in *The straight mind and other essays*, Beacon Press, Boston, 1992.

34 Il termine multiculturalismo entra nell'uso comune verso la fine degli anni Ottanta, indicando una società dove più culture convivono. Negli ultimi anni, tuttavia, diverse studiose hanno sottolineato gli aspetti critici di questo modo di intendere l'integrazione. La soluzione multiculturale al problema della convivenza sta nel permettere a ogni singola cultura di esprimersi all'interno dei limiti che sono determinati dalla cultura stessa. A questo termine quindi negli ultimi tempi si

Nel 1980 il *Feminist Design Collective* si divise dando vita a *Matrix Feminist Design Co-operative* di cui fecero parte, fra le altre, anche le già citate Fran Bradshaw, Barbara MacFarlane and Sue Francis. Il *built environment* si riferisce al prodotto dell'attività umana per il supporto della stessa ed è un concetto che, come l'abitare, transita fra diverse discipline come l'architettura, l'urbanistica, le scienze sociali, l'antropologia, le scienze umane. I concetti che tendono alla transdisciplinarietà sono spazi molto fertili per il pensiero e la pratica femminista, perché incentivano un pensiero intersezionale che evidenzia e dà valore alle interrelazioni implicate³⁵. Sono concetti/laboratorio che contano con tutta una serie di fattori ed entità coinvolte nella costruzione dell'abitare e di come queste interrelazioni producano potere, contropotere, asimmetrie, o esperienze d'impotimento. Partendo da una critica radicale a quello che definirono come "*male-made environment*", *Matrix Feminist Design Co-operative* in un'operazione di compostaggio con le esperienze d'occupazione di sole donne degli anni

precedenti, diede vita a una pratica progettuale che rappresenta tutt'ora una fase estremamente importante dell'interpretazione femminista in architettura.

In ogni critica radicale che possa definirsi tale, si insinua una "sterzata contropolemica", un termine che José Esteban Muñoz utilizza per agire sugli approcci antirelazionali alla teoria *queer*, ovvero quei pensieri velleitari che investono nel rinvio dei molteplici sogni di differenza³⁶. Proprio in quest'ottica contro-polemica, nel mettere in crisi un approccio alla progettazione che teneva in considerazione, come abitante tipo, un corpo bianco maschile generico, il collettivo pensava, disegnava e costruiva lo spazio a partire da formazioni del corpo plurali e progettava assieme ad esse. Uno dei principi più importanti per *Matrix* è stato quindi quello di sperimentare modalità di lavoro collaborative con persone, gruppi e organizzazioni tradizionalmente esclusi dai processi di progettazione architettonica, in particolare con le donne della classe operaia. Questa pratica mirava a rendere i processi

preferisce, soprattutto se legato alle politiche e alle pedagogie, il termine 'interculturale', che andrebbe a indicare non una somma di diversità, ma una apertura alla mescolanza tra culture diverse.

35 Cfr. R. Deutsche, *Men in Space*, p.134; per un'ulteriore approfondimento sul concetto di "transdisciplinarietà" vedi: Ilenia Caleo, *Corp|I/O Grammatiche dell'espressione tra performativo e politico*, tesi di dottorato, Università la Sapienza, Roma 2019, p.14.

36 J.E. Muñoz, *Cruising Utopia*, op. cit. p.14.

di progettazione – come il metodo di pianificazione architettonica e le tecniche di disegno – più comprensibili alle persone coinvolte, in modo che potessero davvero avere voce in capitolo sui progetti edilizi. Inoltre, il processo di costruzione dell'edificio stesso prevedeva un coinvolgimento di gruppi di costruttrici, precedentemente formatesi in spazi come il *Lambeth Women's Workshop*³⁷, che fornivano strumenti e competenze per lavori di falegnameria e carpenteria. Fatta eccezione per lo Stockwell Health Center nel sud di Londra, i progetti di *Matrix* sono stati tutti conversioni di edifici già esistenti. *Dalston Children's Centre* fu istituito da un gruppo di donne ad Hackney, a nord di Londra e *Matrix* si occupò sia di rendere fruibile la sede provvisoria, sia di reperire la sede permanente e realizzare i necessari arrangiamenti architettonici. L'edificio, che diventò la sede permanente del centro, era una vecchia *bath-house*³⁸ che non fu facile trasformare in un centro per bambin*. *Matrix* iniziò a lavorare con vari gruppi locali che usufruivano

del centro, realizzando modelli che potessero essere smontati e rimontati in modo diverso. Oltre a fare schizzi delle varie parti dell'edificio, crearono un modello di cartone grezzo in cui era possibile vedere le zone non modificabili e quelle che, invece, potevano essere dislocate e ripensate. Questo modellino è servito come materiale tangibile sul quale confrontarsi, fornendo un'immediata visione di cosa s'intendeva quando veniva suggerito come lo spazio potesse essere utilizzato. In queste occasioni hanno scoperto che i disegni dei progetti dovevano essere più usa e getta possibili, utilizzando carta straccia e fogli non rigati e inventando continuamente modi per rendere la progettazione qualcosa che potesse sempre essere ripensata, trasformata, riassemblata³⁹. Un'esperienza diversa è arrivata con il *Balham Food e Book Co-operative* per riprogettare costruire il loro nuovo negozio; una vecchia casa di quattro piani e un negozio a Balham High Street, a sud di Londra. I locali esistevano già da un anno ma vi era il desiderio di rendere lo spazio più

37 Spazio istituito da Women's Aid e progettato e costruito da Feminist Design Collective. Alla fine degli anni Settanta, molte donne nel Regno Unito volevano lavorare nel settore edile, per tale ragione era necessario creare strutture di formazione che non fossero ostili alle donne, in un ambito fino allora maschile. Quando si rese disponibile un finanziamento per la creazione di un "Women's Carpentry Workshop" a Lambeth, *Matrix* fu contattata per contribuire alla ristrutturazione. È stato a partire da questa collaborazione che la cooperativa *Matrix* si è costituita formalmente.

38 Centro benessere con saune e piscine pubbliche al coperto.

39 Francis Bradshaw, *Working with women*, in *Matrix, Making Space*, op.cit. p. 89-105.

comune, aprendo un bar e mettendo a disposizione sale riunioni. In questo caso alcune componenti di *Matrix*, che stavano lavorando con *Women's Building Co-op*, realizzarono il progetto assieme alla *Balham Food* e alla *Book Co-op*. Di particolare successo furono gli schizzi a colori realizzati da donne preparate nell'edilizia, non nell'architettura; l'idea era quella di sfidare il presupposto per cui solo i designer potessero immaginare gli spazi. Le costruttrici erano abituate a lavorare tridimensionalmente e ha comprendere come gli spazi si relazionano tra loro attraverso esperienze fisiche specifiche e dettagliate, inoltre i disegni non utilizzavano tecniche complicate o formali, risultando di immediata lettura⁴⁰. Per *Matrix*, gli edifici dovevano funzionare come dei vestiti, essere comodi, utili, piacevoli, a volte solo un po' speciali, ma anche diventare un certo modo di essere spazi, ambienti; "indossare" è solo un modo per dire che si vanno assemblando pezzi al corpo e carne ai tessuti, alle pareti, ai soffitti. Anche la progettazione stessa diventa qualcosa che scappa dal suo concetto; sia il vestito, la carta straccia, l'usa e getta delle idee, la trasformazione di un edificio che diventa altri mille luoghi nel tempo, la consapevolezza dell'imperfettibilità di

qualunque costruzione, esprimono un materialismo bruciante, trasudante, dagli stati mutevoli. Anche gli stessi progetti di *Matrix* sono, in qualche modo, già altro e altrove; *Dalston Children's Centre*, per esempio, si trova, così nominato, solo fra i documenti storici, nonostante l'edificio sia ancora lì con la stessa funzione: *Bath House Children's Community Centre*, ristrutturato nel 2002 da *Lipton Plant Architects*. Sia nella pagina web degli architetti, sia in quella del nuovo centro, non vi è traccia della precedente vita dell'edificio, nessun accenno al lavoro di *Matrix*. Eppure di quel progetto permangono dei resti che sperimentano la sua estensione nel tempo.

*Progetto Moderno
e organizzazione dei corpi*

L'approccio critico all'organizzazione degli edifici e della città che *Matrix* sosteneva, si strutturava a partire da varie influenze, ma due sono quelle che maggiormente ritornano nelle loro analisi. La prima fu sicuramente l'impulso proveniente dal *Women's Liberation Movement* nei quindici anni che precedono la formazione di *Matrix*, e la seconda si alimenta dalla crescente critica all'architettura moderna dopo anni d'indiscussa

⁴⁰ *Ibidem*.

fiducia tra gli architetti sulla validità dei precetti di questo movimento⁴¹. Il Movimento Moderno, secondo *Matrix*, per tutta una generazione, ha fornito moltissima libertà agli architetti di produrre e costruire la loro visione di società, nella quale la forma degli edifici rivelasse le loro funzioni, dove i materiali come acciaio, cemento e plastica dessero vita a spazi ampi e non ingombranti. Con il calcestruzzo, gli edifici furono realizzati più in alto rispetto al passato per quintuplicare le abitazioni in una determinata area. Sui motivi del fallimento del Movimento Moderno alcuni pensatori, soprattutto di recente, hanno affermato che la promessa disattesa sta nel non essere riuscito a dare la "forma" che il Movimento Moderno voleva dare alla grande città contemporanea⁴², un modo quest'ultimo, per dire che i propositi erano comunque buoni. Nelle parole di *Matrix*, invece, alla ricerca del profitto, gli speculatori demolivano strutture e spazi di riferimento urbani. Le amministrazioni locali venivano facilmente persuase che la loro città avesse bisogno di un'immagine più moderna. I politici

credettero di risolvere il problema abitativo con l'uso di nuovi materiali e con la costruzione in massa di abitazioni alveari e città satellite. I risultati furono blocchi di uffici decadenti e disastrose strade nel cielo dove le persone furono dislocate. A tal proposito, uno degli aspetti della desertificazione delle strade di Londra nel dopoguerra fu quella che Andrew Saint ha definito come «la politica di dispersione dei suoi abitanti»⁴³ del *London Country Council* (LCC). Questa politica di dispersione ebbe origine con i riformatori vittoriani e puntava all'eliminazione degli *slum* e delle occupazioni abusive delle *terrace* vittoriane e giorgiane nei quartieri londinesi. Questo fenomeno continuò nel XX secolo con il *County of London Plan*, degli architetti e urbanisti Leslie Patrik Abercrombie – conosciuto per la sua urbanistica moderna – e John Henry Forshaw, che indicava le principali direzioni di sviluppo e di ricostruzione per la Londra del dopoguerra. Il piano di Abercrombie e Forshaw, chiamati a consigliare il governo su come ricostruire Londra dalle rovine della guerra, prevedeva di fatto la ricostruzione di Londra

41 La critica al movimento moderno era già ampiamente in circolo dagli anni '60, a questo proposito vedi cfr. Jane Jacobs, *Vita e Morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009.

42 M. Assennato, T. D'Angela, *Progetto e Metropoli. Una conversazione su architettura e lavoro*, «Euronomad», ott. 15, 2019.

43 Andrew Saint, *Spread the people: the LCC's dispersal policy 1889-1965*, in Andrew Saint (a cura di) *Politics and People of London: London Country Council, 1889-1965*, Bloomsbury Academic, London 1989, p. 217.

afresh, e annunciava la realizzazione di cinque tangenziali radiali per le quali un milione di persone sarebbero state trasferite nelle *New Towns* satellite⁴⁴. Tutto questo progetto convogliò nel *Greater (or County of) London Plan* del 1943⁴⁵. I blocchi di Churchill Gardens a Pimlico iniziarono a svilupparsi nel 1946 e furono seguiti da un'ondata di torri nel sud e nell'est di Londra, i quartieri stabili, per lo più di classe operaia, vennero distrutti. Questo abbattimento è registrato in modo chiaro a Bethnal Green negli anni Cinquanta dai sociologi Peter Willmott e Michael Young, che testimoniano come moltissimi* abitanti si siano opposti* all'insediamento dei nuclei di persone nelle torri⁴⁶.

La critica all'ideologia moderna, per tanto, non riguardò solo l'ambito professionale ma fu un fenomeno di larga scala, culminato con delle proteste fra fine anni Sessanta e inizio anni Settanta⁴⁷. Nel 1963, il *Greater London Plan* riprese forza fra le mani dell'architetto Colin Buchanan, attraverso un famoso testo sulla politica di pianificazione

urbana e dei trasporti, dal titolo *Traffic in Town*⁴⁸. Questo documento asseriva la necessità di una *traffic separation zone* per la quale la città avrebbe dovuto essere ripensata attorno a reti di autostrade urbane per adattarla al possesso di massa delle automobili. Ciò nonostante, negli anni Settanta, anche grazie alle proteste nei quartieri, il piano Abercrombie si arenò, ma rimase la guida per tutte le decisioni di pianificazione strategica degli anni successivi.

Meaghan Morris, storica culturale che, come vedremo più avanti, fu una delle figure fondamentali nel dibattito femminista in architettura soprattutto a partire dagli anni Novanta, arrivò ad affermare che andava fatta una rinuncia gestuale all'altitudine, alla panoramica, alla fantasmale pianificazione generale e totalizzante. L'altitudine, a parere di Morris, non era adeguata ai tempi e ai luoghi dell'abitare. Anche Marta Lonzi più di recente, ha fatto un'incursione nella critica al Movimento Moderno che si raccorda e approfondisce le riflessioni di *Matrix*. In particolare

44 C. Wall, *Sisterhood and Squatting in the 1970s*, op.cit. p. 80.

45 Patrick Abercrombie, *Greater London Plan*, University of London Press, 1944; *Greater London Development Plan. Report of Studies*, Greater London Council, 1969.

46 Peter Willmott, Michael Young, *Family and Kinship in East London*, University of California press, London 1992.

47 Per un approfondimento sulle proteste di quegli anni legato allo sviluppo urbanistico, in particolare contro le reti autostradali vedi: Derek Wall, *Earth First! The Anti-Roads Movement*, Routledge, London 1999.

48 Colin Buchanan, *Traffic in Towns. A Study of the Long-Term Problems of Traffic in Urban Areas*, Penguin, Londra 1964.

Lonzi prende in causa Le Corbusier, sostenendo che l'uomo nuovo, a cui l'architetto aspira, è pura astrazione, un'umanità funzionale abitante di una città efficiente. I *pilotis*, nel 1926 erano per Le Corbusier, nelle parole di Marta Lonzi, una delle certezze fino allora acquisite, assieme al tetto-giardino, al piano libero, alla facciata libera, alle finestre continue: non c'è più un davanti o un dietro della casa; la casa è di sopra⁴⁹. Marta Lonzi nota, tuttavia, che quando Le Corbusier si trova a progettare la casa del pittore René Guiette, i *pilotis* scompaiono al rifiuto di quest'ultimo di perdere il contatto con giardino e alberi al piano terra, di cui avrebbe visto solo la chioma nel progetto castello dell'architetto. Pur accontentando il pittore, a Le Corbusier la realtà soggettiva di Guiette non suscita alcun interesse e tanto meno dei dubbi, e questo episodio, come altri di cui sempre Lonzi ci informa, rimangono degli incidenti di percorso. Gli edifici su *pilotis*, popolano le periferie di oggi, con fascinazione, spesso guardiamo alla sostanza sociale della metropoli, alla natura delirante della *Bigness*, con uno sguardo affetto dall'estetizzazione della povertà e dell'alienazione, mentre le/gli abitant* di quelle periferie, afferma Lonzi, la chiamano

«architettura dell'agguato»⁵⁰.

Dalla prospettiva delle femministe di *Matrix* di certo il progetto Moderno in parte aveva vinto, cavalcando un interesse che di parziale e situato non aveva molto, al contrario, si poneva dentro un interesse generale, che di fatto però non esiste. Per questo Marta Lonzi parla di «architettura sublimata», in cui razionalizzazioni vengono ricostruite a posteriori con l'intento di celare che il progetto è stato deciso in anticipo.

Se teniamo come dato di realtà che l'abitare rientra nel processo di formazione del soggetto, allora stabilire in anticipo i criteri secondo cui si formano i soggetti abitanti, significa che anche la progettazione e la realizzazione architettonica, in alcuni casi, produce ciò che dice solo di contenere o di cui sostiene l'emancipazione abitativa, costruendo quindi criteri di rappresentazione, ma anche di organizzazione, che per essere riconoscibili e praticabili, necessitano di un carattere generale. Quello che accade è che si è dentro stando fuori, si è abitanti solo in quanto gruppo di persone intelligibili in termini di coerenza e continuità sociale.

Nel capitolo *Women and Public Space* all'interno del libro *Making Space. Women and Man-Made Environment*⁵¹,

49 Le Corbusier, *The city of Tomorrow*, Architectural Press, 1971.

50 Marta Lonzi, *Autenticità e progetto*, Jaca Book, Milano 2006, p. 41- 42.

51 *Matrix*, *Making Space*, op. cit. p. 37-54.

Jos Boys afferma che nel XX secolo il modello di sviluppo si è istituito a partire da una divisione della produzione basata sul lavoro salariale, da quella di riproduzione domestica non retribuita. Questa divisione non si fondava solo sulla differenziazione in ruoli di genere, ma anche su una divisione spaziale che vedeva il lavoro salariato svilupparsi in città e quello riproduttivo decentralizzato nelle periferie. In questo contesto, afferma Jos Boys, i costruttori della città del Novecento hanno contribuito profondamente non solo a rendere ancor più radicate le asimmetrie tra uomini, donne, soggetti minoritari, razzializzati e tra classi, ma nei loro tentativi di adattare l'ambiente fisico ai mutevoli modelli sociali, hanno riprodotto rigide categorie di rappresentazione dell'abitare. Negli anni Settanta e Ottanta, proprio alla luce di questi progetti fallimentari, emersero questioni che serpeggiavano fra le architetture e urbaniste femministe rivolte ai corpi; a come i corpi si organizzano e cosa i corpi richiedono, cosa permette loro di agire e da cosa sono agiti, come i corpi si formano e assieme a quali ambienti, lavori, modalità di socialità e appartenenze. Se c'erano delle risposte alla crisi dell'ambiente costruito, andavano cercate attraverso queste domande. Le microutopie e

le micropolitiche che emersero da questa postura, si diedero insieme in un rapporto di gravità, di ricaduta a terra, materialista e realista nello spingere verso la costruzione di futuro, rifiutandosi di erigersi al cielo. La critica al Movimento Moderno, afferma *Matrix*, comportò dei cambi di rotta e dei ripensamenti di alcuni gruppi più radicali di architetti che tentarono di democratizzare la progettazione e rendere le loro competenze più disponibili. I dibattiti nati da queste ultime riflessioni hanno contribuito a sviluppare la prospettiva critica nella pratica architettonica di *Matrix Feminist Design Co-operative*, ma nonostante molte problematiche nell'architettura moderna furono colte come tali, permaneva l'invisibilità dei corpi femminili e dei soggetti marginalizzati, genderizzati, razzializzati che non costituì uno dei piani di discussione all'interno dell'ambito⁵².

Il lavoro di *Matrix* prende l'avvio proprio dalla mancanza di una prospettiva femminista nel pensiero architettonico sulla città, nutrendosi dell'enorme portato politico del WLM che già stava mettendo in crisi, in diverse forme, l'assetto di un certo ambiente dato.

Un'importantissima fonte documentaria viene dalla rivista *Spare Rib. Women liberation Magazine*

52 Ivi, p. 5-6.

nata nel 1972, che ha raccolto materiale sui movimenti politici femministi del Regno Unito fino al 1993. Attorno agli anni Settanta il WLM si trasformò notevolmente; molteplici articolazioni del pensiero e della pratica femminista, che produssero nel tempo il pensiero intersezionale, presero spazio attorno al movimento. Non solo la "donna" come soggetto del femminismo, ma una pluralità di corpi politicamente, socialmente ed economicamente subalterni, che seppur non ancora dentro una sistematizzazione del dibattito, iniziavano a prendere parola all'interno del più ampio movimento di liberazione dei corpi. Il *Gay Liberation Front*, nasce in questo periodo, prima a New York nel 1970, dopo le rivolte di Stonewall del 1969, per poi arrivare in Europa. Anche se il contagio è quasi immediato, il primo manifesto del *Gay Liberation Front* (GLF) in Gran Bretagna esce nell'ottobre 1971⁵³. Pur essendo un movimento che prende forma al di fuori delle istanze del WLF, il GLF aiutò a destabilizzare e ha complicare l'idea monolitica del soggetto "donna" nel femminismo. *Spare Rib* ha il merito di riportare, anche se in modo non ancora elaborato, parte della transizione tumultuosa e generativa che il movimento di liberazione delle donne ha vissuto a contatto con nuove corporeità militanti.

Una delle esperienze documentate in *Spare Rib* che ha nutrito il pensiero e la pratica della *Feminist Design Co-op* è stato il movimento *Reclaim the Night*. Nonostante il movimento *Take back the night* ebbe inizio a Philadelphia nel 1975 dopo l'uccisione della microbiologa Susan Alexander Speeth, mentre faceva ritorno a casa di notte da lavoro, i movimenti che ispirarono le marce della Gran Bretagna ebbero luogo in Germania nell'aprile 1977. Nell'agosto dello stesso anno esce un numero di *Spare Rib* dove appare per la prima volta *Reclaim the Night* e all'interno un articolo dal titolo "GERMANY: reclaiming the night". L'articolo è firmato «from Courage» ed è scritto da una manifestante presente alle marce iniziate nella Germania ovest il 30 aprile 1977:

La notte del 30 aprile le donne hanno manifestato nelle città di tutta la Germania occidentale contro il divieto di circolazione notturna, contro il modo in cui veniamo molestate, maltrattate e stuprate. Nella maggior parte delle città il corteo ha attraversato l'area desolata intorno alla stazione, passando accanto a discoteche per uomini, pub e sexy-shop. A Berlino il percorso che avevamo pianificato era troppo breve per noi: corriamo lungo Ku-Damm, la strada principale, spingendo la polizia davanti a noi. Alcune donne si erano truccate ed erano "armate" di sacchi di farina,

⁵³ *Gay Liberation Front Manifesto*, London, 13 ottobre 1971, p.10.

pistole ad acqua, bombolette spray e coloranti; si erano portate coperchi di pentole, fruste, flauti e petardi per far rumore. Non volevamo una marcia funebre, ma divertimento, forza e solidarietà. Quando le manifestanti si mettevano in cerchio facendo le danze di maggio, correvano, stridevano, gridavano di gioia nelle piazze della città, altrimenti abitate solo in macchina, mi divertivo.

Preferivo le grida sincere e aggressive, cariche della nostra paura e della nostra rabbia, anche se queste finivano sempre in una risata. Abbiamo fatto letteralmente scalpore.

Ho pensato a una processione per scacciare gli spiriti maligni, ho sentito il grido di paura troppo raramente espresso e ho vissuto questo "disturbo della pace" come un attacco consapevole. Eppure la nostra protesta è rimasta "femminile". Le donne urlano, gli uomini colpiscono. A Francoforte una donna è rimasta gravemente ferita. Un uomo aveva gettato dei vasi di fiori sulle manifestanti.

Ad Hanau le donne sono state picchiate. Quando gli uomini lanciavano insulti contro di loro, cercavano di parlare con loro (!) La risposta degli uomini: colpi e insulti. A Colonia una donna è stata picchiata così duramente che è dovuta andare in ospedale. A Berlino c'erano uomini che semplicemente non riuscivano a capire che la nostra manifestazione non era il posto per loro. Volevano essere solidali, così solidali che quando Brigitte G. ne spinse fuori uno, questo le ruppe le dita.

Se le donne venivano attaccate dagli uomini, l'intera processione si fermava: alcuni tizi venivano picchiati e ammanettati, venivano cosparsi di farina, cosparsi di limonata, colorati con tintura e spaventati con i petardi. I sex shop sono stati ricoperti con simboli femminili e i poster sessisti strappati dai muri. Avevamo tutte molto da fare e ci sentivamo forti, finché restavamo unite. Chiacchiere, canti, colori, letture, la luce delle torce, le grida: contro il disprezzo, la brutalità e la violenza maschile, a cui ancora non sappiamo rispondere quando le cose si fanno serie.⁵⁴

Nel gennaio 1978 esce *Spare Rib*, issue 66, dove nella prima di copertina appare il titolo "*We will walk without fear. Reclaiming the Night. Leeds, London, Manchester, York...*". Il racconto delle manifestazioni risale al 12 novembre 1977 dove in più città della Gran Bretagna, il movimento *Reclaim the Night* si fece spazio.

Nella rivista, in mezzo ai ritagli di foto, più voci compongono il quadro che si diede nelle strade. Si legge che a Leeds si formò il primo gruppo *Reclaim the Night*, dopo aver letto il resoconto delle manifestazioni notturne in Germania, e aver discusso di azioni contro la violenza maschile, alla conferenza *Revolutionary Feminist* di Edimburgo a luglio. «Eravamo particolarmente preoccupate perché c'erano state una serie di donne uccise

⁵⁴ Courage, *GERMANY: reclaiming the night*, «Spare Rib», issue 61, august 1977, p. 21.

nel West York Shire. C'era bisogno di una nuova area d'azione abbastanza radicale da stimolare le persone».

Decisero di fissare la data per una marcia che pubblicarono su WIRES, il bollettino nazionale di liberazione delle donne. Inviarono anche lettere ai centri femminili e alle redazioni per chiedere sostegno. L'idea prese piede. A livello locale furono distribuiti 1700 volantini in uffici, fabbriche, ospedali, centri commerciali e pub⁵⁵.

Leeds.

«Non ho mai osato uscire da sola dopo il tramonto. Quando ho visto il volantino sulla demo notturna sapevo che dovevo andare, ma ero così spaventata. Mi sentivo persino malata prima di uscire, ma l'ho fatto e ha davvero cambiato il modo in cui mi sentivo. Non sono sola. Lo so adesso. È meraviglioso».

Le donne si uniscono, rivendicano la notte, 130 donne di Leeds si riuniscono in City Square, figure illuminate da torce che gridano nell'oscurità ventosa, e all'improvviso ci troviamo in un grande cerchio tenendoci per mano. Voci rauche dal canto si alzano in memoria della discesa in città da Woodhouse, dove gli stupratori si nascondono nella brughiera, o Chapeltown, territorio dello Squartatore, forti nel sapere che anche le nostre sorelle in tutta la Gran Bretagna stanno marciando stasera. City Square è una selvaggia presa spontanea di donne, canti, balli, una presa di parola: "Abbiamo questo

spazio ma non è abbastanza. Cos'altro faremo per prenderne di più?" – Reclaim the Night group

Londra.

Questa è la migliore demo ad alta quota in cui sia mai stata! Centinaia di donne che piangono e ballano per le strade di Soho.

«Merda sessista, merda sessista, SEXI ^ CRAP!», spettatori sorpresi. Il manager di *The Pussy Parlour* ha la mascella tesa, la carne del viso che trema, mentre raschia gli adesivi dalle sue finestre. «Cosa significa!» mi fischia mentre gli faccio una foto. QUESTO DEGRADA LE DONNE, QUESTO SFRUTTA LE DONNE. Una donna sta correndo avanti schizzando acqua alle finestre, seguita da altre che schiaffano adesivi con una violenza così esuberante che pensi che le finestre debbano rompersi e spero che lo facciano.

Un uomo esce dalla porta illuminata a fluorescenza e si fa spruzzare il petto e poi gli schiaffano un adesivo.

Non come qualsiasi altra marcia. Nessun servitore intimorito dalla polizia, persuaso a mantenere i ranghi. No, siamo finite canticchiando, ronzando, urlando. La marcia delle donne è furiosa. Agitando, ronzando, cantando. Le donne combattono lo stupro.

Sì significa sì

No! significa no!

Comunque ci vestiamo

Ovunque andiamo.

Volti illuminati dalle fiamme di persone

⁵⁵ A.A., *Reclaiming the Night. We will walk without fear*, «Spare Rib», issue 66, August 1978, p. 22-23.

che hanno trovato lo spirito per combattere una guerra gigantesca. Una donna ne ferma un'altra per farle accendere una torcia. Un giovane uomo di colore si avvicina, spegne la torcia e si gira per correre dai suoi compagni sorridenti.

Lei lo aggancia alla schiena, riaccende la torcia e gli fa un buco nella giacca. Le risate delle donne alla luce delle torce. Uomini che guardano la giacca sotto il lampione.

È una misura di quanto gli uomini si sentano sicuri del loro diritto incondizionato di abusare delle donne, che così tanti di loro entrano nel nostro gruppo e insultano con compiacimento singole donne. A volte un'altra donna si raduna in difesa e l'uomo si allontana. Una donna deliziosa ha un sacchetto di vermi da cospargere sui maschi offensivi.

È così fluida questa "marcia" – molto veloce a volte, correndo intorno, contro, sopra le macchine, fermando il traffico. Penso che la polizia non sia abituata a correre. Arrivano strappando adesivi, borbottando comodamente nelle radio – piccoli gesti da spettatori rigidi. Intorno all'evento, prima e dopo, ci sono state obiezioni: avrebbe dovuto tenersi in loco, non a Soho; potrebbe essere confuso con una campagna tipo Mary White-house; un'ex prostituta mi ha detto che non era d'accordo, perché pensava che avrebbe danneggiato gli affari delle prostitute di Soho. Sono certa che ce ne fossero altri che non ho notato. Ma questo evento non è il tutto e per tutto, la dimostrazione perfetta e definitiva. Dovrebbe, invece, essere un punto di partenza, un'ispirazione, un'esperienza di apprendimento, un passo avanti.

Non preclude altre azioni. La liberazione delle donne consiste nel sostenere altre donne. Facciamolo. Qualunque sia stata l'organizzazione politica (e io non ne facevo parte), è stata un'esplosione essere lì. È stato selvaggio. Lì, dove di solito camminiamo in silenzio, stufe dentro di noi, tenendo il disgusto per noi stesse. È stato esilarante muoversi, esprimere i nostri sentimenti, invece di camminare con gli occhi bassi come se stessimo andando da qualche parte, la donna sola che cammina. Abbiamo corso e saltato, abbiamo discusso e ci siamo stiracchiate. Alla fine ci siamo incontrate a Leicester Square. E lì, tutti uomini maiali. Percepisco una violenza sportiva da parte loro.

«Che ci fai qui? Non sei nemmeno brutta». (Quest'uomo è stato colpito in faccia).

«Dovrei venire qui per rimorchiare le mie ragazze». (Un furbetto vestito di jeans.) Uomini orribili e viscidii. Possa arrivare il giorno in cui i proprietari di *sexy shop* e *strip club* non possano più comprare la sicurezza, non possano più fare affari per paura che i loro vetri vengano spaccati, per paura che i loro interni morbidi vengano rovinati, per paura delle loro stesse vite schifose. Ho visto la paura negli occhi di quei trafficanti. Hanno paura della nostra rabbia. Dovrebbero averne. – Pat Moan⁵⁶.

L'organizzazione del movimento dei corpi e della militanza nello spazio evocano le dimensioni biopolitiche dell'architettura. Un'architettura che predispone le strade ad affacciarsi sulle case – dove vengono lanciati

⁵⁶ *Ibidem*.

i vasi di fiori sulle manifestanti, si spia dalle finestre, si esce dalle porte imbrattate di adesivi – per rifinire di nuovo nella strada, percorrere i muri dei pub e dei Sex Shop dove penetra vernice colorata e s'incidono scritte che di quei muri diventano le crepe. Provare a decifrare quegli eventi da un punto di vista dell'organizzazione coreografica è cosa difficile; in primo luogo perché il pensiero coreografico non è uniforme ma costellato di differenze irriducibili e in seconda istanza – seppur rifletteremo su come il pensiero coreografico ecceda la scena, il rischio di spostare le istanze delle proteste sul piano delle sole estetiche, è molto presente. Alcune questioni però, che serviranno anche come lente critica, possono essere messe in evidenza fin da ora. La prima è che corpi e architettura della città sono reciprocamente mossi, spostati, costantemente riorganizzati e questo è senz'altro un dato politico di quelle sperimentazioni e, assieme, un piano del coreografico, come abbiamo già avuto modo di verificare. Un altro aspetto è la capacità di questo movimento – inteso come movimento dei corpi e movimento politico con le loro infrastrutture – di invocare presenze non previste, d'incarnare un pensiero che è già atto, di segnare un passaggio che, seppur fuggente, materializza una promessa: riprendersi la notte.

Movimento e mobilitazione

A partire dagli anni Ottanta, la storica della danza Sally Banes raccoglie nelle pubblicazioni *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance* (1987), *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962–1964* (1993), *Greenwich Village 1963: Avant-garde Performance and the Effervescent Body* (1993), *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (1994), gli effetti di un pensiero che reinventa il linguaggio della danza a partire da una democratizzazione del movimento. Nel rifiuto dei canoni che la danza moderna portava con sé, le danzatrici di cui scrive, esplorano forme di cooperazione artistica per produrre nuove coreografie e nuovi concetti con cui parlarne. Gli studi di Sally Banes hanno profondamente influenzato il pensiero di storici/che* e teorici/che* della danza più vicini a noi come Bojana Cvejic, Andre Lepeki, Randy Martin, per citarne alcun*dell* quali nominerò nei prossimi paragrafi. Fondamentale quindi è leggere le riflessioni di questi autori/trici* dentro questa genealogia, che si radica proprio negli anni Ottanta di *Matrix* e che come abbiamo già sottolineato più volte, si nutre di una relazione feconda che viaggia fra Stati Uniti e Gran Bretagna e viceversa. Riprendo quindi alcune riflessioni di Randy Martin in *Critical Moves*, come eco del pensiero teorico che nasce e si sviluppa in quegli anni. Nell'esaminare

in che modo il pensiero coreografico e la danza contribuiscano alle concezioni della politica dei movimenti sociali, Martin sostiene che la mobilitazione non è un potere alieno da cui i corpi vengono colpiti, ma ciò che i corpi realizzano attraverso il movimento. Quello che viene prodotto, continua Martin, è quel che la danza assembla come capacità di movimento: la materializzazione della sua stessa identità e non un effetto estetico. Durante la mobilitazione i corpi attraversano e costruiscono un dato terreno e, istituendo quel contesto immediato per il movimento, mostrano come loro identità gli effetti pratici della danza⁵⁷. Per Martin la danza:

lies at the point at which reflection and embodiment meet, at which doing and anticipation are intertwined. Dance is, therefore, the acute moment of its conditions, appearing as if with warning but no prior diagnosis.⁵⁸

Il movimento, ciò che la danza ha assunto come sua condizione per molto tempo, è, per Martin, immanente alla politica, la quale non va da alcuna parte senza il movimento – sebbene sia André Lepecki che Bojana Cvejic', in modo diverso,

problematizzano, come emblema della modernità, l'idea di mantenimento di un movimento continuo.

Basti pensare al lessico della politica militante: movimenti sociali, mobilitazione, manifestazione, azione diretta, occupazione, sit-in, concentramento; un linguaggio della mobilitazione che il pensiero politico non è mai riuscito del tutto a cogliere, come afferma Martin, e che attraverso il pensiero coreografico e la danza svela la dinamica tra il movimento e i suoi risultati.

Lepecki, tramite la lettura che Martin fornisce della relazione fra danza e politica, afferma che il problema dell'inarrestabile motilità come processo di soggettivazione della modernità, in cui si muove questo soggetto cinetico mai inciampante, sorge da un terreno appiattito, colonizzato, dove tale motilità è infinita, autosufficiente ed innocente:

this fantasy must reproduce itself at all costs in order to keep in place the ecological and affective plundering that characterizes the modes of production unleashed by early capitalism and exacerbated to their paroxysm in our neoimperial contemporaneity.⁵⁹

L'intuizione di Martin porta André Lepecki a pensare che l'eccesso

57 Randy Martin, *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Duke University Press, Durham, London 1998, p.4.

58 Ivi., p. 1.

59 André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, New York, London 2006, p. 11.

cinetico della modernità avvenga come esperienza di separazione dal mondo, in cui l'ego è il soggetto della sua stessa rappresentazione. Per tanto, ripensare le relazioni tra danza e politica diviene fondamentale sia per una critica della rappresentazione, sia per uscire dall'impasse solipsistica, permettendo assieme di affrontare le dinamiche coreografiche dei movimenti sociali e del cambiamento sociale indipendentemente dal fatto che occupino la scena o le strade. Lepecki individua in questo scollamento fra politica e movimento le cause della frenesia cinetica e postula, attraverso la loro risaldatura, una teoria del movimento discontinuo, inciampante, in ritardo, a volte assente – come nell'esempio citato dallo stesso autore dove, la coreografa portoghese Vera Mantero e il coreografo spagnolo Santiago Sempere, nella performance SKITE, affermarono che gli eventi politici nel mondo erano tali da non poter ballare⁶⁰. Su questo ultimo punto arriveremo nei paragrafi relativi all'abitare e alle coreografie nei Caraibi, ma nel mentre mi pare rilevante specificare la saldatura fra pensiero coreografico, danza e politica nella capacità di manifestare il mondo; ciò che la gente contesta in mille forme si trova anche nella danza,

afferma Martin, la quale mostra le tracce dei modi in cui i corpi sono messi in movimento.

Nel libro del 1984 di *Matrix*, possiamo vedere come le femministe della Co-Op, ragionassero proprio sull'implicazione che la motilità spaziale aveva nei corpi stessi, su come i corpi arrivassero a essere tali, tramite un certo movimento. Jos Boy, una delle fondatrici di *Matrix*, afferma che le classi medie vittoriane stabilirono una chiara divisione fisica tra donne/privato e uomini/pubblico che arrivava quasi al punto di definire la sessualità delle donne in base alla loro posizione nello spazio fisico⁶¹. Una rivisitazione delle idee novecentesche sulla segregazione di casa e lavoro di donne e uomini, condite da una crescente consapevolezza da parte dei riformatori socialisti dell'isolamento delle donne nelle singole case, nel ventesimo secolo⁶², portò a dei progetti che si basavano su immagini appropriate della disposizione fisica dello spazio. Questi progetti, come afferma Boys, creavano delle spazialità protette dalla città, in cui la vicinanza di più case produceva una sorta di ambiente domestico esteso e dove le donne, "nella stessa posizione", potevano godere della reciproca socialità in una zona

60 Ivi. p. 16.

61 Matrix, *Making Space*, op.cit., p.41.

62 Descritto, ad esempio, nell'indagine di Spring Rice degli anni '30, vedi, M. Spring Rice, *Working-Class Wives - Their Health and Conditions*, Pelican Books, London 1939.

intermedia tra la casa e il mondo esterno. Le aree esterne a questi complessi residenziali, a differenza delle *Towers*, erano pensate simili a un villaggio rurale. Come sostenuto da Davidoff, L'Esperance e Newby, ciò che si è verificato in questi casi è stato un rattoppo che celava l'ambiente del sociale, presumendo che la casa o il villaggio rurale esteticamente gradevoli, contenessero vite di uguale valore. L'ambiente era talmente culturalmente approvato, che qualunque subordinazione sociale dei corpi passava in secondo piano di fronte a un'esistenza di idillio domestico⁶³.

Molte delle questioni presentate da Boys, come afferma lei stessa, possono tranquillamente prendere in considerazione non solo chi s'identifica come "donna", ma anche corpi altri, inclusi uomini della classe operaia, migranti, persone con disabilità, che svolgono un ruolo economico simile a quello delle donne della classe operaia⁶⁴.

Sia nell'architettura di stampo moderno, sia nella riposta rurale, il problema di un adeguamento sociale, che presume gruppi omogenei di abitati tipo, rimane intatto. L'aspetto interessante di questi esperimenti architettonici, e utile per la presente ricerca, è senz'altro quello che affermava Jos Boys, ovvero che lo spostamento e suddivisione dei corpi arrivava a definire la sessualità – e il genere – in base allo spazio che occupavano dentro e fuori casa. Altra questione interessante nella riflessione di Boys, è che gli ambienti rurali così pensati si sviluppavano attraverso strutture abitative basate su percorsi tortuosi i quali implicavano che i viaggi di donne e bambini fossero senza scopo e lenti. Per tale ragione, secondo questo schema, i tragitti non veloci e non in linea retta, non portano realmente da nessuna parte. Questo assunto, risuona con l'idea di «frenesia cinetica» di cui Lepecki scrive in *Exhausting Dance*, non solo per il richiamo a una motilità efficiente,

63 L. Davidoff, J. L'Esperance, H. Newby, *Landscape with Figures: Home and Community in English Society*, in J. Mitchell, A. Oakley (eds), *The Rights and Wrongs of Women*, Penguin Books, London 1977, p. 145-146.

64 Va fatta una precisazione concettuale e terminologica. Quando parliamo della differenza di genere e citiamo "l'uomo", consideriamo tutte le persone che s'identificano come "uomini" che tentano di mantenere la loro posizione nella società, all'interno di un sistema costruito per rafforzare e mantenere tale stato di privilegio economico, sociale, politico. Parliamo quindi di un sistema politico in cui l'uomo e la mascolinità (bianca, abile, occidentale) hanno costituito sempre i termini primari per la sua organizzazione. Va specificato tuttavia, che essendo un sistema costruito culturalmente a cui noi tutt* partecipiamo, la tendenza a riprodurre le forme e vestire i privilegi del potere patriarcale, non riguarda solo e necessariamente le persone che s'identificano come uomini.

ma anche nello scollamento fra movimento e politica come esperienza di separazione dal mondo.

Di nuovo Morris, sottolinea come sia indispensabile, alla base di ogni discussione nel rapporto fra genere e spazio, una svolta decostruttiva dell'opposizione casa/viaggio. Un dualismo che ha operato duramente e per lungo tempo, differendo la nostra comprensione delle relazioni tra movimento, concepito come maschile e successivamente correlato alle ideologie di sviluppo dei modelli lineari di tempo e posizione, e concettualizzato come femminile e correlato a temporalità statiche o cicliche⁶⁵.

Sia la critica all'architettura Moderna e alla sua controparte rurale, sia le pratiche politiche femministe d'ispirazione per lo sviluppo della pratica di *Matrix*, mettono al centro la risaldatura fra corpi, piattaforme, infrastrutture, movimento e politica. *Matrix Feminist Design Co-op* non era un movimento politico, ma un collettivo che si è mobilitato; le femministe al suo interno, non si sono mai espresse in termini di rappresentanza, né hanno mai messo l'idea di uguaglianza a tema – quel tentativo di svuotare di ogni interesse ogni possibile sperimentazione.

Tantomeno hanno fatto passare l'idea che l'ambiente fosse qualcosa di amichevole e armonioso. *Matrix* ha sperimentato dei dispositivi, che come afferma Isabelle Stengers, non fanno «tabula rasa di tutti quei processi che concorrono a trasformare delle differenze in disuguaglianze», ma piuttosto pongono delle domande «le cui risposte dipendono dai corpi che saprà radunare»⁶⁶ attorno a sé. Non è necessario leggerne i documenti per capire il portato di tale mobilitazione. Le immagini fotografiche che si trovano nell'archivio digitale *Matrix Open. Feminist Architecture Archive*⁶⁷ e il materiale che fu raccolto nella mostra al Barbican Center a Londra dal titolo, *How We Live Now: Reimagining Spaces with Matrix Feminist Design Co-operative*, costituiscono una fonte importantissima per l'emersione di un pensiero, non solo dello e nello spazio, ma anche nel tempo. Una sperimentazione, quella di *Matrix*, ancorata nella storia, non attraverso corpi impegnati, ma come ricerca che dispone del movimento del corpo, della materia architettonica, dell'ambiente costruito e che arriva a noi come residui storici del problema che pone il loro lavoro ancora oggi⁶⁸.

65 Beatriz Colomina, *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, New Jersey 1992, p.4.

66 Isabelle Stengers, *Nel tempo delle catastrofi*, op.cit. p. 137.

67 *Matrix Open. Feminist Architecture Archive*, www.matrixfeministarchitecturearchive.co.uk.

68 Nelle riflessioni di studiose/i della danza come Bojana Cvejic, ritorna spesso l'idea che la coreografia, per essere tale, non produce qualcosa che rimane racchiuso all'interno della

Assemblaggi: corpi (in)organici

Jane Rendell afferma che anche se non sistematicamente teorizzato, *Matrix* ha inteso il proprio operato come un processo progettuale femminista, che non solo criticava i sistemi di valore dell'architettura – sostituendo la figura dell'architetto come genio individuale⁶⁹ con quella dell'architett* come colui/colei che facilita i processi di progettazione e costruzione – ma ha inoltre rifiutando il termine architettura, privilegiando il termine *built environment*⁷⁰.

L'ambiente costruito, come già detto, forniva gli strumenti per intercettare i rapporti di potere, strutturati attraverso classe, genere, razza, età e abilità del corpo, che influenzavano l'uso degli edifici così come la loro produzione. L'aspetto più interessante nell'uso del termine "ambiente costruito" è l'idea di uno spazio

di assemblaggio, di un'esistenza che può darsi solo attraverso un letterale sostentamento: restare saldi sostenendosi. Questo assemblaggio risulta estremamente complesso poiché il corpo è già una composizione, un'entità non inerte che produce ed è prodotta da micropolitiche, invischiata a loro volta ad altre entità composite. Parte di questo ragionamento è possibile restituirlo attraverso una riflessione di John Bellamy Foster e Paul Burkett, poi ripresa da Judith Butler, su un'espressione usata da Marx nei *Manoscritti Economico-Filosofici del 1844*, d'interesse per un recupero di una dimensione corporea oltre il corpo⁷¹. La questione si sviluppa attorno alla definizione di "natura" in Marx come «corpo inorganico dell'uomo» che, secondo Foster e Burkett, rinvierebbe all'estensione del corpo umano, a una sorta di suo

composizione del corpo e/o del movimento. Proprio per essere ontologicamente sempre anche altrove, il fare e il pensiero coreografico non precede semplicemente un evento performativo, ma i problemi che pone persistono nella performance per poi scavallare lo spazio-tempo del performativo. Si veda a questo proposito, B. Cvejic' *Choreographing Problems Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2015, p. 11-22.

69 Christine Battresby, *The Architect as a genius: feminism and the aesthetic of exclusion*, in «Alba Scotlan's visual art magazine», vol 1, n° 3, June-July 1991.

70 Jane Rendell, *Feminist Architectural Figurations. Relating Theory to Practice through Writing in Time*, Routledge, London 2022, p. 217.

71 Il dibattito sulla presente questione può essere percorso in maniera completa attraverso queste letture: J. Bellamy, P. Burkett, *The Dialectic of Organic/Inorganic Relations: Marx and The Hegelian Philosophy of Nature*, in «Organization & Environment» Vol. 13, III, December 2000, p. 403-425; J. Bellamy, P. Burkett, *Marx and the Dialectic of Organic/ Inorganic Relations. A Rejoinder to Salleh And Clark*, <https://johnbellamyfoster.org/wp-content/uploads/2016/09/Marx-and-the-Dialectic-of-OrganicInorganic-Relations.pdf>; J. Butler, *Due letture del giovane Marx*, Mimesis, Milano-Udine 2021; K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Orthotes, Napoli-Salerno 2018.

potenziamento. Secondo Butler, la natura inorganica per Marx, sarebbe il corpo che non finisce nel corpo, sarebbe l'artificio, il *pharakon* ovvero la natura, di cui il corpo è parte, che si fa ingranaggio, inorganica perché fuori dal corpo, come sostiene Carolyn Merchant (1980), ricordando che a partire dal XVII, i termini organico/inorganico, un tempo concetti quasi inscindibili, cambiarono significato allontanandosi l'uno dall'altro. Naturalmente l'esaurirsi di tale natura fa sì che si consumi anche la possibilità di vita dei corpi umani, non solo in termini biologici, ma in termini di costruzione della sussistenza.

L'ambiente costruito, alla quale guardavano le occupanti femministe degli anni Settanta e Matrix, faceva emergere questa complessità nella quale erano immerse e i processi corporei attraverso cui questo ambiente si costituiva e persisteva verso modi dello stare, parlare, sentire e pensare, flessibili, mobili, componibili, ma duraturi. Gli stessi termini organico/inorganico ritornano a confondersi nelle loro pratiche, divengono nuovamente *organon* indicando il corpo così come gli strumenti.

Matrix continuò la sua attività fino ai primi anni Novanta con grandissime difficoltà che si stavano susseguendo dal 1986. Il *Greater London Council* (GLC), sotto la guida laburista di Ken Livingstone, sostenne molti progetti di gruppi radicali, come

Matrix o il *Tape/Slide Newsreel group* che produceva i cinegiornali di quartiere nel *basament* di *Rio Cinema* ad Hackney, o come il *Rio Women's Cinema*, altro progetto che uscì da quel meraviglioso cinema, che ancora oggi, in qualche modo, continua ad essere uno spazio di politica attiva. Nel 1983, Margaret Thatcher entrò nel suo secondo mandato e dal 1986 il GLC fu definitivamente abolito. Nonostante le circostanze sempre più difficili degli ultimi anni, *Matrix* continuò come progetto fino al 1994, anno in cui terminò l'attività.

VUOTI, POSIZIONAMENTI E CAMPI DI APPARIZIONE

Negli anni Novanta, nel tentativo di recuperare una storia dell'architettura delle donne, gli studi si sono progressivamente spostati verso una critica della disciplina stessa, della nozione di canone e dei relativi strumenti di analisi storica, scegliendo d'indagare il funzionamento del genere e delle sue forme di rappresentazione nei processi architettonici. Questo spostamento produsse una situazione in cui i "sé" e gli spazi dei soggetti venivano intesi come costruzioni piuttosto che come naturali e auto-evidenti. Uno slittamento che si era già verificato nel pensiero prodotto dalle pratiche di occupazione e di autocostruzione degli anni precedenti e che a contatto

con le teorie femministe prende corpo e sostanza. Attingendo agli studi di genere da campi come la filosofia, gli studi culturali, la teoria del cinema e la storia dell'arte sono emersi nuovi oggetti di studio e nuovi criteri con cui interpretarli.

Anni Novanta.

Architettura e studi di genere

Un importante contributo, che inizia a sistematizzare questi transiti con al centro la questione dei corpi, arriva dagli Stati Uniti in particolare dalla Princeton University e dalle riviste *Assemblage* (1986-2000) ed *ANY* (1993- 2000)⁷². Uno scarto decisivo arriva con Beatriz Colomina e con la pubblicazione antologica da lei curata *Sexuality and Space* (1992), risultato di un simposio organizzato dalla stessa nel 1990:

The politics of space are always sexual, even if space is central to the mechanisms of the erasure of sexuality... It is not a question of looking at how sexuality acts itself out in space, but rather to ask: How is the question of space already inscribed in the question of sexuality?... the body has to be understood as a political construct, a product of such systems of representation rather than the means by which we encounter them.⁷³

Queste parole di Beatriz Colomina nell'introduzione al volume, mettono in luce le preoccupazioni al centro di tutti i saggi raccolti nel libro a cui parteciparono Jennifer Bloomer, Victor Burgin, Elizabeth Grosz, Catherine Ingraham, Meaghan Morris, Laura Mulvey, Molly Nesbit, Alessandra Ponte, Lynn Spigel, Patricia White, Mark Wigley.

Rispetto i dibattiti nati dopo la fondazione di *NAM*, e continuati all'interno del libro curato da *Matrix*, in *Sexuality and Space* pare radicalizzarsi e articolarsi maggiormente l'analisi femminista sull'abitare, con la quale contribuì non solo a una sorta di accelerazione del dibattito nell'accademia, ma anche a puntellare la disciplina architettonica di nuovi riferimenti teorici.

I contributi, nel trattare diverse e articolate prospettive sulla costruzione dello spazio, strutturavano una lente d'ingrandimento che metteva ancor più a fuoco la relazione di co-genesi tra corpi e ambiente nella progettazione dello spazio. È in questo contesto che Jennifer Bloomer parla per la prima volta di *Minor Architecture*. Ipotizzata, a partire da «l'illegittima appropriazione» – da lei così definita – del concetto di «letteratura minore» in Deleuze e Guattari, l'architettura minore

72 «*Assemblage*» (1986-2000), <https://www.jstor.org/journal/assemblage>, «*ANY*» (1993-2000) www.jstor.org/journal/anyarchnewyork.

73 Beatriz Colomina, *Sexuality and Space*, op.cit., p. introduction.

fa la spola fra scrittura, disegno e costruzione; non appartiene a nessuno di questi modi di registrazione, ma s'insinua fra di essi prelevando ciò che esonda dagli anfratti. Bloomer arriva al concetto di "architettura minore" attraversando l'organicismo di Luìs Sullivan, o quello che lei chiama "scrittura": fare un broccato sulla parte superiore dell'oggetto tessuto. L'ornamento in un edificio è la scrittura che collega la materia come in una cucitura. Bloomer riporta l'effetto suscitato dall'opera di Sullivan su suoi compagni moderni e amici:

Adolf Loos, a Viennese, came to Chicago and saw the work of the architect Louis Sullivan, went home, and: (1) wrote diatribes against ornament (which he identified with barbarians and tattooing, and the gold-spattered work of the Secessionists, especially that of Gustav Klimt, a goldsmith's son), demanding a replacement of gold by white; and (2) drew a building in the shape of a gigantic black Doric column. Ludwig Wittgenstein, a Viennese and a friend of Loos, designed a white house for his sister, Margaret Stonborough-Wittgenstein, whose portrait was painted by Klimt. The doors in the house are gigantic metal ones, without mold, bevel, or plate. The rigid, protruding handles are shaped like L's. One of the doors is polished to a mirrorlike sheen so that it looks like where you are going is where you have already been.⁷⁴

Per molti suoi colleghi, Sullivan diverrà, attraverso il suo organicismo, incapace di limitarsi agli aspetti essenziali e spesso, per questa ragione, oggetto di considerazioni sessuali. Robert Twombly scrisse, nella biografia di Sullivan, che il suo immaginario non è mai stato del tutto maschile, le sue inclinazioni artistiche avrebbero potuto essere utilizzate per speculazioni sulla sua mancanza di virilità.

Sebbene questa «mossa d'indebolimento», come scrive Bloomer, sia diretta a Sullivan, appare alquanto ambigua, non essendo Sullivan l'oggetto dell'attacco. Ma la posizione dell'architetto, che trafigge la linea, la buca, ci passa attraverso, lo fa scivolare in una sessualità irrisolta, una temuta bisessualità, che oscilla instancabilmente in due direzioni: ornamento/struttura, femminile/maschile. L'architettura minore emerge come abietta, per Bloomer, dai solchi lasciati dell'Architettura Maggiore, muovendosi negli errori, negli accenni, nelle cose mancanti. Bloomer afferma che Peter Eisenman ha ragione quando dice che l'architettura assomiglierà sempre più all'architettura, e questa somiglianza viene interrogata da Bloomer attraverso un'architettura del desiderio.

Una certa irrequietezza verso la linearità arriva anche da Catherine

74 Ivi, p.166.

Ingraham, nel saggio dal titolo *Initial Proprieties: Architecture and Space of the Line*, dove s'interroga precisamente sul modo in cui gli apparati lineari funzionino nella progettazione. Per le sue argomentazioni Ingraham, attinge da un libro di Stendhal, *Vita di Henry Brulard*, un testo autobiografico che alterna al racconto diversi schizzi, per lo più planimetrie e prospetti della casa dov'è vissuto da ragazzo. Nei disegni l'autore si identifica con una "H" e con il pronome "Me". Inoltre, Stendhal riproduce un facsimile delle iniziali delle sue amanti che un tempo aveva inciso con il bastone nella polvere. Ingraham osserva che questi segni, attraverso il loro posizionamento, diventano nomi di spazi piuttosto che di persone e, che in questa operazione di occultamento, s'interrompe la linearità della scrittura, nella quale sia Henry Brulard/ Stendhal, sia le amanti – Melanie, Alexandrine, Matildeor, Clementine – riprendono a essere nominate. I nomi propri, negli schizzi di Stendhal sembrano, secondo Ingraham, senza potere di abitazione, senza posizione né proprietà spaziali. Secondo l'autrice, quella che viene cancellata, attraverso l'arresto della scrittura lineare, è l'impronta del corpo, quella che lei chiama lo spazio architettonico, la casa, la sessualità. Ingraham non intende la scrittura, comunemente

intesa, meno spaziale del disegno, ma s'interroga sulle diverse forme in cui il soggetto è costruito e rimosso e ipotizza che il soggetto sessuale si formi attraverso "atti tecnici" che costituiscono e nominano "atti spaziali" – «the technical acts that construct and name space-acts»⁷⁵. Nonostante l'architettura sia in grado di evitare la specificità della differenza, per l'architetta, la questione della sessualità è inscritta in essa. L'apparato lineare sembra essere per Ingraham intoccabile, anche quando l'architettura subisce un cambiamento stilistico e filosofico, sembra che si affidi ad un sistema immunologico, per evitare le differenze sessuali, fatto di geometria, tecnica e spazio, come se la sessualità non avesse in sé nulla di spaziali di tecnico. Eppure, ci dice, che anche quando Le Corbusier, in *The City of Tomorrow*, elogia il potere dell'angolo e della linea retta, schierando la devianza delle città del passato con il tragitto dell'asino da soma, s'incepica in una linearità sorprendentemente fertile. Difatti l'asino, con le zampe, solca una doppia linea nel terreno che è la doppia linea del muro del progetto architettonico. Ingraham nota che chiuso dentro lo spazio della linea c'è il muro così come l'asino, così come la donna, per tornare a Stendhal, segni di una vitalità che condivide lo spazio senza investirne le proprietà. Proprio

⁷⁵ Catherine Ingraham, *Initial Proprieties: Architecture and Space of the Line*, in Beatriz Colomina (a cura di), *Sexuality and Space*, op.cit., pp. 255-272.

quando la linea geometrica raggiunge la sua massima proprietà, scrive l'autrice, pare rivelare un qualcosa di più carnoso e animale: «il muro, il percorso, la giuntura, la fessura, la materialità che ne è sostanza e contenuto»⁷⁶, nonostante quello spazio in architettura indichi dei vuoti e l'esperienza spaziale nasca sempre dal centro. Un centro che, continuando con Ingraham, è solo «il risultato incontrollabile di ciò che accadde altrove», e afferma «si può dire che ci siano un milione di case ospitate dalle mura». Il distretto della sessualità, in questo saggio è definito dalle mura dove, secondo l'architetta, le differenze sessuali cominciano ad essere omologate come differenze materiali. Ci dice che, in architettura per esempio, uno spazio prolifico per comprendere come si costituisce questa omologazione sono i dibattiti soprattutto su ornamento e struttura, obbligati ad affrontare il problema del materiale nella sua forma più esplicita. Questa materialità alimenta un vocabolario architettonico estremamente sensuale – acciaio, pietra, vetro, legno, mattoni, stoffa, ottone, alluminio, ardesia, piombo – che, pur non essendo apertamente sessuale, attraverso la linea estende tale sensualità alla sfera del sessuale istituendo una struttura vitale, ovvero un corpo: «La fredda linea geometrica

in architettura, nasconde una calda materialità»:

At one point, I became quite fascinated-like the women in the William Gass story, *The Order of Insects* –with the way in which the Palmetto bugs in Florida houses flatten themselves into invisible rooms of the wall: the moulding, the heating duct. Or, in a gesture whose architecturality is perhaps suspect, one might turn the walls of the house into the house-turn the house (or office, or museum) literally inside out as Jana Sterbak has done so shockingly with the *Flesh Dress*. The New Museum could not exhibit this dress, as the curator remarked, because in New York one never “knows what is going to crawl out of the wall”.⁷⁷

Per Ingraham la sessualità è il regno della differenza, la possibilità stessa di ogni differenza e va considerata «nell'interrezza concettuale che genera e di cui fa parte: il genere, la politica, il desiderio, la vita psicoanalitica, la vita biologica e metaforica, le questioni di rappresentazione, il linguaggio»⁷⁸. Nel tentativo di rilevare l'iscrizione della sessualità nello spazio, Ingraham dichiara di avvertire un certo fallimento, di non riuscire a risolvere la questione della domesticità, dei registri architettonici, della sessualità stessa, tuttavia ci presenta una prospettiva sulla costruzione

76 Ivi, p. 265.

77 Ivi., p.269-270.

78 Ivi., p.262.

della spazialità estremamente interessante, che molto più che risolvere, ci svela alcuni effetti di tale costruzione. L'architettura, nella sua riflessione, si costituisce di condotti, di sbocchi, di crepe, di punti di registrazione nei quale si producono configurazioni spaziali che investono sia le stanze nella loro materialità – gli elettrodomestici, l'apertura e chiusura delle porte, il riscaldamento e il raffreddamento, il registro della tavoletta del WC – sia la politica sessuale della casa. Per una critica della sessualità nello spazio, suggerisce l'importanza della registrazione mutevole della spazialità, non solo fra le due facciate, come nel caso del muro, ma anche fra gli ordini di differenza, fra incidenti o eventi domestici e, aggiungerei, urbani – il ponte delle gambe di una persona seduta con i piedi appoggiati a un pouf, il posto del gatto, la giustapposizione di due casse audio – ulteriori stanze, che operano secondo una legge più locale. Così, pure l'architettura della città, le strade, gli edifici che vi si affacciano, possono avvalersi in egual misura di questa forma di registrazione. Lo spazio precisamente in relazione ai tempi e ai luoghi dell'abitare, non è una condizione preliminare di qualcos'altro ma piuttosto il prodotto di un'attività che ha necessariamente una dimensione temporale, afferma

Meaghan Morris nella stessa antologia. Lo spazio per tanto non è un luogo, ma, con De Certeau, un luogo praticato e come tale innerva e manifesta l'attività di cui si costituisce. Elizabeth Grosz nel saggio dal titolo *Bodies-Cities*⁷⁹ indaga quello che lei definisce «il rapporto costitutivo e reciprocamente definito tra corpi e città», attraverso la critica di due modi di relazione. Il primo riguarda la relazione esterna e contingente piuttosto che costitutiva, e si sviluppa attraverso i bisogni e il disegno umano. Alla base di questa visione il soggetto umano è concepito come sovrano e responsabile, individualmente o collettivamente, di tutte le attività sociali e politiche. Tuttavia il corpo, in questo modo di relazione, è visto come uno strumento di una coscienza auto-data in cui la città è prodotto delle possibilità concettuali della coscienza di pianificare in anticipo. Un secondo modo di relazione propone una sorta di isomorfismo fra corpo e città per il quale i modi di organizzazione dell'uno si riflettono nell'altra e viceversa. Questa nozione attinge alle formulazioni filosofiche del XVII secolo (Hobbes, Locke, Rousseau) di corpo politico: la legge è paragonata ai nervi del corpo, l'esercito alle sue braccia, il commercio alle gambe e allo stomaco ecc...⁸⁰. In entrambi i casi Grosz nutre diverse

79 Elizabeth Grosz, *Bodies-cities*, in B. Colomina (a cura di) *Sexuality and Space*, op. cit. pp. 241-253.

80 Michel Feher, Ramona Naddaff, Nadia Tazi, *Fragments for a History of the Human Body*, Zone,

perplexità. Una di questa riguarda l'uso del corpo maschile come metro di misura di questo rapporto con la città, o meglio, non tanto sull'uso del corpo maschile, quanto sul non riconoscimento del suo unico utilizzo per rappresentare l'umano. Un'altra riguarda la funzione politica di questa analogia che facilita la naturalizzazione di "ideali" forme di governo e di organizzazione sociale, concependo il corpo come una struttura gerarchica. Una terza questione è che tali concezioni del corpo politico si basano sull'opposizione natura/cultura in cui la prima detta le forme della seconda. Grosz, pertanto, si chiede: se la relazione del corpo con la città non è né causale, né rappresentativa, di che tipo è? Per la filosofa, si tratta di una co-costruzione, un modello di relazione per assemblaggi, anche se, in questo contesto, rimane un po' vaga su come i corpi umani siano implicati nella produzione del corpo della città. La città nei suoi assetti geografici, architettonici, spazializzanti costituisce un ingrediente particolare nella costruzione sociale del corpo. Verticalità, paesaggio, passaggi, strade, esercizi che il corpo è portato a fare, «l'effetto che questi hanno nella sua struttura muscolare, nel suo contesto nutrizionale», inoltre il corpo, nella città, sta nello spazio della sua

saturazione culturale per eccellenza: la rappresentazione. La città quindi è forza attiva nella costruzione dei corpi, afferma Grosz, e lascia sempre indicazioni di questo nella corporeità del soggetto. In queste riflessioni vediamo come la linearità fra soggetto e luogo e la consequenzialità che si istituisce nel concetto di abitare fra il corpo che abita e il lo spazio abitato, inizia a cedere, lasciando spazio a un abitare che è sempre un'esperienza di relazione, desiderabile o indesiderabile che sia, che supera i suoi elementi.

Il dibattito nato dal simposio del 1990, formalizzato nel libro curato da Colomina, del 1992, ha avuto seguito all'interno della Princeton University nelle riviste *ANY* e *Assemblage*, muovendosi sempre più verso l'analisi della produzione dello spazio da una prospettiva *queer* femminista e intersezionale. Da farne a esempio sono i saggi *Queers in (Single-Family) Space* di Michael Moon, Eve Kosofsky Sedgwick pubblicato nella rivista *Assemblage* nel numero di agosto 1994, e quello nello stesso dal titolo *House, 20 June 1994*, contributo di bell hooks, Julie Eizenberg and Hank Koning. Per tutti gli anni Novanta l'impostazione transdisciplinare e intersezionale abitò le pagine e le ricerche di queste riviste. La propulsione delle riflessioni elaborate

alla Princeton University generò una serie di ulteriori antologie negli anni successivi; solo nel 1996 apparvero tre pubblicazioni antologiche: Debra Coleman, Elizabeth Danze, and Carol Henderson curarono *Architecture and Feminism* (1996), Diana Agrest, Patricia Conway e Leslie Kaner, *The Sex of Architecture* (1996), mentre Francesca Hughes ricompose una sorta di autobiografia collettiva nel libro *The Architect: Reconstructing Her Practice* (1996).

Nel 1998 la storica Alice T. Friedman che collaborò all'antologia Agrest/Conway/Weisman, ha pubblicato *Women and the Making of the Modern House*, che presenta una vasta ricerca sulle relazioni tra clienti donne e i loro architetti. Anche Jane Rendell assieme a Barbara Penner e Iain Borden, pubblicarono un'ampia antologia che uscì nel 2000, dal titolo *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, in cui troviamo fra le altre, contributi di bell hooks, Jennifer Bloomer, Beatriz Colomina, Doreen Massey, Griselda Pollock, Judith Butler.

Situated, knowledge, nomadic subject, standpoint theory

In quel periodo si svilupparono nuovi modi di conoscenza che vennero discussi da Rosi Braidotti, bell hooks, Donna Haraway, Jane Flax in termini spaziali: *situated, knowledge*⁸¹, *nomadic subject*⁸², *standpoint theory*⁸³, terminologie che facevano emergere non solo la condizione epistemologica di un sapere che rifiutava la fissità, come scrive Rendell, ma che inoltre condensavano un'attività di costruzione dell'ambiente nell'implosione dei confini fra corpo e spazio.

Nel 1988 Donna Haraway scrive che la conoscenza situata è un sapere parziale, spaziale e aperto. Lo spazio di questa conoscenza non è abitato dall'individuo ma da un comune, un'intelligenza collettiva, concreta e posizionata in un corpo a corpo con i condizionamenti di una specifica materialità condivisa, direbbe Stengers. La conoscenza situata si trova in un luogo praticato. Nel sapere scientifico femminista, è una razionalità posizionata fatta di visioni parziali e voci esitanti e i mezzi con cui

81 Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, «Feminist Studies», Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), p. 575-599.

82 Rosi Braidotti, *Nomadic Subject. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, 1994, 2011.

83 bell hooks, *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*, «The Journal of Cinema and Media», No. 36 (1989), p. 15-23; J. Flax, *Disputed Subject. Essay on Psychoanalysis, Politics and Philosophy*, Routledge, London 1991.

si produce incarnano l'esperienza da cui emerge⁸⁴.

Nell'autunno 1993, un anno prima della pubblicazione di *Nomadic subject: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Rosi Braidotti presenta sulla rivista «Hypatia» un articolo dal titolo *Embodiment, Sexual Difference, and the Nomadic Subject*, in cui delinea i tratti di una conoscenza femminista che si lascia alle spalle la linearità di un sapere «teleologicamente ordinato». Avvalorando il pensiero di Irigaray e Deleuze nel concepire una conoscenza che si fondi su altri modi/movimenti del pensiero, Braidotti teorizza un sapere femminista nomade, rizomatico, incarnato e quindi, afferma, «perfettamente culturale». A partire dalla valutazione che l'urgenza del pensiero femminista contemporaneo è di comprendere come conciliare la soggettività alla storicità, e per tanto l'azione con la volontà politica di cambiare, attraverso il desiderio di cambiamento, Braidotti formula l'idea di un soggetto diviso, multiplo e costantemente in movimento da uno spazio all'altro del sapere: un soggetto nomade. Tale soggetto non è reattivo, non reagisce alla linearità di causa ed effetto, non è un sapere contro, è un sapere altro, che si muove sullo spazio della mappatura, della ricognizione,

dell'intersoggettività che combina diversi registri dell'esperienza.

Anche il concetto di *Standpoint theory* si genera da un posizionamento nello spazio, quello prospettico, ovvero del punto di vista.

bell hooks, in un saggio dell'89, *Choosing the margin as a space of radical openness*, invita coloro che vorrebbero partecipare alla formazione di pratiche culturali comunitarie controegemoniche, a prendere gli spazi da dove iniziare questo processo. Per bell hooks, occupare queste spazialità, da cui operare un processo di revisione, è alla base di «a radical standpoint, perspective position»: spazio e posizione sono dimensioni che occupano diverse temporalità, diversi linguaggi, memorie, storie e affettività. Sono articolazioni di multiple traiettorie che generano il punto da cui dar voce. Nel caso di bell hooks il margine, frutto di esperienze vissute, è lo spazio da cui iniziare. Più che un semplice luogo di privazione, si configura per lei come un luogo di radicale possibilità; la casa, per esempio, dice hooks, a volte è in nessun luogo, oppure «non è più in un luogo solo, è tante posizioni»⁸⁵. Quello spazio frammentato, allora, darà la possibilità di non dimenticare, di lottare, di sperimentare nuove configurazioni. L'esperienza dello

84 Cit. Donna Haraway, *Situated Knowledges*.

85 bell hooks, *Elogio del Margine*, in bell hooks, Maria Nadotti, *Elogio del margine, scrivere al buio*, Tamu, Napoli 2018, pp. 120-134.

spazio e della posizione cambierà radicalmente a seconda di come si costruisce il margine, per hooks, «di origini modeste, costantemente impegnata in una lotta politica all'interno e all'esterno della comunità nera, per affermare una presenza estetica e critica»⁸⁶, la casa sta negli anfratti creati dal razzismo e dal colonialismo, in una zona buia, profonda e impura dove si sperimenta la privazione, ma in cui non regna la sola disperazione. Il margine è creato dal dominio, è riconoscibile e distinguibile da quello che una persona elegge, ci dice hooks, abitandolo è possibile parlare di ciò che si vede, di ciò che si sperimenta e di ciò a cui è possibile resistere. I nuovi modi di conoscenza spaziale, che vengono teorizzati dalle femministe a cavallo fra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, pongono il problema della cancellazione: dello spazio fra le linee del muro, dell'impronta del corpo nelle pagine del pensiero storico. Questi strumenti di conoscenza, si configurano come forme di rilevamento spaziale, indicatori di attività, di presenze, sono paraboliche di un lavoro d'entità che abitano margini, prospettive, tragitti, traiettorie, situazioni, temporalità. Dal punto di vista della critica spaziale, il loro contributo è enorme, possiamo dire che attraverso queste

teorie, il primato della linearità, che attraversa le discipline, non solo architettoniche, salta. Se la corporeità – intesa letteralmente come realtà corporea, sia essa di carne e ossa o di mattoni e cemento – e non la mente di una speciale coscienza – inventa costantemente il proprio ambiente, componendo materia e prospettive, è chiaro che anche la conoscenza delle pratiche relative all'abitare dovrà necessariamente avere più punti d'accesso.

Supporti/ forme/ istanze corporee

Assieme alle teorie appena esposte, la nozione di "performatività" di Judith Butler in *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990) diverrà particolarmente produttiva nel dibattito per le discipline spaziali. Il genere, in Butler, è visto come una fabbricazione, qualcosa che viene assemblato, inventato, uno spazio che non preesiste alla sua attività di divenire: «non esiste nessuna identità di genere al di sotto delle espressioni del genere; tale identità è costituita performativamente dalle espressioni stesse che si dice siano i suoi risultati»⁸⁷. Esattamente come il *built environment*, l'ambiente dato, istituito attraverso atti ripetuti che ne determinano la norma, perché fanno ripetutamente esperienza

⁸⁶ Ivi. p.125.

⁸⁷ J. Butler, *Questione di genere. Il Femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, 2017, p.38.

della stessa, la performatività opera nell'ordine degli effetti, non origina da qualcosa, non rappresenta ma diviene, produce, costituisce. Alla luce di questo ragionamento, diventa pensabile ricoreografare atti ulteriori a partire dall'interruzione degli automatismi. Butler, in *Gender Trouble*, fornisce delle basi fondamentali per la comprensione di come i corpi vengono rappresentati, definiti e, in fine, costituiti come entità culturali. Tuttavia, il limite che lei stessa ha riconosciuto è che molta della capacità sovversiva rispetto alle norme di genere, in questo testo, venisse attribuita ad atti individuali. Gli atti individuali hanno innegabilmente una loro capacità sovversiva, tuttavia, quando l'individuo è concepito come soggetto o come singolarità (due concetti relazionali) la questione cambia. Questo è il passaggio che Butler si troverà a fare, in maniera sempre più incisiva, negli anni successivi, arrivando a interessarsi agli spazi di prossimità delle differenze. Questa prossimità non è sempre frutto di scelte deliberate; precarietà e imperativi etici e politici possono funzionare da vettori spaziali di prossimità. A partire da questa nozione di performatività del genere, Butler, quindi, inizierà a registrare le entità che di questo processo di divenire sono parte, rivolgendosi ai corpi dispensabili, alle vite che "non contano". Una di queste entità è il

campo di apparizione, quella che lei chiama "cornice di riconoscibilità" inscindibile dai «modi differenziali in cui i soggetti diventano riconoscibili». In questo passaggio Butler afferma che non sono solo genere e sessualità ad essere performative, ma anche le loro articolazioni politiche, cosa diviene assieme ai corpi per poter apparire? Per questo passaggio Butler si chiede cosa accomuni la performatività del genere alle vite precarie – vite alle quali s'interessa per aprire il campo d'indagine sul performativo alle azioni plurali. Il testo che contiene queste riflessioni risale al 2015, tuttavia i materiali prodotti per tale pubblicazione appartengono a un ciclo di lezioni tenute da Judith Butler nel 2011 al Bryn College in Pennsylvania, dal titolo *Bodies in Alliance*. Seppur cronologicamente avanti rispetto agli anni di cui mi sto occupando in questo capitolo e seppur radicate in lotte politiche specifiche, le riflessioni di Butler eccedono temporalmente la contingenza e sono decisive per interrogare ulteriormente le questioni che pone l'abitare. La precarietà per Butler è un elemento costitutivo dell'esistenza essendo soggetti alla caducità e infine alla morte, ma alcun*, più di altr*, risultano maggiormente esposti ad essa. Già in *A Woman's Place*, abbiamo osservato come il tema del rischio di morte prematura, in quel caso legato al domestico, fosse molto presente nelle riflessioni delle artiste

del tempo. Butler, tuttavia, asserisce che per far diventare «la lotta per i diritti delle minoranze di genere e sessuali una lotta per la giustizia sociale» è importante che coloro che si sentono parte di queste minoranze, riconoscano di non essere «l'unico segmento di popolazione esposto a condizioni di precarietà e di privazioni»⁸⁸.

Alcune parole, per la complessità delle vite che incarnano, andrebbero maneggiate con cautela, una di queste è "precarietà". Mi sembra centrale quanto scritto da Bernadine Evaristo in *Ragazza, donna altro* (2019):

«Roxane Gay ci ha messo in guardia contro il rischio di imbarcarci nelle "Olimpiadi del privilegio" e in *Bad Feminism* ha scritto che il privilegio è relativo e dipende dal contesto»⁸⁹.

Uno dei rischi delle olimpiadi del privilegio o della marginalità è quello di prendere delle parole e farle diventare cose che nominano una condizione sommaria dove, per esempio, le asimmetrie legate alle questioni economico-sociali e culturali spariscono. Sebbene la precarietà non sia mai un privilegio in nessuna circostanza, non è uguale per tutt*. E questo rischio di costruzione discorsiva che nomina una condizione che sembra non avere specificità, all'oggi potrebbe presentarsi proprio nei contesti in cui operiamo e in

particolare in quelli artistici europei. Ma le lotte che tendono a incorporare a un ambito il tutto hanno sempre avuto un certo fascino anche per alcuni femminismi storici. Pertanto, l'apertura che Butler compie in *Bodies in Alliance* e, circa nello stesso periodo, anche in una conversazione con *Athena Athanasiou* dal titolo *Dispossession: the performative in the political* (2013), opera verso una direzione anti-identitaria a favore di un'analisi dei dispositivi a lavoro fra le corporeità precarie – nei termini in cui Isabelle Stengers ne ha discusso. Non a caso queste due autrici sembrano parlarsi da lontano: le alleanze fra i corpi di Butler così come *La nouvelle alliance* – libro del '79 di Stengers e Prigogine – sembrano, per le autrici, gli unici esercizi in grado di affrontare i problemi posti della precarietà e di prendersi in carico le sfide messe in campo dalla vulnerabilità.

Butler si riferisce a una «distribuzione differenziale di precarietà» che si caratterizza come «condizione politicamente indotta per cui determinate persone soffrono più di altre per la perdita delle reti economiche e sociali di sostegno, diventando differenzialmente esposte all'offesa, alla violenza e alla morte»⁹⁰. Una delle condizioni di tale precarietà consiste nell'essere esposte (alla povertà, alla violenza,

88 Judith Butler, *L'alleanza dei corpi*, Figure Nottetempo, Milano 2017, p. 109.

89 Bernadine Evaristo, *Ragazza, donna, altro*, BigSur, Roma 2019, p. 82.

90 Judith Butler, *L'alleanza dei corpi*, op. cit., p. 58.

alla criminalizzazione) non potendo esporsi (come soggetti politici). L'apparizione nello spazio pubblico delle soggettività precarie è interdetta proprio a causa della mancanza di garanzie economiche e sociali, le quali costituiscono il soggetto stesso: instabile, criminale, non leggibile. Ciò che regola la precarietà, regola anche sessualità e genere in modo tale che precarietà e norme di genere si tengono assieme proprio nel loro aspetto performativo. Seppur *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015), tradotto in italiano con il titolo *L'alleanza dei corpi* (2017), sia forse, dal punto di vista teorico, meno elaborato dei suoi testi precedenti, segna un punto importante nel processo di denaturalizzazione del rapporto tra corpi e ambiente. Il tentativo è quello di compiere un'indagine critica che prenda posizione al di fuori dei suoi termini, non solo al di fuori di una specifica categoria sociale, ma anche al di fuori dello spettro del solo umano. Sebbene questo ultimo punto non venga approfondito, sembra comunque presentarsi con insistenza nell'idea di "alleanze" che, Butler specifica, possono darsi solo se supportate da infrastrutture e piattaforme del vivere che ne permettano le condizioni di messa in scena. Queste infrastrutture, sono, in tutta evidenza, anche gli usi che vengono fatti dell'architettura della città, un'architettura che supportando

l'azione, secondo Butler, diventa parte dell'azione stessa. Qui, a mio avviso, l'autrice apre a delle questioni ulteriori perché, quando afferma che le assemblee politiche, il radunarsi in una piazza e le proteste di strada, sono atti corporei che pongono istanze corporee – insieme di condizioni sociali, economiche e politiche più vivibili, di mobilità, spostamento, di stasi – in qualche modo sta dicendo che pure l'ambiente costruito, che lei afferma essere di supporto, esprime delle istanze di una qualche corporeità che spinge oltre i confini dei corpi stessi. L'articolata alleanza fra corpi e infrastrutture che rendono tale alleanza efficace, richiede, dice Butler, un'etica della coabitazione e, per non farci intendere di aver preso le distanze dal genere, ci ricorda che la parola *queer* non designa un'identità, ma un'alleanza. Le alleanze che si danno fra corpi, anche con propositi politici diversi – nelle assemblee, nei cortei, nelle proteste, ma anche nelle esperienze lavorative collettive, come nel caso di *Matrix*, o nelle esperienze di occupazione abitativa, così come nei collettivi artistici femministi, come nel caso di *S.L.A.G.* – rivendicano lo spazio pubblico, dice Butler, e non qualcosa nello spazio pubblico. Eppure, la presa del marciapiede, della strada, della piazza, di un edificio, o di una pratica di auto-progettazione, non presuppone la rivendicazione d'uso di uno spazio

pubblico – inteso come dimensione politica della totalità sociale – bensì costituisce, anche se in forma temporanea, la creazione di qualcosa che prima non esisteva, ovvero un comune. Si potrebbe affermare che il carattere performativo dell'abitare risieda proprio nella progettazione dello spazio attraverso istanze corporee che risultano dall'alleanza fra corporeità, siano essere umane o più che umane. In Butler, il termine "pubblico" in relazione allo spazio, è ricorrente; il risultato della progettazione, per lei, si delinea come una continua rivendicazione della sfera pubblica tramite la riconfigurazione e riproduzione del carattere pubblico dell'ambiente materiale. Sebbene specifici che la politica della strada attraversi continuamente i confini fra pubblico e privato, sembra che l'oscillazione, in alcuni punti del testo, continui a funzionare comunque fra questi due termini. Ciò nonostante, Butler scrive che qualcosa di nuovo avviene, ma non riesce ad uscire dall'idea della produzione e riconfigurazione di una forma di pubblico. Mi pare che, diversamente, quello che viene contestato – e Butler lo dice, anche se poi sembra involontariamente contraddirsi – è proprio il carattere pubblico dello spazio. Il diritto pubblico è problematico in quanto parte di un binomio da cui si costruisce in

contrapposizione al diritto privato: da una parte regolamentazione pubblica, dall'altra proprietà privata. Va fatta, però, una distinzione fra spazio pubblico e sfera pubblica, quest'ultima è intesa come zona pacificata in cui tutti i punti hanno la stessa distanza dal centro, questo significa che il pubblico in quanto sfera non contempla differenze di posizioni all'interno di essa. Lo spazio pubblico, al contrario, è zona di conflitto, attraversata da linee di potere e marcata da inclusioni ed esclusioni, configurandosi come spazio fortemente regolamentato⁹¹.

Spazi pubblici, come Piazza San Marco a Venezia, sono accessibili solo consumando: non si può giocare a palla (un tempo in piazza si giocava a calcio), né sedersi sulle statue dei leoncini (consuetudine de* bambin* in passato), se non puoi permetterti il ristorante, è comunque proibito mangiare un panino seduta sulle scalinate delle Procuratie.

Dal 1997, in Piazza San Marco vige l'interdizione alle manifestazioni politiche. Questo divieto fu violato l'8 giugno 2019 quando diecimila persone, che protestavano contro le navi da crociera in laguna, hanno

91 Serena Olcuire, Federica Castelli, *Ripensare la città tra autodeterminazione, desiderio e alleanze femministe*, «Etnografie del Contemporaneo» (Ciclo di conferenze), 30 aprile 2021.

puntando dritto verso Piazza San Marco, occupandola. Nonostante questo evento, l'architettura della città è direttamente collegata all'accesso al reddito, diventando di conseguenza una questione di decoro.

Dunque, ciò che si manifesta nell'esperienze di cui parla Butler e che le accomuna ad altre trattate qui nei paragrafi antecedenti, è la produzione di qualcosa di autonomo, ulteriore rispetto alla dimensione pubblica, Toni Negri sostiene che questa eccedenza, che chiama "comune", viene colta, in prima istanza, come gesto politico di appropriazione comune della vita⁹². Mettendo per un momento da parte la questione, non secondaria, del pubblico, l'osservazione di Butler, anche se un po' traballante, porta verso una politica dell'intra- azione. Questo termine è stato utilizzato da Karen Barad per nominare una relazione nuova, un'occorrenza unica "tra" un sistema di relazioni, i cui elementi non possono rivendicare nessuna priorità, sostanziale e fondativa, in tale occorrenza. Utilizzo questa parola riferita a Butler, perché mi pare opportuno sottolineare dove il pensiero, anche se in forme, modalità e tempi diversi, tenda a convergere in

queste autrici. E non è forse proprio il risultato di questa intra-azione a generare il comune? Si tratta in ogni caso di un rapporto spaziale, che muove e mobilità attività di progettazione (progettare il futuro, progettare lo spazio in cui domani mi muoverò, progettare con chi abiterò, progettare il percorso che farò). Il politico della progettazione non è mai dato da una sommatoria di competenze ed elementi, si costituisce sempre da un'intra-azione. Non a caso Butler, quando afferma che la piazza e la strada non fungono solo da supporto ma sono parte integrante dell'azione, aggiunge che il corpo non è supportato tanto dalle cose in sé, ma dalla loro particolare agenzialità. Infatti se pensiamo alla parola "form(a)", incastonata nella parola performativo/performatività, fra verbo-azione "performare" e agente "performer", vedremo che non è solo l'aspetto di qualcosa ma anche ciò che rende possibile la formazione di qualcosa. Cosa fa la forma, la formazione, la conformazione, che pure il corpo si trova ad avere? Senz'altro può essere un ostacolo o un supporto, o potremmo anche dire essere una condizione per...E indica qualcosa che, in un verso o in altro, deve accadere, è incombente. La forma esiste per dare forma a qualcosa che non è ancora lì, in qualcosa che è lì. La forma non esiste

92 Nicolas Martino (a cura di), Toni Negri, *Arte e Moltitudine*, DeriveApprodi, Roma 2014, pp. 89-104.

mai per sé stessa, proprio per questo motivo pullula d'istanze di molteplici corporeità.

In più occasioni e nel tempo Judith Butler apparirà, sia citata che come autrice, all'interno di antologie legate al femminismo in architettura e più in generale negli studi sulle pratiche spaziali⁹³. La riflessione sulla costruzione del genere non è ripresa solamente per enucleare il problema della rappresentazione delle identità, ma si configura, già nelle primissime formulazioni, come un esercizio che mette in campo una serie di questioni spaziali, quali appunto la costruzione, la progettazione, lo spazio del performativo, il crollo delle dicotomie dentro/fuori. Troviamo quindi Butler in diverse pubblicazioni come punto di snodo nelle riflessioni attorno all'ambiente costruito che, come abbiamo visto, è parte attiva nei processi di genderizzazione e precarizzazione.

Avremo modo nei capitoli successivi di approfondire e capire in che modo la relazione fra performatività del genere, pratiche spaziali e coreografie ci guidi fuori dalle classiche cornici di riconoscibilità dell'abitare.

93 Troviamo in *Gender, Space and Architecture* (2000) di Jane Rendell, un estratto di *Subversive Bodily Acts* contenuto in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990); appare ripetutamente per la sua teoria sulla performatività del genere in *Negotiating Domesticity. Spatial productions of gender in modern architecture* (2005) di Hilde Heyner e Gülsüm Baydar; in Debra Coleman, Elizabeth Danze, and Carol Henderson, *Architecture and Feminism* (1996) viene citata per un suo intervento dal titolo *For a careful reading*, dove di nuovo s'interroga su questioni spaziali: «ciò che è "fuori" non è semplicemente l'Altro – il "non io" – ma una nozione di futuro – il "non ancora". Questi sono solo alcuni esempi del tipo di svolta che la teoria della performatività del genere ha apportato alla critica femminista delle pratiche spaziali.

COREOGRAFIE DELL'ABITARE

o del danzare nell'impossibile

DOWNTOWN MANHATTAN. L'ABITARE SCONFINATO

What if we understand the geographical history of the New York avantgarde chorographically, by way of the turning point? We could think it choreographically, bringing the aesthetic back on line, by way of a rhythm analysis that would inject some choreographic play of encounter into our analytic, making certain folks meet in the city. Turning point might then become vanishing point, where the absent presence of the performance becomes the absent and structuring center of perspectival urban space.
- Fred Moten¹

Nell'agosto 1973, la storica e critica d'arte, RoseLee Goldberg di ritorno a Londra da un viaggio di circa due anni, prima a Los Angeles e dopo a New York, rilascia un'intervista a *Spare Rib*². In quell'occasione, Goldberg racconta di un'America effervescente, specie sul fronte dell'attivismo femminista in campo artistico; ricorda essere atterrata prima a Los Angeles e aver incontrato alcune delle artiste di *Womenhouse*, parte del *Feminist Art Program* al Fresno State College,

per poi arrivare a Lower Manhattan. Il primo incontro a cui partecipa a New York avviene nel loft della critica d'arte Lucy R. Lippard, in Prince Street. Goldberg, a quell'incontro, non si aspettava che una manciata di amiche della Lippard assieme per discutere delle attività dell'autunno, invece, una volta nel loft, si trovò di fronte ad almeno una cinquantina di artiste che discutevano della disparità di genere all'interno del personale nelle scuole d'arte e fra gli artisti nei musei. Quella fu anche la prima volta che RoseLee Goldberg conobbe Laurie Anderson e Trisha Brown. Seppur non vi siano fonti che lo confermino in modo definitivo, l'edificio di Prince Street dove alloggiava Lucy R. Lippard, in cui nel 1972 andò ad abitare anche Charles R. Simpson, sembra essere uno degli edifici acquisiti dal co-fondatore di *Fluxus*, George Maciunas. Il loft di Prince Street si trovava a pochi isolati da 80 Wooster Street, altro immobile di Maciunas, in cui al settimo piano, Trisha Brown viveva assieme al compagno Joseph Schlichter.

George Maciunas, di origine lituane, rimase profondamente colpito dalle idee di Petrus Salcius, economista fondatore del movimento cooperativo di agricoltori emerso in Lituania nel 1930. L'idea alla base del movimento

¹ Fred Moten, *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2003, p. 40.

² R.P., *Roselee Goldberg talks about American women artists and their war on the Art World*, «Spare Rib», August 1973, no. 14, pp. 39-40.

era l'acquisizione a basso costo di terreni da gestire e far fruttare collettivamente in modo che i benefici di tale gestione continuassero a circolare, in un sistema virtuoso di autoproduzione e autodistribuzione comune delle risorse³. Quando Maciunas si trasferì a New York, incontrò il nipote di Petrus Salcius, Almus Salcius, che al tempo gestiva una piccola galleria privata a Long Island, *The Almus Gallery*. Nel 1961, con il sostegno di Almus, Maciunas aprì la *AG⁴ gallery*, dove esporre gli* artist* del movimento *Fluxus*, fondato in Europa all'incirca nello stesso periodo. L'esperienza con *AG* fu breve, ciò nonostante in Maciunas continuava a persistere il desiderio di una rete cooperativa di alloggi e spazi per la vita e il lavoro artistico e, pensando di trovare un ambiente più favorevole per questo progetto, si trasferì nuovamente in Europa, dove però non riuscì a dar seguito ai suoi piani. Tornato a New York nel 1963, pubblicò un manifesto intitolato: *Fluxhouse, Plan for an Artist Condominium in New York City*, attraverso cui esponeva il suo "disegno" abitativo. Immaginava l'acquisizione, da parte di una società senza scopo di lucro, di ampi spazi

inutilizzati da ristrutturare e da far utilizzare come luoghi di vita e di lavoro condivisi, in cambio vedeva la presenza artistica nel quartiere come un'opportunità, per la comunità più ampia, di usufruire dei servizi che la collettività artistica poteva mettere a disposizione.

I colpi di coda della Grande Depressione economica americana, continuarono ben oltre il previsto; l'industria tessile che disponeva di molti dei *loft* a Lower Manhattan, dopo la seconda guerra mondiale cedette alla concorrenza del sud e di altri paesi. Kostelanetz scrive che diversi spazi rimasti inutilizzati furono presi in affitto da tipografi e magazzinieri a costo estremamente basso, condizione che permase dagli anni quaranta fino a tutti gli anni sessanta⁵. Pertanto, nel periodo in cui Maciunas fu attivo per il progetto cooperativo, sia comprare che affittare edifici era l'operazione meno complicata; c'era interesse da parte dei proprietari e affittuari della zona, allora chiamata Hells Hundred Acres, a liberarsi, per pochi soldi, degli immobili che non riuscivano a ristrutturare o a mantenere. Anche trovare inquilin* a cui assegnare i *loft* era cosa semplice,

3 Roslyn Bernstein, Shael Shapiro, *George Maciunas. The Father of Soho*, «Gotham Center Blog», May 17, 2011; vedi anche, Roslyn Bernstein, Shael Shapiro, *Illegal Living: 80 Wooster Street and the Evolution of SoHo*, Vilnius, Jonas Mekas Foundation, 2010, pp. 128-133.

4 Almus/George.

5 Rischard Kostelanetz, *Artists' SoHo. 49 episodes of intimate history*, Empire State Edition, New York 2015, p. 10.

la domanda superava comunque l'offerta, tuttavia una volta acquisito l'immobile rimaneva il problema della ristrutturazione e gestione, probabilmente la parte più onerosa. Nel 1967, per l'80 Wooster Street, Maciunas incontrò il sostegno dell'amico artista lituano Jonas Mekas il quale, beneficiando di alcuni fondi entranti dal mecenatismo attorno al suo lavoro artistico, apre al piano terra la *Film-Maker's Cinematheque* in quella che fu la prima cooperativa di Maciunas. Per il restante degli edifici che aveva in mente di ottenere, la testimonianza di Charles R. Simpson rende l'idea della manovra che Maciunas si trovò a compiere:

Maciunas moved from block to block throughout SoHo, tracking down owners who were closing their businesses and anxious to sell their buildings. His method was to hold buildings with deposits, then to line up shareholders to provide the down payments. Maciunas balanced his increasingly complex financial arrangements with a continuous flow of new cash deposits. By June of 1968, he had sponsored co-operatives on Prince Street, Broome Street, and along West Broadway, a total of eleven co-operative units involving seventeen buildings.⁶

Nello stesso periodo, un progetto urbanistico di Robert Moses, *Lower Manhattan Expressway*, creava preoccupazione fra le/i* residenti di Manhattan. Il progetto, risalente alla metà degli anni cinquanta, prevedeva la costruzione di un'autostrada urbana che avrebbe attraversato Washington Square Park, consentendo il transito rapido del centro di Manhattan verso una vasta Città Radiosa⁷ che Moses aveva progettato per la zona sud del parco, nei due lati di un asse di scorrimento⁸. In quel periodo la zona a sud di Houston Street e a nord di Canal Street era conosciuta come The Valley, questo fino al 1969 quando il sindaco di New York, John Lindsay dichiarò che il piano per il prolungamento della superstrada di Moses era «morto per sempre». Il progetto di Moses, come ci informa Richard Kostelanetz, era ampio; già nel 1951 aveva proposto, attraverso il *Mayor's Committee on Slum Clearance*, la ricostruzione totale del Greenwich Village sudorientale per far spazio a un'enclave di grattacieli nella zona sud di Washington Square Park per la sua Città Radiosa⁹.

Anche Jane Jacobs, Edith Lyons,

6 Charles R. Simpson, *The Achievement of Territorial Community in SoHo: The Artist in the City*, The University of Chicago Press, Chicago 1981, pp. 153-188.

7 La *Ville Radieuse* è un progetto urbanistico del 1930, mai realizzato, dell'architetto Le Corbusier, un modello di città funzionale a cui si sono ispirati molti architetti e urbanisti moderni.

8 Jane Jacobs, *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino 2009, pp. 337-338.

9 Richard Kostelanetz, *Artists' SoHo. 49 episodes of intimate history*, op.cit., pp.11-13.

Shyrlay Hayes assieme ad altre attiviste furono determinanti nello spingere quel progetto al fallimento¹⁰. Di lì a poco quell'area fu rinominata come SoHo – South Houston – perimetrando un quartiere geografico che andava ripensandosi proprio a partire dalla vittoria sull'opera di Moses¹¹.

Diverse questioni socio-politiche convergevano in quella zona e sebbene Maciunas avesse avuto ingegno e visione, ciò che rese quel quartiere così importante fu l'intreccio di presenze e relazioni; contro l'opera di Moses si mobilitarono anche divers* artist* oltre che student* e movimenti femministi. Proprio nella zona sud di Washington Square Park, all'interno della Judson Memorial Church dal 1962 al 1964, nel pieno della mobilitazione, prese forma quello che Sally Banes ha definito come «il semenzaio della danza postmoderna»¹². Il *Judson Memorial Church* divenne la sede del *Judson Dance Theater*, un importante centro di sperimentazione nel quale troviamo, fra le altre una giovane Trisha Brown da poco trasferitasi a New York dalla West Coast.

Il collettivo di artist* che diede vita

al *Judson Dance Theater* era attivo all'interno della mobilitazione contro l'autostrada urbana di Moses.

Come testimonia Jane Crawford, coinvolto in questa lotta lo fu anche Gordon Matta-Clark, che nei primi anni Sessanta viveva con la madre nel Greenwich Village, con la quale partecipò a diverse proteste e *sit-in* per bloccare la proposta dell'urbanista.

Quello che generarono l*artist* a partire dal terreno preparato dalle intuizioni di Maciunas, dal loro stesso attivismo e da quello dei movimenti femminista e studenteschi dell'epoca, fu incredibilmente potente e nel tempo finanziariamente promettente. Un aspetto fondamentale per comprendere la portata dell'occupazione di SoHo da parte della comunità artistica del tempo fu l'illegalità. Sebbene nulla proibisse alle artist* di acquistare un edificio, esistevano una moltitudine di leggi comunali e statali che vietavano loro di viverci dentro e di formare cooperative residenziali. Nel passaggio che vide, nel 1971, la legalizzazione dell'occupazione dei loft, prima spazi interdetti all'abitare, si materializzava la consapevolezza

10 Per sapere di più sul ruolo di Jane Jacob nella lotta contro *Lower Manhattan Expressway* vedi Cfr. Antony Flint, *Wrestling with Moses: How Jane Jacobs Took on New York's Master Builder and Transformed the American City*, Random House Publishing Group, New York 2009.

11 Charles R. Simpson, *SoHo: The Artist in the City*, Chicago University Press, Chicago 1981, p. 150.

12 «...the seedbed for post-modern dance», Sally Banes, *Democracy's Body. Judson Dance Theater 1962-1964*, Duke University Press, Michigan 1993, p. xi.

del sempre più crescente valore economico che quell'area e i suoi immobili stavano acquisendo.

Geografie ed eventi

Nei primi anni Settanta la geografia del South Houston veniva esplorata in diversa misura e attraverso numerose pratiche. Nell'ottobre del 1970, in una perpendicolare di Prince Street, al 112 di Greene Street apre lo spazio dall'artista Jeffrey Lew in cui fu coinvolto da subito anche Gordon Matta-Clark. Al suo interno, nel susseguirsi di installazioni, performance coreografiche e feste, Carol Goodden, Gordon Matta-Clark, Rachel Lew e Suzanne Harris iniziarono a pensare a *Food*.

112 Greene Street, presto diventò il nome dello spazio e non solo l'indirizzo, configurandosi come un centro dove presentare i propri lavori, e organizzare *studio visit* – momenti di confronto in cui la ricerca veniva messa al vaglio di occhi esperti e interessati. 112 Greene Street era uno spazio dove produrre ed esibirsi: un museo, un teatro, una sala da ballo, un laboratorio, un atelier, era tutto questo assieme. Ma era anche il garage sotto casa, aveva l'atmosfera dello spazio di quartiere ricavato per dare forma alle prime intuizioni artistiche, che spesso nacquero proprio dai tragitti di quell'abitare

fra casa e bottega. Tuttavia, 112 Greene Street non era frequentato da artisti acerbi, al contrario, chi alimentò questo posto aveva già una solida formazione alle spalle e una ricerca artistica duratura che prese forme inaspettate proprio in relazione all'invenzione del vivere. Da Prince Street, dove già abbiamo situato il loft di Lucy Lippard – che, se coincide con l'edificio acquisito da Maciunas, si situerebbe al 131 – troviamo, andando poco più indietro, al 127 di Prince Street, *Food*.

Food è stato un ristorante pensato, realizzato e inaugurato nel 1971 da Gordon Matta-Clark, Carol Goodden, Tina Girouard, Suzanne Harris, Rachel Lew che forniva un posto dove mangiare e riunirsi ma, cosa più importante, garantiva un salario per compensare l'intermittenza del lavoro artistico, dando la possibilità, attraverso orari flessibili e un sistema di turnazione, di poter continuare con le proprie pratiche e ricerche. Il *Food*, nelle parole di Goodden, doveva essere inoltre spazio a godere, luogo per ritrovarsi, dove condividere la cultura culinaria del gruppo di artist*, ma anche uno spazio da abitare fuori e dentro; Goodeen desiderava avere la folla sotto casa e riversa nella strada davanti il ristorante. La New York degli anni Settanta, testimonia Laurie Anderson, era come la Parigi degli anni venti; di notte SoHo era buia, poco abitata e c'erano solo due ristoranti e una galleria: *Food*, *Fanellis*

e *Paula Cooper Gallery*¹³.

Nella parallela di Greene Street, come già anticipato, stava l'80 Wooster Street, edificio di sette piani in cui al piano terra risiedeva la *Film-Maker's Cinematheque* di Mekas e al settimo piano il loft di Trisha Brown e Joseph Schlichter. Ma 80 Wooster Street fu soprattutto un partner coreografico per Brown assieme al quale istituì una vera e propria macchina della danza per le sue performance.

Nel secondo capitolo ho iniziato a sottolineare quali fossero gli intervenienti nei processi di trasformazione storica dell'abitare. Ho cercato di portare all'attenzione i rapporti non rilevati nell'economia della narrazione egemone del passato. In particolare nel passaggio fra gli anni Settanta e Ottanta ho evidenziato come, nelle esperienze discusse, l'edificio, con i suoi muri e le sue geometrie, diventi tessuto da smatassare, materiale innervato di processi sociali e culturali cementati, attraverso i quali i corpi potevano essere diretti, direzionati, incanalati o, diversamente, riscoprirsene forme della materia dentro un processo di trasformazione e risignificazione con

essa; una riflessione che arriva dentro le maglie di questa storia, quella della Downtown Manhattan, nella sua massima espressione. La costruzione di un quartiere, che di fatto è stata sociale, politica e quindi architettonica e coreografica¹⁴, si è plasmata, modellata, trasformata, rimastata assieme ad un pensiero artistico. Jacques Derrida definisce l'architettura come una possibilità del pensiero non riducibile alla rappresentazione del pensiero, piuttosto che un sistema di organizzazione. Precisa inoltre, che il luogo per l'abitabilità si costituisce come evento:

Una disposizione è sempre qualcosa di tecnico. Essa inventa qualcosa che prima non c'era, e allo stesso tempo c'è colui che abita [...] che desidera il luogo, che precede la sua invenzione e la provoca. E dunque non si sa bene dove situare l'origine del luogo. Nel deserto?¹⁵.

Una provocazione quella di Derrida, a cui risponde ancor prima di porre la domanda, il luogo per l'abitare è un evento che ci guida nell'impossibilità di un'origine.

13 Lydia Yee, *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark. Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*, Prestel Pub, London 2011, p.17. Catalogo della mostra organizzata al Barbican Art Gallery a Londra nel 2011.

14 Nell'affermare che la costruzione del quartiere è stata anche di natura coreografica, faccio riferimento al passaggio ben delineato da Lepecki per cui ciò che riguarda le circostanze della mobilità dei corpi, e l'abitare è una di esse, rispondono a questioni «biopolitiche e geopolitiche che sono essenzialmente coreografiche».

15 Francesco Vitale (a cura di), Jacques Derrida, *Le arti dello spazio. Scritti e interventi sull'architettura*, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 51.

Dagli anni Sessanta, negli studi sul performativo, la transitorietà dell'evento diviene quasi un programma artistico, nonché uno degli stimoli per la nascita della *performance art* e del teatro d'azione. La lettura della materialità dello spettacolo come evento, e non come artefatto, acquista significato a partire dall'analisi di come corporeità, spazialità e sonorità, avvengono nella scena. Erika Fischer-Lichte, prendendo in esame i risultati della medialità e della materialità degli spettacoli a partire dagli anni Sessanta, elabora tre condizioni proprie dell'evento spettacolo: l'autopoiesi del loop di feed-back, la destabilizzazione delle opposizioni, le situazioni di liminalità e le trasformazioni. Le tre direttrici da lei delineate evidenziano, a loro volta, le processualità dell'evento performativo: un sistema di auto-organizzazione proprio della performance in atto che integra in continuazione i nuovi elementi che emergono; lo smottamento delle dicotomie arte/realità, significante/significato a partire dall'evento della performance come immanentemente autoreferenziale e costitutivo della realtà; il fare esperienza della liminalità, come effetto dell'annullamento delle norme considerate indiscutibili e consolidate¹⁶. L'esperienza dell'evento performativo può avere come effetto

un suo sconfinamento, non una trasformazione in questo o in quello, ma la possibilità di rilevare degli effetti che l'esperienza estetica continua a produrre.

Considero, in questo contesto, la formulazione del concetto di evento a partire dalle arti performative, che specificatamente nell'evenemenzialità sviluppano la propria ossatura. Per capire meglio, però, cosa intenda Derrida per "luogo come evento", è necessario specificare prima cosa intendo per luogo. Il riferimento è sempre ai femminismi storici che hanno saputo intersecare, nell'idea di luogo, situazione e materialità fisica. La tensione fra politica e spazi architettonici nel femminismo, come abbiamo già riscontrato, si fa sempre più presente a partire dagli anni Settanta, non solo a Londra, ma anche in Italia, anche se a partire da necessità e circostanze diverse. Giada Bonu, in un suo articolo pubblicato all'interno della rivista *Tracce Urbane*, riporta parte di un'intervista fatta a un'attivista della *Casa Internazionale delle Donne* di Roma. Nelle sue parole, la politica dei luoghi implica che per agire come soggetto politico, per essere riconosciuta anche localmente, per essere attraversata da nuove soggettività, devi avere un luogo: «La politica dei luoghi vuole che attraverso una struttura muraria, attraverso un indirizzo, attraverso

16 E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci Editore, Roma 2016, p. 279-310.

un numero di telefono, attraverso una casella postale, attraverso locali decenti, ricettivi e via dicendo si abbia luogo nel mondo». La politica dei luoghi, continua, implica che, nel vasto mondo, ti poni come soggetto collettivo¹⁷. Seppur nelle sue parole vi sia una certa critica all'idea che un indirizzo sia obbligato per essere riconoscibili, si registra anche la necessità del luogo come possibilità per la vita politica e artistica. Un luogo, quindi, diventa tale quando è situato. Potrebbe non essere ancora uno spazio, ovvero un luogo praticato, se assumiamo la definizione di spazio di Milchele De Certeau¹⁸, ciononostante un'architettura, la cui posizione rispetto un sistema relazionale, produce l'evento della sua realizzazione come luogo, informa che la muratura, la strada, un corridoio, passa da essere una "cosa", al diviene una "qualcosa", una singolarità. Un luogo pertanto si manifesta nel

momento in cui viene dato luogo a qualcosa/qualcun*, l'essere là e non altrove è la possibilità dell'evento. Questo può implicare un'indicazione di stabilità, come afferma di nuovo De Certeau, ma diversamente dalla sua concettualizzazione di luogo che si configura come un accostamento di più posizioni, un'interposizione¹⁹, la lente femminista sottolinea che il luogo è tale come effetto dell'intersezione tra architettura, posizione e soggetto. Questo ragionamento diversamente da quanto indicato da De Certeau, sottolinea che i luoghi non sempre sono garanzia di stabilità, dipenderà da quanto riconoscibili, rappresentabili e visibili saranno le entità nella produzione del luogo stesso. Nei lavori di Trisha Brown e Gordon Matta-Clark, che andrò ad analizzare, metterò in evidenza queste due direttrici: da una parte il ruolo dell'invenzione del vivere dentro il

17 Giada Bonu, *In principio fu "la città delle dame" Da Christine de Pizan agli spazi transfemministi: immaginari, genealogie, mutamento*, «Tracce urbane», n. 9, giugno 2021, p. 102.

18 «Lo spazio sarebbe rispetto al luogo ciò che diventa la parola quando è parlata, ovvero quando è colta nell'ambiguità di un'esecuzione, mutata in un termine ascrivibile a molteplici convenzioni, posta come l'atto di un «presente (o di un tempo), e modificata attraverso le trasformazioni derivanti da vicinanze successive. A differenza del luogo, non ha dunque né l'univocità né la stabilità di qualcosa di circoscritto. Insomma, lo spazio è un luogo praticato. Così la strada geograficamente definita da un'urbanistica è trasformata in spazio dai camminatori. Allo stesso modo, la lettura è lo spazio prodotto attraverso la pratica del luogo che costituisce un sistema di segni – uno scritto». Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001, pp. 176-177.

19 «È un luogo l'ordine (qualsiasi) secondo il quale degli elementi vengono distribuiti entro rapporti di coesistenza. Ciò esclude dunque la possibilità che due cose possano trovarsi nel medesimo luogo. Vale qui la legge del «luogo proprio»: gli elementi considerati sono gli uni a fianco agli altri, ciascuno situato in un luogo «autonomo» e distinto che esso definisce. Un luogo è dunque una configurazione istantanea di posizioni. Implica una indicazione di stabilità», Ivi, p.175.

fitto dialogo tra ambiente e corpi nell'evento artistico; dall'altra come l'architettura, nelle loro performance, diventi il luogo dell'abitare il non abitabile. Questo ultimo punto verrà approfondito nel paragrafo dedicato alle riflessioni di Jack Halberstam sul lavoro di Matta-Clark.

Trisha Brown.

Down, into, out, beside 80 Wooster Street

Il 18 aprile 1970, Trisha Brown realizzò tre performance autoprodotte all'interno di un programma che lei chiamò *Dances In and Around 80 Wooster Street*. Al settimo piano Brown non solo risiedeva, ma per quindici anni a partire da primi anni Settanta, tenne continuamente lezioni di danza. L'edificio di sette piani era per Brown una geometria curiosa: l'architettura di 80 Wooster St. non si dava al suo sguardo come spazio da abitare, piuttosto vi notava un abitare immanente che portò a galla con minuzia: temporalità, percorrenze, angolazioni, condizioni di attraversamento, gravità, pendenze, distanze. L'edificio era inoltre parte della configurazione del fuori; la strada di fronte al civico era anch'essa parte dell'edificio, il suolo non ospitava i corpi e l'architettura, ma slittava perpendicolare come una geometria provocata. Questa è

l'impressione che si ha osservando le tre performance *Man Walking Down the side of a Building*, *Leaning Duet* e *Floor and the Forest and other Miracles*. La prima delle tre fu costruita a partire da una parete esterna di 80 Wooster St., *Leaning Duet* fu presentata nella strada che costeggia l'edificio, *Floor and the Forest* fu allestita al primo piano nella *Cinémathèque* di Jonas Mekas.

Man Walking Down the Side of a Building come dice il titolo stesso, fu una camminata lungo la parete esterna che dava nel cortile sul retro dell'edificio, un pozzo luce, a cui si accedeva attraverso un tunnel antincendio. Non era visibile dalla strada principale e quindi inaccessibile ai/lle* passanti. Il pubblico era composto da una cinquantina di persone amiche del quartiere, che producevano uno spazio esterno piuttosto abitativo. Trisha Brown dichiarò che:

All the pieces I performed at 80 Wooster had rambled in my head for a long time. My rule was, if an idea doesn't disappear by natural cause, then it has to be done. I wanted to work with the wall but not by building one. I looked at walls in warehouses and as I moved around the streets...I chose this exterior wall and then thought—why not use mountain climbing equipment?... *Man Walking Down the Side of a Building* was like

doing Planes but purifying the image. It had no rationale. It was completely art.²⁰

Quando l'arte (la danza) assomiglia sempre di più all'arte (alla danza) – come si è potuto notare per la linearità in architettura – nello spogliarsi della selezione del movimento astratto (secondo la tradizione moderna), impatta in una fertile gestualità. Joseph Schlichter percorre l'edificio perpendicolarmente sostenuto da un'imbracatura da scalata, la sua posizione è "naturale" grazie alla gravità che spinge il corpo in basso, all'attrezzatura che spinge verso l'alto e al corpo che si sostiene quasi per allontanarsi dall'edificio, mantenendo i piedi, in movimento, alla parete. La durata della performance così come la qualità del movimento dipendeva dalle condizioni di discesa: umidità della parete, vento, pioggia, sole, animali lungo il tragitto, elementi sporgenti. L'inclinatura del corpo e il camminare nella parete – area non pensata per essere percorsa da corpi umani – intensificava il gesto coreografico, non solo perché da quel gesto dipendeva il movimento ma perché la non abitabilità di una parete, ancor più se esterna, abitata dall'impianto della performance,

materializzava tutto ciò che era al servizio di un'assenza. Brown affermò di sentirsi dispiaciuta per la mancanza di utilizzo del soffitto e delle pareti dei teatri:

The Equipment Pieces raise questions about both phenomenology and the use of theater space. "I always feel sorry for the parts of the stage that aren't being used. I have in the past felt sorry for the ceilings and walls. It's a perfectly good space, why doesn't anyone use it?"²¹

«After Joe walked down, the audience went into the building to see *Floor of the Forest* and then out to the street for *Leaning Duets*» - Trisha Brown²²

Al primo piano, nello spazio della *Cinémateque*, era allestita una struttura di tubi di dodici per quattordici piedi, alla quale erano state legate delle corde, che formavano una griglia, con dei vestiti infilati fitti, uno dopo l'altro. Le maniche erano allacciate fra le gambe dei pantaloni, formando una compatta superficie rettangolare. La struttura a cornice era posta al centro della stanza, sospesa orizzontalmente all'altezza degli occhi. *Floor of the Forest* è il titolo

20 Roland Aeschlimann, *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, ed. Ilendel Teicher, Addison Gallery of American Art 2002, p. 306.

21 Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*, Wesleyan University Press, 1987, p. 81.

22 Trisha Brown in Roland Aeschlimann, *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, p.305.

abbreviato che accompagna la performance nelle repliche successive al Whitney Museum (1971) e nelle varie riprese dal 2011 al 2013. Il nome originale contava di tutti i titoli presi in considerazione dalla coreografa: *Clothes pipe, the floor of the forest & other miracles, dance for a dirty room, everybody's grandmother's bed, the costume, Adam says checkered sea*. L'azione vedeva Trisha Brown e Carmen Beuchat percorrere orizzontalmente la griglia senza mai toccare terra, vestendosi e svestendosi perpendicolari al pavimento. L'operazione richiese uno sforzo enorme per sostenere il corpo in un gesto normalmente verticale eseguito orizzontalmente e ripasmato a sua volta dalla gravità e dal deformarsi del tessuto di corde e vestiti. Le danzatrici a volte riposavano su dei capi di abbigliamento che diventavano delle amache e le/li* spettatrici*, che si muovevano attorno liberamente, si accovacciavano, si piegavano o s'alzavano sulle punte per cambiare il livello del punto di vista. Trenta minuti dopo, la performance si conclude. Trisha Brown, Carmen Beuchat, escono in strada da Jared Bark, Ben Dolphin, Caroline Goodden, Richard Nonas, Patsy Norvell, Lincoln Scott, Kei Takei e una danzatrice di cui non sappiamo il nome, per iniziare *Leaning Duet*.

Le/li* danzatrici* a coppie, ancorano l'esterno del piede a quello dell'altro,

alcun* si tengono afferrando il braccio del/la* partner, altr* s'aggrappano con la mano a un cappio di corda che li/le* tiene unite. I corpi sono inclinati verso l'esterno formando così un triangolo rovesciato con il vertice segnato dall'unione dei piedi e la base data dalla distanza delle teste. Le coppie camminano cercando di mantenere questa posizione. Qualcuno ci riesce, trovando ritmo nell'unire prima gli esterni dei piedi e poi l'interno nel passo seguente e così via, altre si sbilanciano, ruotano, dondolano e cadono, alcune rimangono in costante bilico o schivano per un pelo la caduta grazie al pronto contrappeso del/la*partner. Sally Banes afferma che per questa performance i/le* danzatrici/tori* svilupparono un linguaggio specifico per fornire, come lo definisce Brown, «un'analisi udibile del loro stato di peso e dei bisogni imminenti», espressioni come *Give me some! Take! e Too much!* servivano per immediati aggiustamenti. Richard Schechner, che in quegli anni aveva residenza artistica al *Performing Garage* a SoHo, parlò più tardi di *dark play* riferendosi al ciclo di decostruzione-costruzione del corpo nel generare tecniche extra-quotidiane. Nelle tre performance la tendenza a reiterare un'azione quotidiana nel tempo (*habitus*) è il camminare e il vestirsi, mentre l'inabitabile dimora nella parete, nell'altezza, nell'orizzontalità, nella sfida alla gravità, ovvero nelle zone

non quotidiane, che hanno luogo, presumibilmente, una sola volta, che non vengono riprodotte o che non hanno la possibilità di ripetersi come tali, che sono quindi eventi che materializzano fenomeni. Brown afferma che in *Man walking down the side of a building* è possibile vedere «the paradox of one action working against another... gravity working one way on the body... a naturally walking person in another way»²³.

Cosa fa l'abitare qui? Per Schechner il *dark play* avviene quando esistono realtà contraddittorie, ciascuna apparentemente capace di annullarsi a vicenda (in questo caso potrebbe darsi l'annullamento dell'abitabilità), ma che contrariamente operano sottotraccia nella dissoluzione dei frame, infrangendo le proprie regole, «così che il gioco stesso corre il pericolo di essere distrutto, come nello spionaggio, nei giochi di truffa, nelle azioni sotto copertura»²⁴. Nel correre questo rischio il corpo pensa, i gesti s'acuiscono, il movimento diventa pura intelligenza. Potremo dire che l'edificio stesso si regga proprio in quanto abitato da forze analoghe a quelle che rendono le parti del corpo brillanti. Karen Barad, affrontando i concetti teorici di "posizione" e "momento"

secondo Niels Bohr, afferma che la misurazione della posizione non può avvenire attraverso oggetti astratti, ovvero oggetti con una loro esistenza indipendente, al contrario è possibile accedervi considerando le "cose" come proprietà di fenomeni, in cui il "momento" è l'organizzazione materiale che coinvolge le parti mobili. Per Barad quindi, le unità ontologiche primarie non sono le cose ma i fenomeni²⁵.

Trisha Brown dichiarò che il movimento puro è un movimento che non ha altre connotazioni, non è funzionale o pantomimico ma un'azione meccanica del corpo come piegarsi, raddrizzarsi o ruotare e si qualificherebbe come puro movimento a condizione di un contesto neutro. Il contesto tuttavia non è mai neutro e tanto meno quello in cui Brown operava, mi pare più plausibile che intendesse le circostanze in cui la performance avveniva in termini di impianto scenico che tuttavia, per quanto il luogo della performance fosse spogliato da rimandi altri, custodiva, inevitabilmente, la memoria del tempo – neppure un tappeto danza costituisce neutralità. Il movimento puro per Brown si fondava su una sorta di ripartizione delle capacità

23 Trisha Brown in Anne Livelet, *Contemporary Dance*, Abbeville Press, New York 1978, p. 51.

24 Richard Schechner, *The Future of the Ritual. Writings on culture and performance*, Routledge, London and New York, 1993, p.36.

25 Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, ETS àltera, collana di intercultura di genere, Pisa 2017, p. 44-48.

del corpo a cui spesso inseriva gesti, cambiamenti radicali per sconvolgere le aspettative del pubblico, utilizzava il peso, l'equilibrio, lo slancio e azioni come cadere, spingere, ma anche frasi indirizzate verso altr* danzatic*/tori come "Mettila le ginocchia laggiù" o "Inizia la frase e poi al secondo conteggio ricomincia daccapo" oppure "Fallo e levati di torno". Queste sequenze per Brown non funzionavano come transizioni, né come costruzioni, a suo dire, un gesto non promuoveva l'altro ma precedeva un'interruzione in cui i/le* danzatic* tornavano in una posizione azzerata. Un gesto senza eredi. Questo serviva a Brown per capire e misurare dove era stata con il corpo e dove stava andando²⁶. In un certo senso i tagli, che rompevano l'idea di sequenze, erano parte del desiderio di moltiplicazione, le macchine desideranti non funzionano se non gustandosi incessantemente, come scrive Gilles Deleuze nell'*Anti-Edipo*, e non cercando una fluida coerenza. Brown concepisce i gesti, compresa l'interruzione, come impulsi che racchiudono un'unità di tempo che possono essere misurate, divise, riempite. Eppure sia transizione che costruzione in Brown sono molto presenti, l'interruzione moltiplica le unità di tempo così come le possibilità del movimento, che non essendo vincolato all'intenzione, si manifesta

come effettualità. La costruzione, in alcuni sui lavori piuttosto che in altri, è meno evidente in termini coreografici, ma Brown sembra sentirla quando afferma: «Se comincio a sembrare un muratore con senso dell'umorismo, stai iniziando a capire il mio lavoro»²⁷. Con il lavoro di Trisha Brown rispetto al secondo capitolo, mi sono spostata in una zona in cui l'abitare è soggetto a verifica, in cui l'edificio è molto più del suo interno in cui soggiornare e del suo esterno da guardare. L'equazione si rovescia, nella domanda: quanto ancora posso abitare? Trisha Brown cerca possibili risposte nella Downtown Manhattan nel farsi stesso dello spazio-tempo, nella gravità, nell'altezza, nel (dis)equilibrio, nell'interruzione, nell'illegalità, nella fertilità del gesto che inciampa in un abitare straripate. Le performance di Brown dei primi anni Settanta mostrano un interesse per il rapporto tra creazione coreografica e luogo. Brown condivideva questo interesse con artisti* a lei contemporanee* che riconoscevano l'influenza politica e sociale dell'ambiente sull'esperienza artistica e quell'esperienza, a sua volta, sull'ambiente. La materia, il volume, i tempi di percorrenza dell'edificio, della strada, dei tetti (in *Roof Piece*), ma anche del materiale della quotidianità come la capacità fisica di tenuta di un vestito, costituiva il contenuto stesso dell'opera. Come

²⁶ Lydia Yee, *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark*, op. cit. p. 184.

²⁷ *Ibidem*.

afferma Amanda Jane Graham, era come se il sito e l'opera d'arte fossero ugualmente porosi e fluidi, e le loro essenze si mescolassero²⁸. Trisha Brown s'interrogò molto sulla possibilità del permanere della coreografia a fronte della scomparsa della danza, senza però trovare una vera risposta se non nell'eventualità di un reciproco annientamento che abita la possibilità del domani.

*Gordon Matta-Clark.
Vuoti, tagli, abissi.*

Trisha Brown condivise parte del suo percorso artistico, nei primi anni Settanta, fra le altre/i* assieme a Gordon Matta-Clark con cui ebbe un intenso scambio creativo. Ma vale la pena partire dalla fine del percorso collettivo e dall'associazione che spesso viene fatta fra l'*Anarchitecture*, che terminò come esperienza in una mostra nel 1974, e i tagli di Gordon Matta-Clark ai quali iniziò a lavorare subito dopo. In un'intervista che Matta-Clark rilasciò nel maggio del '74 a Liza Bear per «Avalanche Magazine»²⁹, affermò che la sua opera *Splitting* non è un esempio di *Anarchitecture* perché l'idea dietro quel concetto era più

sfuggente rispetto alla realizzazione di opere che dimostrassero un atteggiamento alternativo verso gli edifici. L'*Anarchitecture* pensava ai vuoti metaforici delle architetture: spazi rimasti vuoti, luoghi non finiti, rimanenze di murature il cui valore non risiedeva nella loro funzione. Che Matta-Clark non considerasse *Splitting* o *Conical Intersect* degli esempi di *Anarchitecture* è un dato di fatto, tuttavia è difficile confutare che le riflessioni nate da quegli incontri non siano ricadute inevitabilmente in quelle opere.

Quando il mercato azionario crollò e Carol Goodeen perse la sua fortuna che era stata la base dell'esistenza sua e di quella di Matta-Clark, quest'ultimo suggerì di aprire la mostra *Anarchitecture* con lo slogan "Nothing works".

Ma cos'è l'*Anarchitecture*? Essa si costituì in una serie d'incontri che portarono a una mostra con lo stesso nome nel marzo 1974. Come afferma Philip Ursprung, l'*Anarchitecture*, così come molte delle esperienze artistiche che coinvolsero Matta-Clark, continua ad assillarci come un fantasma che ritorna, anche grazie o a causa delle incognite che avvolgono questa sperimentazione. Per promuovere la mostra venne

²⁸ Amanda Jane Graham, *Out of Site: Trisha Brown's "Roof Piece"*, «Dance Chronicle», vol. 36, n° 1 2013, pp. 59-76.

²⁹ Liza Bear (interview May 1974), *Gordon Matta-Clark, Splitting the Humphrey Street Building*, «Avalanche», n° 21, December 1974, p.34.

pubblicata una carta d'invito e una foto sulla rivista italiana *Flash Art*, in cui si comunicava che l'evento sarebbe avvenuto tra il 9 e il 20 marzo al 112 Greene St. Nell'invito c'erano trentatré variazioni della parola *Anarchitecture* (*An ark kit punture, inarchitecture, an ass reflector* ecc.). Le fotografie pubblicate sempre su *Flash Art* nel giugno 1974, quindi presumibilmente postume, includono immagini di un bicchiere con una serie di denti finti e la didascalia «George Washington slept here», una casa su una chiatta, un vagone ferroviario distrutto su un ponte crollato e alcuni testi con citazioni come « "Build me an ark" he said » e « an assertion from structures, as a spell against falling objects »³⁰. Di fatto, però, non sono foto della mostra avvenuta, e neppure del pubblico che ne prese parte, ma solo del suo contenuto senza contesto. Anche sulle date ci sono delle discrepanze, l'invito indica le date tra il 9 e il 20 marzo, mentre sembra che l'evento si sia svolto tra il 23 febbraio e il 7 marzo, secondo la cronologia del programma del *112 Greene Street artist space*³¹. Philip Ursprung afferma che sebbene nessuno dei suoi colleghi artisti ne faccia menzione, *Anarchitecture* è stata l'ultima mostra di Matta-Clark al 112 di Greene

Street, che fu la sua base nei tre anni precedenti. In questo periodo si separa da Carol Goodeen con la quale conclude anche la collaborazione artistica e inizia un nuovo percorso che segna la sua ascesa come artista di fama internazionale. Nei primi mesi del 1974 sembra quindi prodursi una lacerazione profonda fra Matta-Clark e il progetto collettivo nel quale aveva investito per tutti i primi anni Settanta, un cataclisma che marcherà l'intero suo lavoro e che diventò ancora più profondo dopo il presunto suicidio (la dinamica non è mai stata chiarita) del fratello gemello, Sebastian Matta (1943- 1976) che cadde dalla finestra del *loft* di SoHo di Gordon durante i giorni in cui era stato invitato a riposarsi da lui. I vuoti che l'*Anarchitecture* cercò di rendere presenti, persino il vuoto di tracce che lasciò l'esperienza stessa, sembrano esprimere il corpo a corpo con il proprio tempo in cui tutto sembra possibile, dove la crisi offre opportunità inattese dalla bancarotta dei quartieri e dove la libertà che trae profitto dalla rovina sembra promettere un ritorno di quest'ultima. Matta-Clark in particolare pare assillato da questo binomio che inghiottiva i destini e intenzionato a mostrarne apertamente l'inganno.

30 Vedi immagini in Lydia Yee, *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark*, op. Cit. p.124-125, oppure in, *Anarchitecture*, «Flash Art», n° 46-47, June 1974, pp. 70-71.

31 Robyn Brentano and Mark Savitt (ed.), *112 Workshop/ 112 Greene Street: History, Artists & Artworks*, New York University Press, 1981, pp. 61-62.

Un preludio della crisi imminente si materializza in *Reality Proprieties: Fake Estates* (1973) per cui Matta-Clark acquistò all'asta atti di proprietà di micro appezzamenti di terreno – scaglie di marciapiedi e vicoli nel Queens per 25 dollari l'uno. Combinando e incorporando questi resti con mappe e montaggi d'immagini di ciascun sito, l'architetto mostrava come l'insostenibile possa divenire possedibile, evidenziando l'arbitrarietà della demarcazione proprietaria. Laurie Anderson, Gordon Matta-Clark, Tina Girouard, Gene Highstein, Suzanne Harris, Burnie Kirschenbaum, Richard Landry (Dickie), Richard Nonas, erano consapevoli di trovarsi all'intersezione tra libertà e nuove strutture di potere, come sostiene di nuovo Ursprung. I ritrovamenti attorno all'*Anarchitecture* non furono trasformati in opere d'arte ma arrivano a noi in una stasi tra testi e immagini dalle quali non è possibile ricavarne nulla, come cementati tra le mura del tempo. Una linea sottile separava l'*anarchitettura* dalla deregolamentazione che facilitò la speculazione immobiliare a New York prima e a Londra subito dopo. Matta-Clark dichiarò che l'atto di demolire un edificio aveva molte implicazioni sociali, prima fra tutte quella di aprire, creare varchi dentro uno stato di chiusura fisica e affettiva in cui l'industria immobiliare

imprigionava consumatori passivi e isolati, attraverso la ghettizzazione dei quartieri. Non a caso alcuni degli edifici con cui ebbe a che fare si situavano all'interno di ghetti neri. Tuttavia, l'isolamento e la chiusura, a cui Matta-Clark si riferiva, risiedeva anche nella passività dell'auto-confinamento dei quartieri più ricchi: entrambe erano conseguenze (subite da un lato e create dall'altro) dell'aporia generata dalla proprietà privata.

Degli edifici era interessato più alla loro stratificazione materiale che alle visioni spettacolari generate dalla rimozione, non era la superficie quindi lo spazio speculativo ma la superficie mozzata la quale, affermò, essere rivelatrice di processi autobiografici relativi la sua realizzazione³².

L'artista-architetto dichiarò inoltre di sentire i processi di decostruzione degli edifici come forme della scena, in cui l'attività lavorativa e i cambiamenti immediati che produceva erano la performance. Un atto continuo che si poteva godere come il piacere di contemplare le fondamenta di un cantiere, un palcoscenico per i/le* passanti indaffarate*.

L'interesse per la danza e la performance di Gordon Matta-Clark diventarono una vera e propria preoccupazione artistica dopo l'incontro con la danzatrice Carol Goodden, che fu sua partner non

32 Gloria Moure, *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, Ediciones Poligrafa, Barcelona 2006, pp. 132-133.

solo artistica ma anche di vita, e grazie all'amicizia con Trisha Brown con cui condivise la passione per le relazioni spaziali. Trisha Brown non fu parte del gruppo *Anarchitecture*, tuttavia lo scambio fra lei e Matta-Clark s'intesseva nel flusso della realizzazione dell'abitare. Nell'analizzare le performance coreografiche di Trisha Brown e gli interventi di Matta-Clark si ha l'impressione di un fitto dialogo, che rimbalza da un'opera all'altra, e accoglie ogni volta nuove parti al suo interno. Matta-Clark eseguì una serie di performance registrate su pellicola e visibili nell'archivio UbuWeb³³ in cui il debito con le coreografie di Brown, nello sfidare la gravità e la materia sono evidenti. In *Splitting* (1974), l'artista-architetto taglia a metà una casa situata in un quartiere prevalentemente nero del New Jersey e destinata alla demolizione come parte di un progetto di rinnovamento urbanistico³⁴. L'edificio in questione fu acquisito dal mercante d'arte Holly Solomon. L'artista, nella sua performance privata, registra i movimenti effettuati attraverso un'imbracatura attaccata ad un paranco per poter scalare il lato della casa, salire, scendere e spostarsi ai lati; nelle sue stesse parole, la casa, le pareti e lo stesso paranco

diventano dei perfetti compagni di ballo. L'elemento della performance diventerà parte integrante delle sue opere.

Nel giugno 1977, Matta-Clark fu invitato ad esporre alla galleria Yvon-Lambert di Parigi, e fu in quest'occasione che pezzi di biografia privata e collettiva si mescolarono in *Descending Steps for Batan* in cui fa capolino la scomparsa del fratello. Per tre settimane Matta-Clark scavò una fossa di circa cinque metri sul pavimento del piano inferiore, in un inabissarsi senza meta, che s'interruppe a conclusione della mostra. La coalescenza con la materia procurata dalla pratica dello scavo, scrive l'architetta Francesca Hughes, non era riservata solo al dolore; questo bisogno di scavare era legato al modo in cui il suo corpo innestava condizioni di sé non dette, negli strumenti e nella materia che utilizzava³⁵.

Francesca Hughes sembra precedere di qualche anno un'intuizione che svilupperà ulteriormente e in altre direzioni Jack Halberstam, affermando che Matta-Clark nelle opere *Splitting* (1974), *Conical Intersect* (1975), *Day's End* (1975), *Office Baroque* (1977) e in generale nelle opere tardive all'*Anarchitecture*, attacca l'architettura nelle sue fondamenta: nella

33 Ubuweb, <https://ubu.com/film/gmc.html>.

34 Museo Reina Sofia Collection, *Splitting* (1974): <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/splitting>.

35 Francesca Hughes, *The architecture of error*, op. Cit., p.143.

complessa struttura che tiene a bada la materia e l'errore. L'operazione di Matta-Clark, secondo Hughes, è senza orizzonte e oscilla tra la precisione sempre coinvolta nell'astrazione del progetto architettonico e l'errore sempre precipitoso determinato dalla materia, il suo è un crogiolarsi nelle problematiche della materia, compresa quella del corpo. In tutte queste opere Matta-Clark pone il suo corpo vicino all'abisso, quello della caduta, e lo fa riunendo due operazioni che sono in architettura separate: quella della progettazione e quella della costruzione/demolizione. Non delega il taglio degli edifici ad altr*, ma abita i processi e le cose della spazialità, nel profondo delle incognite della materia: la polvere, le macerie, le scintille della fiamma ossidrica, l'interno di un muro. Il suo corpo è pericolosamente a suo agio nel tessuto della demolizione, Hughes si chiede: «non è meno una tragedia che sia morto così giovane che un miracolo che abbia vissuto così allungo?»³⁶.

Unbuilding

Nell'ottobre 2018 viene pubblicato su *Places Journal* un saggio dal titolo *Unbuilding Gender. Trans* Architectures In and Beyond the Work of Gordon Matta-Clark*, in cui Jack

Halberstam convoca l'anarchitetto e la sua opera per riflettere sulla dirompenza dei corpi trans. In particolare Halberstam ragiona sull'idea di taglio e di cicatrice, segni che accomunano le opere di Matta-Clark e i corpi trans, come forme del divenire, modi per sentire la crescita di nuovi margini. Ed in effetti per Matta-Clark gli edifici sono materia viva, corpi dentro il progetto urbano: spesso il suo lavoro è stato anche descritto in termine di dissezione anatomica. Gli edifici dissezionati, aperti, perforati di Matta-Clark e le cicatrici del corpo trans sembrano non aver nessuna ansia della metà, sembrano rimanere in un pericoloso crinale fra essere questo o quello, uomo o donna, crollare o tenersi in piedi, in un costante stato d'indeterminatezza. La riflessione prende avvio dalla costruzione donna/casa, questione già esplorata nel secondo capitolo. In particolare Halberstam analizza il ciclo di dipinti intitolati *Femme Maison* (1946-47) di Louise Bourgeois, in cui l'artista crea molteplici immagini femminili in strutture domestiche costruite. Halberstam nota che i lavori di Bourgeois sembrano implorare chi li guarda d'entrare ed estrarre i corpi, vivi o morti. Così tanto fusi e talmente implicati l'uno con l'altro, che qualunque tentativo di separare edificio e corpi ucciderebbe entrambi. Lontano

³⁶ Ivi, p. 142, «...is it not less a tragedy that he died so young than a miracle that he lived so long?».

dal timore di questo disfacimento, Halberstan propone d'osservare le circostanze e le zone in cui accade. Per Halberstan questo è il punto: distruggere la donna e distruggere l'edificio tanto da poter reimmaginare sia il corpo che l'architettura. La riflessione di Halberstan è radicata negli spostamenti che il fare *queer* ha apportato alle teorie di genere nel corso del tempo. Se in passato, come abbiamo visto, molte delle preoccupazioni femministe e transfemministe giravano attorno alla costruzione binaria dei corpi "femminili" e "maschili" e delle implicazioni di queste costruzioni, più di recente la tensione si è radicalmente spostata: molti corpi non sono più interessati a una transizione definitiva ma molto più propensi a una continua costruzione e disfacimento del corpo, scrive Halberstan.

Su questo punto è interessante constatare che del fare implicato nel concetto di transito/transizione e *queerness* hanno beneficiato anche corpi sotto copertura. Penso a persone cisgender, in relazioni eterosessuali, che possono vivere forme di fluidità e androginia che si manifestano a lato delle zone di regolamentazione. Quello che un tempo anche per questi corpi poteva essere vissuta come incertezza, la scelta di fronte a un bivio, oggi

potrebbe non esserlo più in quanto non vi è nulla da stabilire, nulla verso cui andare. E questa perdita della meta è una conquista del corpo. Halberstan individua nei corpi transgender la forza di una palla da demolizione che può colpire con potenza la fortalezza del binarismo, e grazie ai quali le concezioni di genere si sono dislocate da «una centratura dell'incarnazione fisica a una spazializzazione dell'identità: dal definitivo al frattale»³⁷.

Per la teorica Sarah Ahmed l'eterosessualità come sistema normativo governa non solo il modo con cui gli oggetti vengono posizionati nello spazio ma anche il modo in cui vengono eliminati da esso, ed è su questa base che Halberstan ripensa alla questione della casa, collocata dentro lo spettro culturale binario come edificio a cui non manca nulla. Se per Matta-Clark la casa costituisce una grammatica ambientale apparentemente incrollabile, per Halberstan proprio nell'idea di famiglia, la casa materializza i punti di cedimento. Halberstan continua sostenendo che se all'architettura non manca nulla, saranno le performance che arrivano dalle riflessioni *architetoniche* a insistere su ciò che è stato rimosso e creare un controcampo in cui vengono sbullonati i meccanismi che orientano e dispongono oggetti e soggetti nello

37 Jack Halberstan, *Body unbuilding: on cuts, stitching and anarchitecture*, «Architectural Review», 18 march 2019.

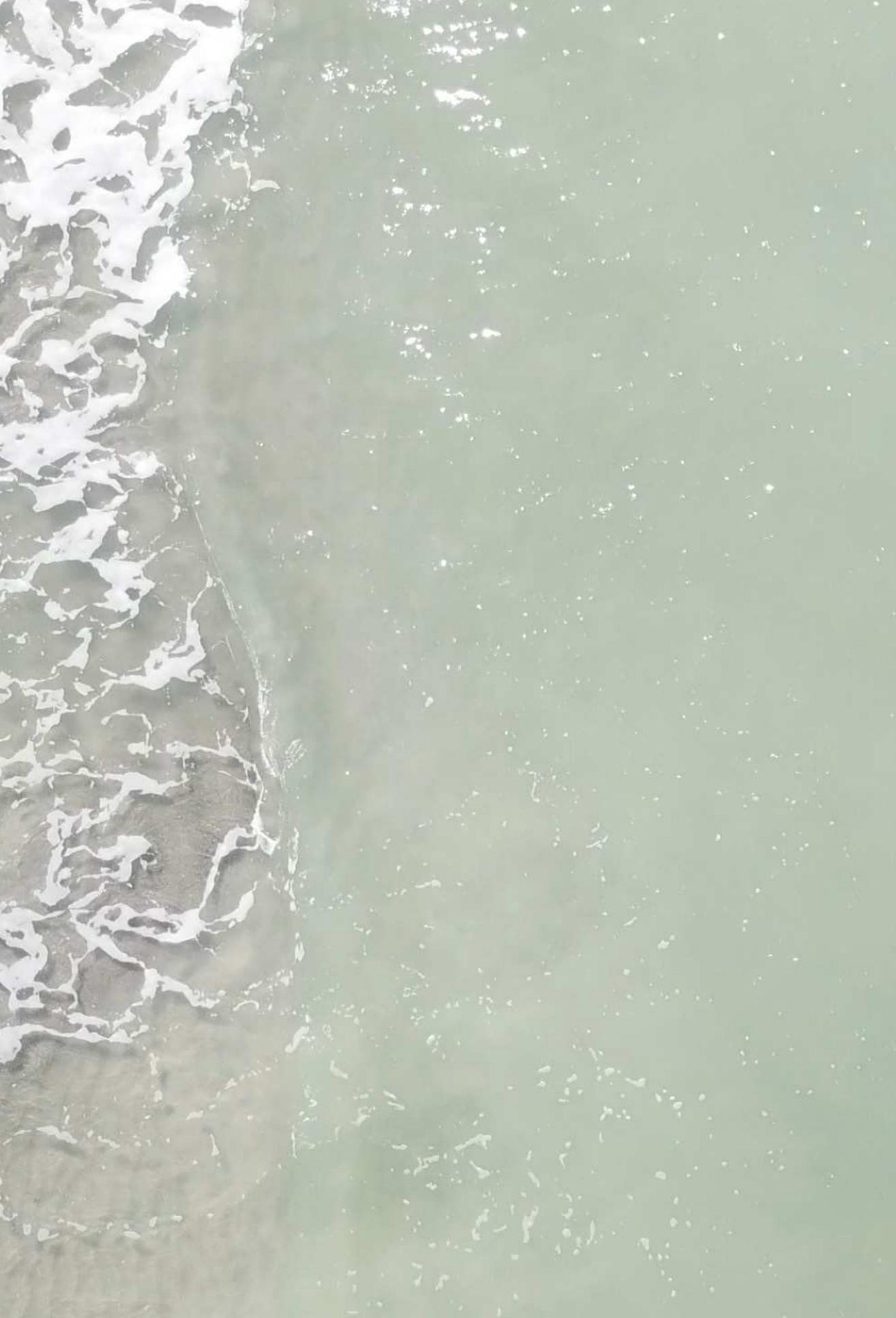
spazio e nel tempo.

L'*Anarchitecture* di Matta-Clark, secondo le riflessioni di Halberstam indisporrebbe quindi il sistema/corpo eterosessuale alla sua iscrizione nell'edificio e in questo modo insisterebbe su ciò che non c'è, su cosa manca e cosa viene cancellato. Non stiamo parlando di un'esclusione delle persone eterosessuali in quanto tali, ma di un sistema di potere che organizza i corpi a livello spaziale per essere più o meno opportuni in un luogo. Quando quell'ambiente non è più riconoscibile come abitabile, chi può ancora vivere in uno spazio fra edificio e rovina? Molto spesso sono corpi fuori legge, senza fissa dimora, nomadi, diseredati/e* che al di là del genere e della sessualità, non hanno casa, non hanno famiglia, a volte, per la loro marcatura così fortemente marginale non pensiamo a loro né come a uomini né come a donne, irriconoscibili per tanto dentro l'indicazione eteronormativa di stabilità e sicurezza.

Nel saggio *Unbuild the world!* (2022)³⁸ Halberstam richiama, attraverso il lavoro fotografico di Alvin Baltrop, l'interesse per i moli già vividamente documentato da Samuel Delaney, ripreso poi da Josè E. Muñoz e altr* e nel farlo ricorda come queste aree fossero sì attivamente abitate da pratiche di *cruising* di uomini gay, ma fossero anche dimora di bambin*

senzatetto, tossicodipendenti e alcolist*. Più che spazi di ribellione, come li definisce Halberstam, queste zone sono crocevia del rifiuto come scarto e rimozione, ma anche tessiture di modi di dissidenza di corpi strappati all'architettura della città che si reggono fra supporto e crollo: fra molo e acqua, fra marciapiede e strada, fra notte e giorno...Così gli scavi, i tagli, le perforazioni di Matta-Clark, alla luce di tutto questo, compresa la sua biografia personale, diventano di una concretezza disarmante. Nella riflessione di Halberstam l'abitare sembra essere messo a critica come lo è la casa, ed infatti, ciò che Matta-Clark sradica dall'edificio è la stessa possibilità che risiede nella promessa dell'edilizia abitativa, tuttavia riservando al suo corpo e al materiale edile la creazione di una nuova forma d'occupazione dei luoghi.

38 Jack Halberstam, *Unbuild the world!*, Revolution 13/13 Seminar, Columbia Center for Contemporary Critical Thought, February 20, 2022.





nibia pastrana santiago, YOUR ISLAND HERE, 2019, videostill, Captiva, Florida, US

ABITARE LA CATASTROFE

**For the stone of this island to be
bombed by this wind & all this, all
this water**

**wood
has become so useless, stripped
wet, fragile, broken, totally
uninhabitable with what we must
still build**

**–Kamau Brathwaite
Shar: Hurricane Poem³⁹**

«L'isola è il luogo della reclusione per eccellenza»⁴⁰ afferma Alberto Asor Rosa, «Essa separa. Ma al tempo stesso attraverso il cielo e il mare, mette in comunicazione con l'infinito»⁴¹. Se si aggiunge la persecuzione, l'isolamento diventa ancor più grave e definitivo e in questa condizione, continua Rosa, l'isolato/a*- perseguitato/a* è costretto* a vedere di più e meglio perché non ha le condizioni per prendersela con calma, le sue esperienze e parole diventano esemplari, soprattutto se fatte e pronunciate in tempi in cui nulla ne garantiva la legittimità. L'esilio,

afferma Rosa, quell'isolamento per mezzo dell'allontanamento traumatico dalla propria terra, sia esso fisico che morale, ma anche affettivo e di sradicamento materiale (pur non spostandosi), reale o immaginario, previsto o temuto, fa sì che i corpi si pongano in una contemplazione intensissima al passato da cui emerge il futuro. L'apocalissi è la rivelazione, «il dispiegamento di una serie infinita e irrimediabile di catastrofi»⁴², questo significa, per Rosa, che guardare, dalla prospettiva di chi è isolata/o* e perseguita/o*, è vedere l'apocalissi, ovvero «scorgere ...come in un vorticoso caleidoscopio schegge, frammenti, particole di verità»⁴³. La rivelazione pertanto è prima di tutto un lungo ricordo, una «potenza di ricordo», che ci porta al punto centrale di questo paragrafo: il lungo ricordo della permeabilità tra terra e mare nel sistema di uragani Irma/Josè/Maria/Fiona, nei Caraibi.

Violente fusioni in cui la sabbia della spiaggia ha coperto le principali arterie delle isole antillane colpite, onde alte venticinque piedi si sono abbattute sulle coste, a causa delle intense precipitazioni, una diga di Guajataca a Puerto Rico, da 11 miliardi di galloni, cominciò a cedere.

39 Kamau Brathwaite, *Shar: Hurricane Poem*, «Savacou» Kingston, Jamaica, 1990, unpaginated.

40 Alberto Asor Rosa, *Fuori dall'occidente*, ovvero ragionamento sull'apocalissi, Einaudi, Torino 1992, p.16.

41 *Ibidem*.

42 *Ivi.*, p.22.

43 *Ibidem*.

I venti così forti, hanno letteralmente strappato fuori l'acqua dall'oceano, prosciugando le spiagge e creando rigonfiamenti d'acqua altrove, chi ricorda non riesce a trovare le parole per descrivere questi eventi, c'è solo un guardare intenso che scavalca l'orizzonte del visibile e dicibile⁴⁴. Fra questi l'uragano Marià si è abbattuto con particolare violenza sull'isola di Puerto Rico che ha registrato più morte e devastazione nelle isole caraibiche. Si contano almeno cinquemila morti e un'emigrazione di massa forzata. Ai danni strutturali si sono aggiunti mesi senza elettricità e una crisi economica che ha pesato enormemente sulle già precarie condizioni sociopolitiche dell'isola. A quel tempo a capo del governo c'era Ricardo Rossellò, anche conosciuto come Ricky per la campagna di deterrenza #RickyRenuncia contro il suo governo. Nel febbraio 2017, appena entrato in carica, Rosselló emise un ordine esecutivo per eliminare le lezioni di studi di genere da tutte le scuole portoricane. Nel 2019 emise un altro ordine esecutivo che impose alle istituzioni, che richiedevano una licenza per esercitare la professione medica, di certificare che non avrebbero offerto o eseguito la terapia di conversione. Infine Rossellò

si dimise nell'agosto 2019, dopo settimane di intense manifestazioni chiamate "Levantamiento de Verano" (Insurrezione d'estate) che ne chiedevano le dimissioni a causa di e-mail trapelate dal centro di giornalismo investigativo di Puerto Rico. Tale corrispondenza esponeva conversazioni omofobe, sessiste e razziste tra lui e i suoi principali collaboratori. Arnaldo M. Cruz-Malavé nel suo saggio *Dancing in an Enclosure: Activism and Mourning in the Puerto Rican Summer of 2019*, scrive che le 889 pagine di scambi fra Rossellò con i suoi "brothers" – così si rivolse a loro invocando la comune istruzione scolastica privata in lingua inglese – rivelavano che c'era stata corruzione tramite compravendita di contratti governativi per ripristinare i servizi pubblici del paese dopo la devastazione dell'uragano, che fu la tempesta più mortale dell'arcipelago negli ultimi cento anni. Inoltre, continua Cruz-Malavé, le conversazioni confermano che più in generale il governatore e i suoi "brothers" immaginavano «un Puerto Rico senza portorican*, un mondo in cui la stragrande maggioranza dei/Ile* suoi/e* cittadini*, in particolare quell* i cui corpi erano femminili, di colore e cùir, venivano considerati dispensabili»⁴⁵. Ma forse

44 Elizabeth De Loughrey, *Revisiting Tidalectics: Irma/Jose/Maria 2017*, in Stefanie Hessler (a cura di), *Tidalectics: imagining an oceanic worldview through art and science*, MIT Press, Cambridge 2018, pp. 93- 101.

45 Arnaldo M. Cruz-Malavé, *Dancing in an Enclosure: Activism and Mourning in the Puerto Rican*

la cosa più straziante, afferma Cruz-Malavé, fu che quelle conversazioni si prendevano gioco delle morti, alludendo sia alla falsificazione in difetto del numero delle persone decedute, sia dell'insistenza da parte di Donald Trump sul fatto che, a differenza di Katrina, non era stata una "vera catastrofe" e che erano morti, tutto sommato, in pochi/e*. La cosa è ancora più dolorosa se si pensa che molte di quelle morti non erano state causate solo dall'uragano ma dalla mancanza di pianificazione e gestione da parte del governo sia locale che federale prima e dopo la tempesta⁴⁶. Una delle dichiarazioni di Trump più impresse in questa storia fu quella in cui diceva: «The response and recovery effort probably has never been seen for something like this. This is an island surrounded by water. Big water. Ocean water»⁴⁷.

Puerto Rico è una piccola isola caraibica vissuta come territorio piuttosto che come stato-nazione. I suoi confini geografici vengono stabiliti dal Mar dei Caraibi e dell'Oceano Atlantico. Puerto Rico non ha regioni, dipartimenti e nemmeno province poiché, essendo un territorio non incorporato degli Stati Uniti, non può avere divisioni amministrative di primo livello. L'isola è quindi divisa in

78 comuni, chiamati Città. Dall'inizio del 1500 fino a oggi è di fatto una colonia che è passata dal controllo spagnolo a quello statunitense in una guerra di conquista nel 1898. Puerto Rico, nei rapporti con gli Stati Uniti, assumerebbe i connotati di Commonwealth, ma il conflitto per definire lo status politico dell'isola non ha mai avuto fine. A livello istituzionale la disputa è tra rimanere *Commonwealth* o l'annessione totale agli Stati Uniti come stato federale, tuttavia i partiti anti-annessionisti, i movimenti territoriali, femministi e anticoloniali dell'isola continuano a battersi per una totale indipendenza dagli Stati Uniti e per un cambio radicale delle politiche di governo dell'isola di stampo ispanofilo, con aspirazioni annessioniste e di legame con gli USA. Di fatto il sistema politico che si riflette sullo stato di diritto, sulle infrastrutture e i servizi dell'isola è marcato da una profonda subalternità agli Usa delle istituzioni locali in quanto, Puerto Rico, è una terra considerata abitata da persone di serie b.

Per entrare nello specifico e dare un'idea più chiara di questo rapporto, è necessario menzionare un paio di fatti storici recenti, strettamente connessi l'uno all'altro. La crisi del debito che ha prodotto una somma

Summer of 2019, «Small Axe», Volume 27, Number 2 (71) July 1, 2023.

46 Ivi., p. 4.

47 Steve Benen, *Trump: Puerto Rico Is 'an Island Surrounded by . . . Big Water*, «MSNBC», 29 September 2017.

impagabile di 73 miliardi di dollari verso imprese per lo più di Wall Street, risale alla graduale eliminazione (1996- 2006) della *Section 936 of the US Internal Revenue Code*, una legge approvata nel 1976 per garantire margini di profitto alle società americane estendendo agevolazioni fiscali a quelle che operavano a Puerto Rico. Nel 1996 il Congresso degli Stati Uniti abolì le esenzioni fiscali per finanziare un aumento del salario minimo negli Stati Uniti provocando un'ondata di chiusure di stabilimenti con la conseguente perdita di migliaia di posti di lavoro e una recessione portoricana molto più drammatica e profonda di quella avuta negli Stati Uniti. Tutto questo si aggravò nel 2015 quando l'allora governatore di Puerto Rico, Alejandro García Padilla, dichiarò che a seguito di prestiti per compensare le carenze, il governo aveva accumulato un debito pubblico così enorme da essere impagabile. Nel 2016, sotto il governo Obama, fu approvato L'*Oversight, Management, and Economic Stability Act*, attraverso cui all'isola di Puerto Rico è stato imposto un organo di controllo fiscale, il *Financial Control Board*, conosciuto a Puerto Rico come "*Junta*"; non eletto, istituito per tutte le decisioni di bilancio che riguardano il governo portoricano e nominato

unilateralmente dal Congresso degli Stati Uniti con il nome di "*Promise*" (Promessa). Un passaggio liscio, silente e privo di conseguenze che ha portato Puerto Rico da *Commonwealth* – che se non altro per sessant'anni ha dato una parvenza di sommaria autonomia – al ritorno a una forma diretta di dominio coloniale-capitalista, come fu fino alla prima metà del XX secolo. Come risultato di queste politiche sono immigrate quasi 500.000 mila persone. La gestione coloniale dell'isola in questi ultimi anni si sta basando sulla politica della popolazione in eccedenza, cui l'obbiettivo è estrarre più profitto possibile per fondare un'isola vuota, un processo, afferma Frances Negrón-Muntaner, che richiede l'acquisto di terre, comprese le spiagge e una espulsione dei corpi ancor maggiore dei periodi precedenti⁴⁸.

A chi aspetta una buona vita?, titolo di un saggio di Judith Butler, pone una domanda che è possibile rivolgere in questo contesto. In italiano ma anche in inglese e in spagnolo "abitare" può essere anche detto "vivere": abito a Venezia o vivo a Venezia. L'abitare quindi presuppone un vivere, e non una sopravvivenza. Se questo è vero, l'abitare implica delle condizioni di vita che permettano di agire in

48 Frances Negrón-Muntaner, *The Empty Island: Puerto Ricans Expulsion in Post-María Time*, «Hemispheric Institute», 2023.

potenza e non solo in resistenza. Ma quali sono queste condizioni? È evidente che non vi sono condizioni assumibili come ideali, come buone per tutt*, così come non è possibile dire cos'è una buona vita in assoluto, «la mia vita», dice Judith Butler, «mi tornerà sempre indietro riflessa da un mondo che assegna valore in modo differenziale»⁴⁹. Ma dentro questo quadro, se mi permettono di stare in vita, il corpo è sempre in qualche modo oltre sé, aperto ad altro, non solo in quanto manipolato ed espropriato, ma anche nella disperazione, nella rabbia, nel desiderio, nella lotta. Sono disposizioni affettive che non appartengono mai solo al sé. Anche laddove sono violentemente governata, se sono in vita, l'abitare è la possibilità non solo d'immaginare ma anche di vivere ideando il vivere con ciò che mi si presenta d'avanti, una potenzialità che da percezione della vita ben oltre la sopravvivenza. La resistenza a Puerto Rico è la storia di un abitare alle soglie dell'impossibile. Gli antagonismi, le politiche di organizzazione del dissenso, gli attivismi che cambiano da territorio a territorio, sono questioni estremamente specifiche, almeno altrettanto quanto lo sono le esperienze dei corpi. In contesti coloniali come quello portoricano i

disastri non sono semplicemente eventi occasionali utilizzati per il via libera di politiche neoliberiste sui territori e sui corpi; un evento tragico può essere visto come l'ultimo atto di una serie di espropri e predazioni che producono un accumulo di traumi profondissimi, che spesso non hanno lo spazio della loro elaborazione poiché lo stato necropolitico coloniale incoraggia la resilienza: introiettare le proprie perdite e tirarsi su le maniche⁵⁰. La resilienza invita a non passare attraverso la caduta, la lacerazione, il pianto e il dolore.

Performatività di un abitare caraibico

Arnaldo Cruz-Malavè sostiene che, fra le pratiche che irrompono in questa dolorosa linearità, le manifestazioni dell'estate 2019 sono fra le più irriverenti e stravaganti celebrazioni del lutto collettivo. Così, le proteste del "Verano Boricua" o "Levantamiento de Verano" non sono state solo una risposta alle *chat* di Telegram di Ricky Rosselló e dei membri della sua amministrazione, ma anche alla brutalità che l'élite creola ha mostrato verso la vita e la morte di molt* portoricani*. Tuttavia, sostiene Cruz-Malavè, la morte non è stata esposta, mostrata, ma abbracciata. Nella tragedia, tale postura è significativa

49 J. Butler, *A chi spetta una buona vita?*, Nottetempo, Milano 2013, p. 24.

50 Arnaldo M. Cruz-Malavé, *Dancing in an Enclosure*, op.cit., p. 14.

di un fare che connette tutto ciò che l'occidente separa, la morte e la perdita sono, ugualmente presenti, eventi da cui interdipendiamo, che si offrono in maniera differenziale, e che non rispondono a domande che definiscano il "cosa fare", ma piuttosto il "come fare". La bandiera portoricana nera, che oggi materializza una lotta di cui la morte ne è parte, appare per la prima volta durante il "Levantamiento", le scritte «por mi mamá» (per mia mamma) che si leggevano nelle strade durante le manifestazioni, non indicavano una destinazione ma una motivazione ("por" in spagnolo indica causa "para" indica finalità)⁵¹. La perdita, nelle pratiche performative attiviste portoricane diventa parte dell'espansione dei limiti della vita tramite un'intimità del tutto politica con l'assenza, qualcosa di molto vicino a quello che Saidiya Hartman ha indicato come «la liberazione del performativo». Hartman ha sostenuto che in tali contesti il significato di "performativo" non fornisce una soluzione o un rimedio, ma un risarcimento che opera attraverso l'enunciazione collettiva del dolore

trasformando questa necessità in politica⁵². A spingere verso una maggiore capacità di agire politico ha contribuito anche quella che Frances Negrón-Muntaner ha chiamato "gioia decoloniale": molto di più di un'emozione sprigionata dentro le pratiche del "Verano boricua", è un effetto, all'interno di un più ampio processo d'immaginazione della decolonialità, che materializza un sentimento di giustizia⁵³. L'estate del 2019, i/le* portoricane* vollero e ottennero le dimissioni di Rossellò dopo due settimane di corpose proteste nelle strade dell'isola e nella diaspora⁵⁴ in cui circolarono le immagini di giovani "perreando" in modo assertivamente *cüir* nelle scalinate della Cattedrale di San Juan. Durante le proteste il "perreo combattivo", prese spazio nelle strade, una tecnica (il perreo) della danza *reaggaeton* per muovere energeticamente bacino e natiche, utilizzata durante le manifestazioni come "arma" (per questo combattivo) con la quale infliggere il colpo mortale al governatore. Il "perreo combattivo" divenne conosciuto nel mondo come tattica femminista *cüir* di protesta⁵⁵.

51 Ivi, p. 16.

52 Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection. Terror, Slavery and Self-making in Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, New York 1997, pp. 51-52.

53 Frances Negrón-Muntaner, *Decolonial Joy: Theorising from the Art of "Valor y Cambio"*, p. 188, in Suzanne Clisby, Mark Johnson, and Jimmy Turner, eds., *Theorising Cultures of Equality*, Oxford Routledge 2020, p.171-194.

54 *The Guardian*, online: <https://www.theguardian.com/world/2019/jul/17/us-puerto-rico-protests-lin-manuel-miranda> (u.v. 14/05/2024).

55 Vedi, Karla Claudio Betancourt durante le proteste nel luglio 2019 online: <https://vimeo>.

Nel loro rapporto per il *Washington Post*, Veronica Davila e Marisol LeBrón scrivono a proposito delle tattiche coreografiche del* femministe* *cüir* attraverso il *perreo*, concentrandosi sul genere musicale e sui dibattiti sociopolitici che lo hanno plasmato a Puerto Rico e nella diaspora. Alle dimissioni di Rossellò seguirono affermazioni su vari media come «El Perreo ganó» (perreo ha vinto) e «Sin Perreo No Hay Revolución» (Non c'è rivoluzione senza perreo), «indicando che la danza *reggaetón* aveva inflitto il colpo mortale al governatore corrotto»⁵⁶. Questi commenti attingevano anche alla più lunga storia del *reggaetón* e del *perreo*, forme che, come testimoniamo LeBrón e Dávila, sono sempre state politiche. Il tizzone iniziò ad ardere agli inizi Novanta quando il *reggaetón* come genere ancora non esisteva ma esisteva il *rap*, che era il genere underground più diffuso nell'isola. Il *rap* ha svolto un ruolo importante dentro le pratiche di elaborazione della condizione coloniale, denunciando la disuguaglianza sociale, il razzismo, la violenza della polizia, l'emarginazione, l'ipocrisia dell'élite portoricana, la stigmatizzazione delle soggettività

afro-portoricane. A quel tempo la musica *rap* era perseguita, molte canzoni mettevano al centro questa dicotomia fra produzione musicale non ufficiale e criminalizzazione: *Señor oficial* di Eddie Dee (2002), *Somos raperos pero no delincuentes* di Ivy Queen (1998), *Abuso oficial* di Daddy Yankee (1995).

Risulta che il padre di Ricardo Rossellò, Pedro Rosselló, ex governatore di Puerto Rico (1993-2001) chiamò "Mano dura contra el crimen" (Mano dura contro il crimine) una misura con la quale dichiarava di risolvere il problema di criminalità e droga. Questa manovra si concretizzò nel dispiegamento di polizia locale fiancheggiata dalla Guardia Nazionale per condurre retate nei complessi residenziali pubblici e in diverse comunità a basso reddito, i *caserios*⁵⁷. Il *rap*, nato dalle esperienze delle comunità più povere su cui Rosselló-padre si stava scagliando, automaticamente si configurava come un'arte illegale e illegittima, tanto che quando iniziò ad emanciparsi dentro circuiti discografici che ne garantivano una maggior visibilità anche commerciale, le misure coercitive si spostarono sul controllo

com/350139441 (u.v. 15/05/2024).

56 Verónica Dávila, Marisol LeBrón, *How music took down Puerto Rico's governor. Underground music overcame censors to gain popularity and political power*, «The Washington Post», august 1, 2019

57 I *caserios* portoricani, non vanno confusi con i *caserios baschi* (casolari). I primi infatti corrispondono ai nostri complessi residenziali a basso reddito, e sono agglomerati di condomini tutti uguali concentrati in una zona. Nel caso di Puerto Rico i *caserios* hanno un'unica entrata, strade interne che collegano un edificio all'altro e pizzali di cemento.

statale attraverso la confisca di CD e musicassette. Attorno agli anni Duemila esplodono, da questa scena, *reggaetòn* e *perreo*, pratiche ancor più oscene, se si pensa che da questo momento prende spazio una pratica coreografica in cui corpi "(fe)male presence" si strusciano con il culo nei genitali delle soggettività più disparate.

La scena esplose: Ivy Queen ha sostenuto l'autonomia corporea e sessuale di chi si identifica come soggetto donna durante le danze *perreo*; Tego Calderón ha usato la sua musica per denunciare il razzismo, la xenofobia, la disuguaglianza sociale e la povertà a Puerto Rico; Bad Bunny ha scritto testi senza sconti contro la violenza di genere come il brano *Andrea*, inni all'indipendenza dei corpi come in *Yo perreo sola*; altr* artisti come Young Miko, Villano Antillano, Eladio Carrion, Rauw Alejandro hanno scritto e cantato di una sessualità dirompente.

Il *reggaetòn* non è un genere innocente sull'oggettificazione dei corpi (anche se scorrendo i nomi citati vedrete che le corporeità e quindi le prospettive, i posizionamenti, le sessualità dentro questa scena, sono molto diverse), tuttavia il contatto con questa cultura e con le persone conosciute a Puerto Rico insegna che non è possibile, neanche all'interno dello stesso

territorio e neanche all'interno delle stesse soggettività, trovare una visione unitaria su questo punto. Quello che ho potuto verificare è che prevale uno sguardo sulle possibilità del genere e non sulla censura o sul giudizio, potenzialità che costituiscono a loro volta strumenti di lotta e ribaltamento all'interno del genere musicale stesso, tanto da essere diventato uno strumento di lotta afro-queer-femminista.

Nonostante le cose siano molto diverse per altre isole dei Caraibi, come per la Giamaica, Joan Morgan, scrittrice caraibica giamaicana scrive nel 1998 in una lettera a cuore aperto al suo *homeboy*:

You are my key to the locker room.
And while it's true that your music holds some of fifteen- to thirty-year-old black men's ugliest thoughts about me, it is the only place where I can challenge them.⁵⁸

Il *perreo* a differenza di altri balli caraibici, scrivono Dávila e Lebron, consente a chi lo pratica di «condurre e controllare, di determinare l'intensità della danza e di selezionare quanto contatto desiderare con il/la* partner»⁵⁹. La sessualità che la danza permette fuori dallo spazio privato della camera da letto, ha aperto all'opportunità, non solo fra donne, di

58 Joan Morgan, *When The Chickenheads Come Home to Roost. A hip hop feminist breaks it down*, Simon & Schuster, New York 1998, p.43.

59 Verónica Dávila, Marisol LeBrón, *How music took down Puerto Rico's governor*, op. cit.

discutere sulla consensualità. Riconoscendo le straordinarie potenzialità irradiate nelle radici culturali del *reggaetòn* e del *perreo*, la *Cole - Colectiva Feminista en Costrucción* diede inizio alle proteste nella Fortaleza del Viejo San Juan e organizza da allora una celebrazione annuale dal titolo *Si no puedo perrear, no es mi revolución* (Se non posso perrear, non è la mia rivoluzione).

Considerando la storia che le ha precedute, le affermazioni sul "*perreo combativo*" come causa delle dimissioni di Ricardo Rossellò, non sembrano del tutto giocosa finzione. L'impressione, invece, è di un vortice al rovescio di ritorno dalla storia, perché alla domanda cos'altro può essere stato a deporre il governatore? Niente trova la stessa forza di un movimento del bacino che si fa strada tra censura, criminalizzazione e violenza, facendo cedere la terra da sotto i piedi (del Re). I posizionamenti dipendono dal contesto ma possono mutare più volte anche dentro uno stesso contesto; chi sono e qual è il mio luogo, non solo di enunciazione, ma anche da dove produco pensiero, visione, ascolto, spazialità, movimento sono elementi sottoposti a una disposizione reattiva verso una trasformazione data dalla relazione di contatto. Questo non significa che si smetta di essere privilegiate o di abitare un margine

solo perché in relazione, ma se privilegi e marginalità hanno in prima istanza una ricaduta sulla materialità della vita, forse i corpi in quanto materia che siamo e che abbiamo in certi contesti, denormalizzati, frantumati, trasfigurati, reagiscono, si trasformano, producono *surplus*, eccedenza attraverso il quale il potere possa finalmente essere discusso al plurale, poteri, a indicarne l'accessibilità e il moltiplicarsi degli spazi di possibilità.

Le soggettività *cüir* femministe, dopo essere stat* parte attiva nel "*Levantamiento*", si dispersero come formiche nello spazio metropolitano per continuare a fare-con-la-crisi, la quale, dopo il passaggio di Rossellò, comportò il più alto numero di omicidi di persone transgender dal 2013. Con questa forma di presenza che incassa e agisce situazioni impreviste, tragiche e catastrofiche, i femminismi *cüir* assieme alla costellazione di resistenze territoriali e di altri corpi in lotta di quest'isola, combattono l'invisibilizzazione anche praticando l'invisibilità volontaria come tattica che gioca con la possibilità di una apparizione incendiaria.

CÜIRTOPIA

Rumors of this little-known-island tell the tales of a pitch- black room, where bodies glowing in purple light used to gyrate and grind into the night. I've been told of a discrete hole in the wall, where a blinking, red, neon "BOYS" "BOYS" "BOYS" sign led you down to secret rooms that reek of S-E-

X. I've heard stories about this building whose dance floor, filled to the very top with foam, hid all sorts of mischief. And stories of a secret pool located on the second floor of a building in an ancient fortified citadel. I call the setting of these stories, this remote island: Cüirtopia. In Cüirtopia, truth is stranger than fiction. This should come as no surprise: islands are rich in myth and magic. But although, for some, paradise is an island, it can be hell too. For all their wander, islands are also the stage for chaos and disaster.⁶⁰

Cüirtopia è un progetto artistico e di ricerca *cüir* caraibico dell'architetto e ricercatore Regner Ramos che raccoglie tracce e memorie degli spazi e edifici *cüir* dagli anni Novanta ad oggi. Il primo riferimento teorico per la mappatura degli spazi *cüir* portoricani fino agli anni Novanta è un libro intitolato *San Juan Gay. Conquista de un espacio urbano de 1948 a 1991* di Javier Laureano. *Cüirtopia* nasce dalle suggestioni di questo testo ma anche dal percorso di ricerca di Regner Ramos, alla Bartlett School of Architecture di Londra:

Para mí, estudiar en una ciudad como Londres y el Bartlett en particular expandió mis ideas de lo que puede ser la arquitectura. En Puerto Rico el discurso arquitectónico aún es bien conservador, y en muchos casos ve a la arquitectura casi que exclusivamente relacionado al acto de construir. En Londres conocí a mis directores de tesis doctoral, Ben Campkin y Peg Rawes, cuyas formaciones feministas me ayudaron a pensar la arquitectura como algo mucho más fluido y abarcador que el acto de construir un edificio. Comencé allí a mirar teorías

60 Cfr. Regner Ramos, in «El Site», 2021 <https://www.elsite.xyz/notes/cuirtopia>, «Le voci su quest'isola poco conosciuta raccontano di una stanza nera come la pece, dove i corpi che brillavano di luce viola si agitavano e si strusciavano nella notte. Mi hanno raccontato di un discreto buco nel muro, dove un'insegna al neon rossa e lampeggiante "BOYS" "BOYS" "BOYS" ti conduceva in stanze segrete che odoravano di S-E-X. Ho sentito storie su questo edificio la cui pista da ballo, riempita fino all'orlo di schiuma, nascondeva ogni sorta di malefatte. E storie di una piscina segreta situata al secondo piano di un edificio in un'antica cittadella fortificata. Ho chiamato l'ambientazione di queste storie, quest'isola remota: Cüirtopia. A Cüirtopia la verità è più strana della finzione. Questo non deve sorprendere: le isole sono ricche di miti e di magia. Ma anche se per alcuni il paradiso è un'isola, può essere anche l'inferno. Per tutte le loro perle, le isole sono anche il palcoscenico del caos e del disastro», trad. it. di chi scrive, [ultimo accesso: 14/08/2022].

feministas como Donna Harraway y Rosi Braidotti, hablábamos de identidades, hablábamos de ciudad, de espacio, de intersecciones, de fluidez: no estábamos hablando concreto armado y varillas, ni de mampostería con ladrillo. De ahí, supongo, es que se siembra la semillita que eventualmente se manifiesta en *Cüirtopia*. Eso, sumado al poder ver a mis otr*s compañer*s del doctorado explorar tantos otros medios, como cortometrajes, por ejemplo, para hablar de la arquitectura indudablemente me marcó. – Regner Ramos.⁶¹

Cüirtopia è una piattaforma digitale, un programma radiofonico, una serie di disegni, mappe, sculture plastiche, una pagina *Instagram*, una mostra, tre film e diversi eventi che nacquero dal percorso di ricerca. Ma è soprattutto la storia di una fuga e della scoperta di un arcipelago di isole fantastiche. Il progetto attraverso la piattaforma web, funziona come archivio e come metodo di ricerca speculativo attraverso l'invio da parte

di chi fruisce, di vari *set* di informazioni spaziali a seconda del luogo. I disegni e le mappe sono stati prodotti dall'osservazione di questi luoghi in relazione alla morfologia dell'isola e al campo di ecologie relazionali che agiscono in queste spazialità.

Regner Ramos iniziò il progetto di *Cüirtopia* con una ricerca finanziata sugli spazi *cüir* a Puerto Rico, un tema già parte del discorso architettonico in Europa, negli Stati Uniti e in alcuni territori del Sud America, ma non nei Caraibi e in particolare non nell'isola puertoricana.

Ramos iniziò l'indagine con delle interviste non ancora finalizzate al progetto, che lo aiutavano a produrre materiale con cui pensare. Parte del suo procedere si materializzò, al principio, in una mappa – disegnata assieme al gruppo di ricerca costituitosi attorno a *Cüirtopia* – che diede forma a certi spazi nella città di San Juan. La mappa si basava su un sistema di notazione che si trova solo negli Stati Uniti e a Puerto

61 Il testo è un estratto di uno degli scambi e-mail che ho avuto in questi anni con Regner Ramos: «Per me, studiare in una città come Londra e alla Bartlett in particolare ha ampliato le mie idee su cosa possa essere l'architettura. A Puerto Rico il discorso architettonico è ancora molto conservatore, e in molti casi vede l'architettura legata quasi esclusivamente all'atto del costruire. A Londra ho incontrato i miei supervisori della tesi di dottorato, il dottor Ben Campkin e la dottoressa Peg Rawes, la cui formazione femminista mi ha aiutato a pensare all'architettura come qualcosa di molto più fluido e aperto dell'atto di costruire un edificio. Lì ho cominciato a guardare alle teorie femministe come Donna Harraway e Rosi Braidotti, si parlava di identità, si parlava di città, di spazio, di intersezioni, di fluidità: non si parlava di cemento armato e assi, né di murature con mattoni. Da lì, suppongo, si piantò il piccolo seme che alla fine si manifesta in *Cüirtopia*. Questo, sommato al fatto di poter vedere gli/le* altr* miei*compagn* di dottorato esplorare tanti altri media, come ad esempio i cortometraggi, per parlare di architettura, mi ha senza dubbio segnato».

Rico: *US Topo Maps*, utilizzata nella progettazione architettonica come strumento di misurazione dei terreni per la costruzione di edifici. Ramos impiegò lo stesso sistema per questa prima fase della ricerca ma attraverso un diverso linguaggio. Una volta terminata la mappatura e messa alla parete si rese conto che era tutto già *outdated*, le geografie disegnate erano già obsolete: alcuni spazi avevano chiuso, altri avevano aperto da poco e non erano mappati... Questa prima mappatura si configurava troppo fissa per la vita e l'identità degli spazi *cüir* portoricani, effimeri, mobili, nomadi. A quel punto, l'unico modo per testimoniare questa mutevolezza era portare il progetto nello spazio virtuale e interattivo. Il periodo a disposizione per concludere la ricerca era di due anni, nel mentre Regner e il suo gruppo di ricerca, pensarono a delle forme che rendessero, da subito, lo sviluppo del progetto fruibile. La prima di queste fu aprire una pagina Instagram dov'è possibile tutt'ora trovare i riferimenti iconografici che hanno portato a *Cüirtopia*; la seconda fu l'attivazione di una mappa virtuale dove si potessero documentare in modo più diretto le esistenze dei luoghi man mano che aprivano e man mano che chiudevano. A quel tempo, Regner Ramos consultò diversi libri di mappature fantastiche che formarono il quadro di riferimento teorico assieme a un possibile registro "linguistico": *Atlas of Remote Islands*,

The Phanton Atlas, The Writer's maps, Mappings... Prima che esistessero i satelliti come si orientavano le persone in mezzo agli oceani? Come venivano disegnate queste mappe? Cosa faceva parte del processo di documentazione di un luogo? Molti dei riferimenti incontrati da Ramos, a cui guardavano queste mappe, nominavano la magia delle isole, i luoghi fantastici, le terre utopiche. In uno dei testi trovò il racconto di un arcipelago di cinquanta isole che nella mappa spariva. Erano testi costruiti attraverso la narrazione di isole che presumibilmente erano esistite e che, per diverse ragioni, scomparvero: una si squagliò, un'altra fu fatta esplodere dal governo... Secondo le mappature antiche, a queste isole accadevano cose che siamo portati a pensare come inventate, false. Vi sono moltissime bugie e moltissima fantasia in queste mappature. Gli scopritori (i coloni) trovavano territori e, ritornando in Europa con ingenti guadagni, si vanagloriavano raccontando storie senza realmente raccontare nulla. *Cüirtopia* dunque iniziò così: in un viaggio a bordo di un'imbarcazione, verso *Cüirtopia*, dove le scoperte fatte, man mano che il viaggio proseguiva, venivano documentate in *Instagram* e nella mappa virtuale. Un altro riferimento teorico centrale per lo sviluppo del progetto di Ramos, arriva dalla già ampiamente citata Jane Rendell, e in particolare da un

capitolo del suo libro *Site-Writing. The Architecture of Art Criticism*, dal titolo *She is walking about in a town which she does not know*. Il modo in cui scrive e quello di cui scrive Rendell, è piuttosto frammentato, alterna *italic*, **grassetto** e "tondo", scrivendo tre tipologie di testi e integrando anche un apparato di immagini. Rendell sta camminando in una città italiana che non conosce e in quel frangente le chiesero di scrivere un catalogo per una mostra di sette artist* che avrebbe aperto in Bretagna a Loquivy de la Mer, intitolata *Elles sont passées par ici* (loro sono passate di qua). Rendell racconta che si trova a scrivere di opere che ancora non esistevano e di un luogo che ancora non aveva visto. Al posto delle opere gli furono inviate una mappa e le fotografie del piccolo villaggio di pescatori in cui le opere sarebbero state installate assieme alle proposte visive e alle dichiarazioni degli/le artist*.

Rendell inizia quindi a immaginare una passeggiata di una sirena attraverso i luoghi in cui gli artisti intendevano collocare i progetti; questo viaggio tuttavia rimaneva in una zona interrotta fra realtà e finzione, come se la sirena si muovesse tra i segni della mappa e le parole, in un costante *déjà vu* fra riconoscimento e disorientamento. La scrittura del sito si trovava sulla soglia che collega e separa terra e mare, così come spazi interni ed esterni. La sirena anticipa le

opere d'arte immaginandole, mentre la scrittura procede come se il luogo fosse ricordato. Le opere emergono come scoperte, suggerendo che questa non è la prima visita alla cittadina; eppure, le fotografie non si ripetono del tutto, non ritornano del tutto, nella mostra finale immaginata in situ la scrittura evoca un'esperienza perturbante.

Con il carattere *Italic* Rendell narra le opere, nella versione "tondo" è la sirena che parla, in **grassetto** troviamo i luoghi della mappa. In questo andamento che Jane Rendall dà al suo lavoro nel giocare con i frammenti, Regner Ramos trova un possibile snodo al suo progetto che già si presentava piuttosto *cüir* nel suo incedere fra realtà, finzione, presenza e scomparsa. Leggendo Rendell, questo aspetto prese ulteriore forza e direzione. Fu così che Ramos iniziò a immaginarsi dentro una storia nella quale doveva disegnare una mappa per un piano di fuga, da un non ben definito territorio europeo verso i Caraibi.

Questo gruppo di esploratrici/tori*, a differenza dei coloni delle mappe antiche, era alla ricerca di un posto dove poter esistere.

In quel momento il Museo de Arte Contemporáneo di Puerto Rico (MAC) chiese a Ramos di considerare un possibile progetto da presentare al suo interno. Non riuscendo a pensare al di fuori del mondo che prometteva *Cüirtopia*, Regner Ramos si chiese

in che modo il museo potesse diventare un* agente della storia, un* cospirante, e non solamente ospitare eventuali opere. Il museo di stile gregoriano si trova al centro del quartiere di Santurse, una delle zone che storicamente ha visto più locali, bar e reti di spazi *cüir* della città di San Juan. La morfologia del MAC conta con un giardino interno e un tetto di cristallo, costruito a cavallo fra anni Novanta e Duemila. Nel racconto, che nel frattempo si svolgeva in *Instagram*, c'erano due imbarcazioni a remi e una barca a vela navigando nell'oceno verso un arcipelago che si chiamava *Cüirtopia*. Cosa sarebbe successo se le/gl* esploratrici/tor*, hackerando il sistema, fossero venut* in possesso della pianta originaria del museo? Venne immaginato un piano d'atterraggio delle navi nel cortile interno del MAC. Giusto in prossimità dell'edificio, i/le* navigant* si resero però conto dell'esistenza del tetto di cristallo non documentato nel progetto originario del museo. Decisero allora di sfondarlo. L'arrivo al MAC è narrato in un film, *HERE (The Prologue)* di Regner Ramos e Ulrike Andersen. Nel film, il gruppo in viaggio, disorientato, manda un SOS che arriva con grande sorpresa ad un'altra civiltà. Questa fornisce alla ciurma la possibilità di volare assieme a tutta una nuova tecnologia per proseguire il viaggio. Nella sequenza filmica prendiamo la prospettiva delle genti in viaggio, dalla quale carpiamo

il levarsi dall'acqua delle imbarcazioni e osserviamo poi l'attenta scansione della pianta del museo, delle angolazioni, delle griglie, con la quale iniziano a scambiarsi informazioni e direzionarsi verso Santurse. Ramos afferma che questa parte è stata importante per lavorare apertamente con il materiale architettonico vivo. Il gruppo in viaggio comunica al suo interno misurazioni e prospettive del progetto architettonico – in una lingua che non esiste – per capire come poterlo penetrare. Il film termina con le onde dell'oceano che si frangono e riproducono il suono dei vetri cadenti dal soffitto del MAC. Il veliero precipita nel cortile interno, il gruppo prende possesso dell'edificio e inizia a costruire un registro di ciò che videro e scoprirono nel viaggio verso *Cüirtopia*. L'allestimento appariva come un cantiere aperto, c'era una griglia per segnalare l'ubicazione dei luoghi ma le tre isole dell'arcipelago rappresentate risultavano non nettamente separate fra di loro. Questo perché, spiega Ramos, uno dei danni del processo di colonizzazione è stato quello di isolare le terre antillane in un'operazione di cancellazione della storia comune. Specificatamente, negli ultimi sessant'anni la colonizzazione statunitense ha prodotto magistralmente una divisione identitaria netta fra Puerto Rico e le altre isole delle Antille non americane: Martinica è Francese, Le Isole Vergini sono Britanniche,

Giamaica è reame del *Commonwealth* Britannico o anche chiamata l'isola nera, nella Repubblica Dominicana e a Cuba stanno i/le povere*.
 Kamau Brathwaite, in *Missili e Capsule: due paradigmi*, scrive nel 1980 a proposito della frammentazione, asserendo che ognuno dei colonialismi europei, sbarcati nelle isole antillane, era diverso dall'altro con una cosa in comune: far credere alle genti di queste isole ("a noi" scrive Brathwaite) che erano/eravamo europei, però «alterati e frammentati, fuori da ogni paradigma che voi», (noi) «in Europa, riconoscete come "reale"». Per Brathwaite, che mentre pronuncia tali parole si trova in Germania, per la *Settimana dei Caraibi* organizzata dall'università di Brema, quello fu il «clisma» più devastante che subirono; far credere alle genti antillane, che provenivano chiaramente da una cultura arcipelagica comune, che erano qualcos'altro, qualcun altro da sé e qualcos'altro dalle isole sorelle⁶². Così il colonialismo statunitense del XX secolo scava ancora più affondo

per rendere questa frammentazione irreparabile.

I disegni maschera che apparivano alle pareti avevano come riferimento il *Vejigante*⁶³, una figura pagana della tradizione afro-boricúa, che funzionava come ulteriore decentralizzazione dall'Europa. Le persone in viaggio verso *Cüirtopia*, man mano che si avvicinavano all'Equatore iniziavano a sentire caldo, la pelle bruciare, alcun* di loro trovarono sollievo nel cospargersi la faccia di sabbia, di conchiglie, a decorarsi con coralli e utilizzare foglie di palme, cocco, fiori per proteggersi dal sole sotto il quale stavano costantemente.

Durante la ricerca Regner Ramos incontrò, nell'Archivo General de Puerto Rico, l'accordo stipulato fra l'architetto e il governo per la costruzione del MAC nel quale veniva deciso il materiale da utilizzare, il tipo di cemento e di sabbie, dove conservarlo, possibilmente in un luogo poco umido perché non si rovinasse, cosa fare nel caso di terremoto. Le

62 Kamau Brathwaite, *Missili e capsule: due paradigmi*, in Andrea Gazzoni (a cura di) *Pensiero Caraibico*, Edizioni Ensemble, Roma 2016, pp. 56-58.

63 Un *vejigante* è un personaggio delle celebrazioni dei festival portoricani, visto principalmente durante il periodo di Carnevale. I colori tradizionali dei *vejigantes* sono il verde, il giallo e il rosso, oppure il rosso e il nero. I *vejigantes* indossano maschere ornate e dai colori vivaci con ali da pipistrello e sono spesso legate a feste che continuano ancora oggi, soprattutto a Loíza e Ponce. Nel XII secolo, secondo la leggenda spagnola, San Giacomo Apostolo, il santo patrono della Spagna, aveva guidato la milizia cattolica nella battaglia di Clavijo alla vittoria contro i Mori (nome dato dagli spagnoli a quelli che consideravano invasori musulmani) nell'844. Nel giorno del suo santo, quando le persone celebravano la vittoria, il *vejigante* rappresentava i Mori sconfitti. A Puerto Rico, questa maschera ha assunto un nuovo aspetto a causa dell'influenza africana e *taíno* e sono solitamente pensate per essere spaventose, degli anti-eroi.

indicazioni che arrivavano da due autorità maschili, avevano la grande preoccupazione della conservazione intatta dell'edificio. L'idea che nacque dal documento fu di integrare alcune sue parti nella mostra, creando, in risposta, delle condizioni di minaccia, come per l'appunto l'alleanza delle isole dell'arcipelago, la rottura del tetto, infiltrazioni d'acqua causate da un rubinetto rotto.

Un secondo film, *Cüirtopia Ball x La BoriVogue*, testimonia l'atterraggio del gruppo all'interno del museo: incuriositi e gioiosi i corpi cominciano a muoversi nello spazio, ad abbracciarsi, ad occupare ogni angolo, a danzare fino all'esplosione di un incontenibile *voguing*. L'evento di cui il film testimonia, ebbe luogo all'inaugurazione della mostra al MAC, *Cüirtopia: Soft Crash*, il 22 marzo 2022 e fu organizzato in collaborazione con *LaBoriVogue*, un progetto nato nel luglio 2020 in piena pandemia da Covid-19, per dare uno spazio di libertà e giustizia sociale alle persone non previste dalle politiche sanitarie e del confinamento. *LaBoriVogue* non risponde all'industria dell'intrattenimento, è una proposta piuttosto anarchica e arriva da una posizione guerrillera; nello spazio che istituisce il progetto non si è solo gay, lesbica, trans ma anche, nera*, madre, figli*, fratello, sorella, artista, chef, cameriera: una cittadinanza *cüir*. Anche se *Cüirtopia* si suppone sia un'utopia in un certo senso non lo è

nei termini di un'utopia astratta, non vi è nulla di perfetto né di pacificato. A Puerto Rico vi è un tasso altissimo di mortalità trans, le politiche pubbliche non sono pensate per le donne e le per le persone *cüir*, gli spazi chiudono costantemente, molti di loro sono ubicati in strade non sicure, gli affitti sono molto costosi, inaccessibile l'acquisto d'immobili, c'è una crisi economica che dura da tempi immemorabili, la realtà è piuttosto dura, afferma Ramos. La vita nell'isola è segnata da un perpetrarsi di crisi. Ciò nonostante gli spazi continuano a sorgere fra le crisi, molte volte in luoghi non del tutto adatti e nel mezzo di eventi catastrofici. Altre volte come zone indispensabili per la stessa sopravvivenza, come l'Hangar a Santurse, uno spazio mappato in *Cüirtopia* nato nell'emergenza post uragano Maria, nel contesto metropolitano di San Juan. In un momento in cui l'isola rimase per mesi senza elettricità ed acqua, El Hangar divenne un rifugio permanente, soprattutto per persone *cüir* rimaste senza casa che si stabilirono lì dormendo sotto gli alberi adiacenti allo spazio e aiutandosi reciprocamente. Lo spazio è ancora attivo e la sua eccezionalità sta nel fatto di non essere un bar notturno e di continuare, a distanza di sette anni, a funzionare con le stesse motivazioni per il quale fu aperto, sapendo che in momenti di parvente quiete sarà possibile avere un programma

d'eventi (dalla caduta di Rossellò all' El Hangar sono stati organizzati in più occasioni momenti di *perreo* collettivo come pratica anticoloniale) nutrendo tuttavia l'eventualità del fare-con-la-crisi, come è avvenuto in tempi di pandemia. *Cüirtopia*, pertanto, è anche la mappatura di micropolitiche che traghettano verso la costruzione di una storia altra, mettendo al centro le tecnologie di soggettivazione più che gli oggetti. Se da un lato essa offre uno strumento di ricerca, dall'altro interroga anche il farsi ricerca come spazio di soggettivazione. La riflessione su architettura e strutture della spazializzazione si manifesta attraverso il rimettersi di realtà e finzione particolarmente presente nella parte del progetto in mostra al MAC. Il progetto arriva a noi come un viaggio in cui corpi *cüir*, qui intesi come "altri*", oltre i generi, lasciano la loro casa alla ricerca di *Cüirtopia*: un arcipelago dove si dice che chi vi abita siano esseri liberi dalle norme imposte del genere e della sessualità. A bordo di una barca a vela e di altre due imbarcazioni a remi, il gruppo intraprende un viaggio lungo anni per raggiungere le acque dei Caraibi. Un viaggio che si dispiega attraverso identità, architetture, paesaggi, tradizioni, rituali, economie e politiche spaziali, attraverso le questioni sull'alterità, i generi, la sessualità e le pratiche anti-coloniali. Il materiale

di finzione si trastulla con il reale perché a *Cüirtopia* la verità è più strana della finzione, come racconta Regner Ramos. La realtà di *Cüirtopia* è «qualcosa che è sempre stato lì in qualcosa che non era davvero lì», un modo che Richard Schechner ha utilizzato per spiegare la parola sanscrita *maya-lila*. *Maya* in origine significava ciò che era reale e *lila*, è una parola più usuale che vuol dire gioco, sport o dramma. *Maya-lila*, assieme, indicano un «atto performativo-creativo continuo in cui le categorie positiviste vero e falso, bene e male non possono essere distinte»⁶⁴. *Cüirtopia* opera in questa doppia negazione con cui si realizza un grado diverso dell'esperienza corporea che si dà per negazione e affermazione, realtà e finzione senza mai attuare una perfetta identificazione dell'una o dell'altra.

Radio Cüirtopia.
El paseo de los enamorados

Il programma radiofonico di *Cüirtopia* è stato concepito come satellite del progetto di ricerca. Viene registrato e trasmesso su Radio Universidad, alla UPR di San Juan a Puerto Rico, i primi due martedì di ogni mese, dalle 18.00 alle 18.30 a partire da aprile 2021 fino ad oggi, e viene archiviato nel sito web di *Cüirtopia* e in *Spotify*. Alcune

64 Richard Schechner, *The Future of Ritual*, op. cit., p.29.

delle puntate radiofoniche diventeranno materiale di un libro che uscirà nel 2025, curato da Regner Ramos, dal titolo *Cüirtopia: Cuentos puertorriqueños de espacios queer*⁶⁵.

Nella trasmissione di *Radio Cüirtopia* del 28 giugno 2022, Regner Ramos affronta, assieme ad un* allora student* dell'Università di Architettura di Puerto Rico, oggi architetto, Arnaldo Cotto Reyes, il tema particolarmente curioso della costruzione di un'infrastruttura chiamata Puerta de Tierra, pianificata ed edificata sopra quello che una volta era chiamato *El Paseo del los Enamorados*, anche conosciuto come *Las Uvas*. Questo *paseo* (passeggiata), ci raccontano Ramos e Cotto-Reyes, per molti anni fu uno spazio di *cruising*, un "estacionamiento", ovvero uno stazionamento per interscambi sessuali. Era un *mirador*, una zona che dava sull'oceano, situata a otto piedi (2,5 metri circa) sotto il livello principale della starda Luís Muño Rivera ed era coperto di Uva Playera (Coccoloba uvifera o sea grape), così che nella parte dedicata allo stazionamento, la visibilità era scarsa. Il piano di costruire Puerta di Tierra come opera di riqualificazione proprio sul *Paseo del los Enamorados*, fu

di fatto un'operazione per ridurre i possibili rischi per la sicurezza della zona. Un tentativo del sistema di sanare una crepa. Nonostante venisse utilizzato da tutti i tipi di pubblico e non fosse esclusivo delle persone della comunità Lgbtqia+, l'attenzione punitiva che lo Stato dava pubblicamente era rivolta a questa comunità.

Regner Ramos osserva però come la crepa trovi comunque la sua via di uscita, perché questo grande progetto, volto a sistemare le abiezioni del *cruising*, pare stia crollando, divorato dall'erosione costiera come se, afferma Ramos, il Caribe lo stesse respingendo. La ricerca di Arnaldo Cotto Reyes gravita attorno alla "crepa" come fessura che si crea nel sistema per poter resistere, essere incisivi, visibilizzarsi e prendere posto, per rivendicare: «questa è la mia crepa, io la genero e questo è il mio momento di possibilità»⁶⁶.

Loverbar

Fra gli spazi mappati all'interno di *Cüirtopia*, mi è parso particolarmente rilevante l'esperienza di un piccolo bar a Rio Piedras, quartiere che ospita

65 Il 23 febbraio 2024, sono stata invitata come ospite al programma Radio Cüirtopia in conversazione con Regner Ramos, Yolanda Arroyo Pizarro, online: <https://open.spotify.com/episode/4LYb2PNQVK4gvQrCml908u?si=455c765cb0d448c7> (u.v. 17/05/2024).

66 «Radio Cüirtopia», *Paseo de los Enamorados*, Ep. #11, 28 giugno 2022, online: www.cuirtopia.xyz/radio (u.v. 17/05/2024).

anche la UPR, la principale università di Puerto Rico. *Loverbar* ha avuto una breve ma importante esistenza.

Durante alcune conversazioni che ho avuto nel marzo 2023 a Puerto Rico, in cui chiesi che spazi erano per loro di riferimento, sono rimasta piacevolmente sorpresa nel sentire che *Loverbar* era quello di cui provavano più nostalgia. Raixa Sanchez, co-fondatrice dello studio di tatuaggi e negozio di vestiti vintage *El Shop* in Calle Cerra nel quartiere di Santurse a San Juan, mi disse: «mi pare quasi impossibile che *Loverbar* non ci sia più, andavo con mia figlia a vedere i *drag show*, in orari in cui anche per i/le* più piccole/i* era possibile recarsi. Era uno spazio che garantiva a tutte noi di sentirci meno isolate in tempi di pandemia».

Ma quali furono le circostanze in cui *Loverbar* prese avvio? Nel contesto dell'amministrazione di Rosellò e dei colpi di coda che lasciò il suo passaggio, la chiusura di spazi *cùir* dove potersi esibire e riunire, ha rappresentato una perdita profonda. Uno di questi era *El Escondite* un tiki bar che stava nell'Avenida de Diego a Río Piedras⁶⁷, un viale derelitto, abbandonato, decadente, segno del fallimento dell'attività di uno dei

maggiori centri commerciali dell'area metropolitana di San Juan. Il progetto di *Loverbar* nasce nel rimettersi di catastrofi atmosferiche, sociali, economiche e politiche, nasce dalla festa *cùir* del giovedì sera, *House De Show*, organizzata mensilmente dall* giornalista* Jhoni Jackson al *Club 77*, un locale punk-rock vicino all'Università di Río Piedras. *House De Show* si spostò più tardi all'*El Escondite* ma a seguito dell'uragano María, quest'ultimo dovette chiudere e tre anni dopo, fra quelle mura, aprì *Loverbar*. Il locale venne inaugurato il 20 agosto 2020 in piena pandemia, dopo tre anni di difficoltà burocratiche. Proprio per il tipo di gestione che la pandemia esigeva furono messi a valore una serie di servizi per la comunità: l'apertura in orari diurni, pranzi e merende vegane, un armadio di vestiti vintage completamente gratuiti come forma di interscambio a cui la comunità veniva invitata a partecipare donando a sua volta abiti e accessori.

Loverbar aveva l'aspetto di una *dollhouse*, dalle tinte rosa, rosse e viola. Le finestre erano a forma di cuore e servivano da area di ritiro per gli ordini da asporto. All'interno, i mobili erano tutti di seconda mano riadattati, ridipinti e ritappezzati, le scale da cui si accedeva al secondo piano, erano piccole e pendenti. Gli elementi della facciata furono dipinti

⁶⁷ Río Piedras è un'ex città e comune di Puerto Rico divenuta uno dei distretti di San Juan nel 1951. A Río Piedras si trova il campus della principale università di Porto Rico.

dall'artist* *cüir*-caraibica Paula I del Toro e in generale come sostiene Regner Ramos, *Loverbar* sembra prendere ispirazione dall'estetiche rosa punk dissacranti di Jhon Water⁶⁸. Da un punto di vista architettonico sembra uno spazio plastico, afferma Ramos, lo spazio in sé ha un suo movimento.

La *dollhouse* è un oggetto che ha attraversato la ricerca di molte artist* femministe e che innerva costruzioni culturali che mescolano materia architettonica e corpi: dalle tinte naïve, al domestico come luogo del femminile, alle bambole, compagnia assegnata alle bambine per nascita. Una *dollhouse* può appartenere all'infanzia come a alla vecchiaia, queste temporalità condividono le stesse condizioni di partenza: entrambe sono associate a un disimpegno a cui è legato anche il lavoro domestico; un modo di stare al mondo "frivolo" e "inconsistente" attribuito alle persone *cüir*, alle donne e all'infanzia, in sostanza ad esistenze ancora-non o non-più adatte al mondo. La casa delle bambole, nonostante sia un oggetto molto stereotipato, può operare come lato B della domesticazione tramite la sua spettralità perturbante: a differenza della casa familiare può essere disfatta, trasformata e ricostruita. Matta-Clark era stupito e incredulo dalla spaventosa temerarietà con cui

le persone vivono lo spazio, con cui i proprietari delle case si preoccupano di mantenere a malapena la loro proprietà senza essere coinvolti nel cambiare radicalmente il loro posto semplicemente disfaccendolo. Nella *dollhouse* abitano sembianze che le bambole possono assumere: rassicuranti e inquietanti, essere protettrici e demoniache. E questo stare nel mezzo fra bene e male è una postura che diverse artiste femministe hanno praticato recuperando figure quali la strega o il ragno, come entità liminali fra i generi e le specie. In *Womenhouse*, per esempio Miriam Shapiro ha sradicato il corpo femminile dalla sua *dollhouse*, inserendo presenze animali non umane (un ragno, un orso, uccelli) e oggetti che registrano il passaggio umano ma non la sua presenza, smottando così ruoli, funzioni, spazialità, e insinuando una riappropriazione della dimensione progettuale della e sulla casa. Con la perdita finale del corpo femminile, Shapiro cancella una corporeità che si è fatta nel tempo solo dato referenziale, per suggerire un cambio di rotta verso un corpo da re(i)stituire. Il fare *cüir* ha privilegiato le differenze trasformative non solo tra i generi ma anche fra architetture e spazialità: i corpi incombono in *Loverbar* che diviene corpo/edificio, si traveste e si presenta come un'ulteriore superficie

68 Adam Nathaniel Furman, Joshua Mardell (a cura di), *Queer Spaces. An Atlas of LGBTQ+ Places and Stories*, RIBA Publishing, London 2022, p. 110.

d'iscrizione a contatto con il mondo. *Loverbar* è un'architettura che si evolve come un sistema camaleontico di dettagli che appaiono nelle superfici delle pareti, nei corpi, negli spostamenti (dentro e fuori, di fronte o accanto ad esso, nel parcheggio, sul percorso adiacente). *Lover/* amante e non *Love/*amore è il nome che sembra sgomberare il campo da semplificazioni sull'amore: passione e reciprocità, ma un amore non pacificato, non un amore da "bona dea" ma un processo per la conquista dell'amore, per uno spazio (più) sicuro, dove, nel caso, poter operare anche un violento rovesciamento nel quale "solo le amanti sopravvivono"⁶⁹. Dal pomeriggio fino a notte a *Loverbar* si organizzano drag show, laboratori e sfilate di *voguing* e sessioni di *perreo*, a cui partecipano anche student* dell'università di Río Piedras. È un luogo destrutturato, grezzo, non patinato, di pratiche DIY, autogestite: è possibile esibirsi in *drag* per la prima volta, fuori dalla tradizionale scena cristallizzata in categorie come la *drag queen* e *drag king*, facendo spazio a tutta una serie di performance molto più fluide. Zylia Zoé Ramírez per esempio, artist* che in più occasioni si

è esibit* a *Loverbar*, è un* *Meta Queen* la cui storia fantastica, dalla quale fa nascere Nomi Latoken, è la seguente: dopo essersi innamorata di un uomo gay, Nomi decide di sottoporsi a un intervento di riassegnazione del sesso. I medici, però, si accorgono che Nomi sta fingendo di essere un paziente transgender e interrompono l'operazione a metà, lasciando Nomi con solo metà pene⁷⁰. Un* performer, Nomi, che incarna molteplici ibridazioni oscillando costantemente tra i generi.

Paul B. Preciado afferma che pur essendoci una predisposizione per alcun* al mutamento, a conti fatti siamo tutt* mutanti, la vera differenza sta che mentre una parte del mondo continua a pensare che tutto sia normale, di essere normale, c'è chi, abbracciando la transizione intenzionale, non viene riconosciut* come soggetto politico⁷¹. Le pratiche corporee che abitano e istituiscono *Loverbar* sono cariche di performatività *cüir*, progettualità e prospettiva politica. Lawrence La Fountain-Stokes parlando della sua *alter-ego drag*, Lola Von Miramar⁷², afferma che

69 "Solo gli amanti sopravvivono", citazione dal film diretto da Jim Jarmusch, *Only lovers left alive*, prodotto da Pandora Film e Recorded Pictures Company, Germania, Regno Unito, Grecia, Francia 2013.

70 Cfr. *NBC News*, online: <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/dark-kings-meta-queens-puerto-rico-s-drag-scene-gets-n790861> (u.v.26/09/2022).

71 Cfr., online: <https://www.youtube.com/watch?v=NLZlautPukU> (u.v.26/09/2022).

72 Lola von Miramar è l'*alter-ego drag* di Lawrence La Fountain-Stokes ed è una donna portoricana

l'azione, il comportamento sociale della performance *drag* sono modi per negoziare delle idiosincrasie⁷³ fra l'inglese e lo spagnolo e il taino, fra gli Stati Uniti e Puerto Rico, fra la cultura di strada, il pacchiano e la cultura alta. Secondo La Fountain-Stokes, le performance *drag*, che iscrive all'interno di un fenomeno transnazionale, non anglo-americano, che invoca un diverso universo di significati, e caratterizzato da *glamour*, umorismo e riferimenti latino-americani (*Transloca*), fungono da dispositivo storico-mnemonico per la trasmissione intergenerazionale della conoscenza, come quando una* *transloca* o un* *drag* performer incarna una figura storica del passato, ciò che David Román definisce "archival drag"⁷⁴.

Cosa significa *cüir* nel Caribe e per il Caribe? Lawrence La Fountain-Stokes afferma che *cüir* significa diversità, che ha a che vedere con vari processi storici, con la lingua, con la sovranità, con l'essere un paese indipendente o essere una colonia, riguarda la negoziazione dello stereotipo,

riguarda l'identità boricua e afro-boricua.

Il *voguing* nei Caraibi si intensifica di tracce della storia afro-*cüir* dell'arcipelago e della lotta di liberazione che questa pratica artistica porta con sé. I *patterns*, i movimenti a ripetizione che hanno fatto la storia delle competizioni del *voguing* newyorkese degli anni Ottanta, cambiano in quello che Muñoz definisce come memoria utopica *queer*⁷⁵ un passato che si arrischia oltre il presente e che si dà come resto delle gestualità di antenate *cüir* del Borikè. Il linguaggio del *voguing* cambia a contatto con i Caraibi a partire dalle piattaforme: le *balls* statunitensi qui diventano *las bolas*, un termine influenzato dalla storia del *voguing* messicano, la *Paserela Caribeña* (la passerella caraibica) a differenza di quella americana, mette in evidenza le curve, il viso gioioso e il gusto del rimbalzo ad ogni movimento-leva e si basa sull'atteggiamento con cui si cammina quotidianamente, il cosiddetto *piquete* o *tumbao*, un modo di passeggiare

divertente e sopra le righe che ama la poesia e la cucina, soprattutto la frittura. Nel 2010 ha fatto il suo ingresso nel cyberspazio con una serie di video bilingue di cucina *drag queen* nel programma *Feast of Fun* e si è esibita in Argentina, Messico, Porto Rico e Stati Uniti. Vedi, Lawrence La Fountain-Stokes, *Becoming Lola: Self-Reflexivity and Drag, in Transloca. The politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*, University of Michigan Press, 2021, p. 21.

73 Con il termine "idiosincrasie" qui s'intendono delle forme di incompatibilità dovute a ragioni culturali, di classe, genere, razza... Il termine "idiosincrasia" viene inoltre utilizzato spesso da Larry La Fountain-Stokes, durante le trasmissioni radio di *Cüirtopia*.

74 Lawrence La Fountain-Stokes, *Translocas. The Politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*, University of Michigan Press, 2021, p. 127.

75 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia*, op. Cit., p.45.

che hanno ereditato le* portorican* e che riflette il passaggio delle onde del mare sul corpo. Anche il *Jíbaro Vogue*, praticato soprattutto nelle *bolas* natalizie, sorge dalla fusione del *voguing* con elementi della cultura contadina portoricana.

Se all'oggi le immagini degli ambienti di *Loverbar* ci mostrano uno spazio interrotto, come sospeso nel tempo, dall'altra attraverso di esse possiamo accedere non solo alle temporalità affettive che l'hanno fatto esistere ma anche a quel non-ancora-qui che ha generato e che continua a produrre futuri⁷⁶. Ana Vujanovic sottolinea come a causa della mancata considerazione della performance come modello di produzione, molti tentativi di politicizzare e ripoliticizzare la performance e le analisi delle sue dimensioni politiche non sono riuscite a creare antagonismo, senza il quale, afferma, non c'è politica⁷⁷. In quest'isola dei Caraibi ciò che viene prodotto in termini di performance artistica non ha la pretesa del politico ma è irrorata, straripante di una politica immanente alla produzione performativa. A Puerto Rico la performance artistica si genera da corpi che sono già in tumulto, in quanto soggetti latinoamericani,

caribici, diasporici, coloniali, *queer*, trans e di colore, ancora prima di pensarsi politicamente. Quello che avviene quindi in termini performativi è che da un lato la produzione artistica diventa protesi dei corpi, dilatazione di quello che i corpi conoscono e elaborano come capacità di movimento nel mondo; dall'altra, la politica scorre dentro, fuori, sotto, sopra, a lato, attraverso i modi di produzione artistica, modellando ciò che viene fatto e inventando nuovamente lo spazio che articola. La performatività, essendo un'attività del divenire, ha un ruolo chiave non solo nella costruzione dell'identità (e non nell'esprimere un'identità), ma anche nella produzione della spazialità attraverso cui l'identità si genera, si rigenera e si trasforma. Butler sostiene che l'azione è sempre supportata e che per ottenere i supporti che ci consentono di agire dobbiamo lottare⁷⁸. Se questo è senza dubbio un piano, un altro piano è che questi rapporti, implicati nella lotta per lo spazio – compreso lo spazio del corpo – disegnano coordinate non tracciabili a prima vista, ma che di fatto re-istituiscono l'abitare, lo stare, l'attraversare. Come già affrontato nella parte dedicata a Butler, sappiamo che una certa

76 Ivi, pp. 127-147.

77 Ana Vujanovic, *Performance that matter: from public sphere to creative labour*, in A. Vujanovic e L.A. Piazza, *A live gathering: performance and politics in contemporary Europe*, b-books, Berlin 2019, p. 87- 104.

78 Cfr. Judith Butler, *L'alleanza dei corpi*, Nottetempo, Milano 2017.

attività «riconfigura la materialità dello spazio»⁷⁹ già presente. Eppure in queste configurazioni, i supporti, che non sono solo rivendicati come parte dell'azione stessa, ma, in un certo reinventati, arrivano a indicare non solo i soggetti ma anche delle pratiche che contribuiscono alla costruzione dell'abitare.

Loverbar ha chiuso il 21 dicembre 2021 per una serie di circostanze che sono state, prima, spinta per la sua fioritura e dopo qualche tempo, causa del suo termine. Vikki Bell ci esorta però a guardare alla performatività, ai processi di divenire, come qualcosa di non genealogicamente lineare ma come effetti del proprio ambiente⁸⁰, in cui concorrono rimandi molteplici di uno stare, che proprio nella persistenza, dissotterra, evidenzia l'assurdità della norma e della linearità dentro cui si trova iscritto⁸¹. I continui controlli della polizia (molteplici tentativi di sgombero dentro un piano di gentrificazione

dell'area) i *raid* per disperdere la folla che si trovava fuori dal locale, gli atti coercitivi e intimidatori verso chi lavorava all'interno del bar, le sanzioni amministrative che hanno pesato sulle enormi difficoltà finanziarie dovute alla pandemia e in aggiunta la crisi dell'elettricità causata dalla società Luma⁸² nell'ultimo anno e mezzo, hanno reso l'esistenza dello spazio impossibile. Pure le amanti/*lovers* in queste circostanze possono sentirsi spezzate, fragili; la scomparsa seppur temporanea dell'amore/amante può essere un cataclisma. All'interno di prospettive catastrofiche, non esistono spazi né tantomeno relazioni pacificate. Forse è proprio quest'esplosione, questa rottura così dolorosa e ancora potenzialmente detonante che si rivela a noi nel tempo. Un baluginio, direbbe Josè Esteban Muñoz, una luce ad intermittenza della memoria che tenta di farsi carne, riattivando la conoscenza che ancora possiamo

79 Ivi. p. 116-117.

80 Vikki Bell, *Culture and Performance. The Challenge of Ethics, Politics and Feminist Theory*, Berg, New York 2007.

81 Cfr., Athena Athanasiou, in Judith Butler, Athena Athanasiou, *Spoliazione. I senza casa, senza patria, senza cittadinanza*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

82 LUMA è una società privata che ha iniziato a operare a Porto Rico il 1° giugno 2021, fornendo energia elettrica all'isola. Di fronte a un aumento delle tariffe per l'elettricità di almeno sette volte in un anno, i servizi elettrici sono peggiorati e si verificano quotidiani blackout a causa della mancanza di manutenzione. Tale crisi dei servizi si somma all'attuale violenza del governo in carica, guidato da Pedro Pierluisi, che attraverso la vendita massiva di terreni pubblici a ricchi imprenditori americani sembra esacerbare le disparità tra nativi e colonizzatori ricchi e puntare dritto all'annessione totale di Puerto Rico agli Stati Uniti. Un'operazione che, dall'altro lato, si scontra con la resistenza delle organizzazioni politiche di movimento e femministe dell'isola.

raccoglie dagli archivi liberati da quell'esperienza⁸³.

Habitar lo imposible

Brathwaite parla della frammentazione geopsichica dei Caraibi; racconta che «queste *i/sole* sono le punte delle montagne: vette di una rabbia sprofondata della cordillera»⁸⁴. La spina dorsale dolorante delle Americhe, scrive Brathwaite, si estende dal nord dell'Alaska attraverso le Ande fino a dove queste finiscono, sulle coste dell'Antartide, ma una volta arrivati in Yucatan c'è un vuoto improvviso. Da lì emergono gli enigmi sottomarini che spostano questa curva fuori e dentro l'Atlantico: il Triangolo delle Bermuda (di cui una delle estremità si trova nella città di San Juan a Puerto Rico), il Mar dei Sargassi, la Fonte della Giovinezza. Il poeta parla di una catastrofe dell'infrastruttura, un catabisso: Xaymaca, Cuba, Hispaniola, Puerto Rico, Antigua, Barbuda, Dominica, Martinica, Santa Lucia, Trinidad, isole che sono regioni montuose perdute e frammenti di un continente spezzato, con l'effetto dell'eco del crollo passato⁸⁵.

L'isola di Puerto Rico/Borikèn è un territorio dove le alture del tempo occidentale con la loro nozione falsificante di istante fisso e linearità crollano, è un territorio dai molteplici spazi di soglia da dove sgorgano dense temporalità. In questo luogo, prendendo in prestito le parole di Edouard Glissant in *Caribbean Discourse*⁸⁶ il passato e il futuro «risiedono in oggetti materiali che liberano i loro significati nascosti solo quando vengono incontrati in modo immaginativo, nella loro profusione inesplorata traducono la natura intricata e polisemica dell'esperienza collettiva»⁸⁷.

Questo si legge nel documentario della regista portoricana Beatriz Santiago Muñoz, *La Cueva Negra* (2012), girato in un paesaggio caraibico rurale post-industriale, ben distante dalle cartoline paradisiache destinate al turismo. Nel documentario emergono immagini che chi vive a Puerto Rico riconosce immediatamente. Un luogo che è stato base militare per sessant'anni, sede di continui test missilistici, in cui il pensiero prodotto non si può avere altrove, è un pensiero possibile legato al luogo: «Se nuotate in profondità vedrete aragoste e

83 Cfr. José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia*, op. cit., pp.1-24.

84 Andrea Gazzoni, *Pensiero caraibico*, op.cit., p.48.

85 *Ibidem*.

86 Edouard Glissant, *Caribbean Discourse. Selected essays*, CARAF books, University of Virginia 1999.

87 Ivi, pp. 5-9.

conchiglie che vivono sui missili. Se non lo fate, non vedete nulla»⁸⁸, afferma Santiago Muñoz. La regista si interroga su ciò che produce un nuovo evento in questa storia, sull'attività dell'ambiente e del paesaggio nel fare qualcos'altro. Non solo il paesaggio sprigiona un'intricata trama di attività provenienti da spazi-tempi lontani l'uno dall'altro e tuttavia convergenti nel fare dell'altro, ma anche i corpi, immanentemente implicati con questo mondo, abitano costantemente la soglia fra l'essere in diversi luoghi e temporalità e l'essere in nessuna di esse. La Fountaine-Stokers, che ha scritto pagine importantissime sulla diaspora *cûir* di artist* portorican*, afferma che la resistenza alla migrazione, per esempio, non è vista come tale, ovvero non-migrare non è visto come atto di resistenza a una logica dominante, nonostante lo sia. A Puerto Rico, il movimento, lo spostamento, l'essere diasporico è nei corpi anche di chi rimane come sibilanza, una condizione sempre dietro l'angolo. Stare nell'isola, per le generazioni *post-boom* economico, significa lottare contro la deflagrazione dell'abitare. L'essere diasporico, quindi, si manifesta anche come disposizione affettiva in quanto parte di un ecosistema sociale, politico, climatico, isolano fatto di esperienze condivise migranti.

A migrare non sono solo i corpi ma anche la cordigliera, l'acqua, il fondo dell'oceano (la fossa di Puerto Rico e Cuba). Su questa diasporicità ecosistemica che sempre implica un elemento di minaccia, alcune danzatrici/tor* assecondando la logica, il ritmo, le idiosincrasie dell'ambiente e trovandosi intimamente legate all'ignoto, hanno fondato il loro fare coreografico. Ma il loro fare coreografico è intimamente legato anche alla minaccia, come abbiamo più volte sottolineato, a un sistema che utilizza l'imprevisto, l'evento come mezzo di controllo e coercizione. Judith Butler parla della minaccia come un atto linguistico che prefigura un atto corporeo, ma che tuttavia è già un atto corporeo: la minaccia fissa nel gesto i contorni dell'atto che avverrà in futuro, quindi, chi minaccia già inizia l'azione che avrà compimento in futuro. L'atto corporeo di chi è minacciato è l'immobilità, la cancellazione della possibilità di risposta, la paura, tutti effetti che hanno una matrice corporea legata alla possibilità o meno di agire. La minaccia non è sempre enunciata, a volte, come nel caso di Puerto Rico, è una condizione o una sequenza di attuazioni che si fa minaccia. La minaccia a volte è data dalla sola presenza o assenza di _____.

⁸⁸ Ionit Behar, *Beyond Beauty: Beatriz Santiago Muñoz on How to Truly Perceive a Place*, «ArtSlant» 2017.

Ma la minaccia arriva anche attraverso altri mezzi per esempio i continui *black-out* che avvengono quotidianamente nell'isola. Nonostante Jane Bennet affermi che questo fenomeno, essendo l'elettricità una "miscela volatile", s'innesci in parte da un'agenzialità non umana (che è un fattore di rischio, come gli uragani, utilizzato come minaccia) la frequenza con cui avvengono i *black-out* e la loro durata a fronte di un aumento delle spese elettriche, è evidentemente un atto che sospese le vite rispetto la possibilità di sperare in un futuro che sembra non arrivare mai. Butler afferma però che la minaccia traendo la sua forza dalla promessa di materializzare ciò che enuncia (che sia linguisticamente o fuori dal linguaggio), è di per sé suscettibile al fallimento. Il primo punto di Butler su questa vulnerabilità sarebbe la necessità di sedi di potere perché la minaccia si realizzi, ma come abbiamo visto è un'eventualità inutilizzabile se riferito a zone come Puerto Rico dove la minaccia parte dalle sedi di potere. Come secondo punto Butler afferma che il fallimento della minaccia potrebbe arrivare dalla risposta che sollecita, da forme di resistenza che la minaccia ha contribuito a produrre.

*Habitar lo imposible*⁸⁹ è il titolo di un libro che esamina quattro decenni di ricerche sperimentali nella danza sperimentale portoricana. Ma il titolo è anche una dichiarazione, un intento artistico: insistere nella pratica coreografica equivale a frequentare un luogo e coltivare con esso una relazione profonda per un tempo sufficiente da considerarlo abitato. Non si tratta di provare due o tre volte un esercizio ma rischiare di fare ciò che non è possibile. Occupare costantemente quello spazio del "non sapere" per sfidare ciò che è già stabilito.

niabia patrana santiago, danzatrice e coreografa portoricana e co-curatrice del libro, si chiede: «Cos'è stata la danza sperimentale a Puerto Rico? ma soprattutto cos'è il puertorriqueño?» Entrambe le cose, secondo patrana santiago, sia la sperimentazione che il puertorriqueño, sono termini espansivi interconnessi come l'arcipelago caraibico. Ubicare geograficamente e temporalmente *lo puertorriqueño* e la sperimentazione, è un esercizio che richiede mobilità, saper affrontare la confusione delle categorie.

**«Lo puertorriqueño è qualcosa
in continuo mutamento ma**

89 Susan Homar, niabia patrana santiago, *Habitar lo Imposible. Danza y experimentación en Puerto Rico*, Beta-Local, San Juan 2022. Il libro è stato tradotto in lingua inglese a dicembre 2023 per Michigan University Press, Susan Homar, niabia patrana Santiago, *Inhabiting the Impossible. Dance and Experimentation in Puerto Rico*, Michigan University Press, 2023, <https://doi.org/10.3998/mpub.12527555>.

sempre minacciato da _____ (riempire lo spazio vuoto). E la sperimentazione è una pratica non interessata a obbedire ai preconcezioni e alle precondizioni del tempo».⁹⁰

La danza sperimentale portoricana si manifesta nonostante la precarietà, la mancanza d'infrastrutture, la carenza di commissioni e avvicinarsi alla sua storia, afferma pastrana santiago, è una performance dell'«espansivamente caraibico», un'estensione del pensarsi caraibico: «questo fare e pensare alla danza dentro, da, durante, per, con Puerto Rico richiede un attaccamento quasi estraneo alla volontà di essere e al compito di nominarsi»⁹¹.

Puerto Rico non è New York, scrive pastrana santiago, perché anche nella diaspora molt* danzatic* hanno dovuto affrontare la difficoltà della critica, che non potendo interpretare il loro lavoro come danza postmoderna, creava dei varchi storici fra loro e le danzatrici newyorkesi. Ramón Rivera-Servera testimonia che il modo in cui i critici si interessavano alla scena postmoderna di New

York, in particolare al lavoro degli anni Ottanta, presupponeva una certa bianchezza. L'analisi di pezzi di danza latina non erano in alcun modo riconoscibili dal critico anglofono a causa della mancanza di familiarità con le tradizioni latine postmoderne, al tempo ci si aspettava l'esecuzione tradizionale di balli come la salsa o il *son montuno*, e siccome la versione "postmoderna" non era decifrabile, la critica non poteva affrontarla⁹².

Vale la pena intessere ulteriormente le fila tra alcune delle esperienze di cui ho parlato in "performatività di un abitare caraibico" con la cultura sperimentale coreografica che si è prodotta nel tempo in quest'isola attraverso l'analisi che Ramón Rivera-Servera fa del lavoro di alcun* performer* fra cui pastrana santiago. Rivera-Servera propone di guardare alla danza sperimentale di alcun* artist* come un'anticipazione degli eventi performativi del Verano 2019. In prima istanza, va tenuto presente che gran parte di ciò che distingue la sperimentazione nella danza portoricana è il suo attingere da un vasto repertorio, proveniente anche da piattaforme di danza di strada.

90 nibia pastrana Santiago, *Contra la borradura, a favor de la rareza y recuerda: esta coreografía no es un mito caribeño y otrxs vinieron antes*, in Susan Homar, nibia pastrana Santiago (curado por), *Habitar lo imposible. Danza y experimentación en Puerto Rico*, op.cit., p. 83.

91 Ivi, p.91.

92 Ivi, p.94, vedi anche *Dancing the Latino Postmodern: A Conversation with Merián Soto (MS), Viveca Vazquez (VV), and Arthur Avilés (AA)*, moderated and edited by Ramón H. Rivera-Servera (RRS), «Conversation across the field of dance», n. 34, pp. 18-20.

L'attitudine della sperimentazione portoricana alle culture di strada, produce una prassi incarnata dalla quale, afferma Rivera- Servera «il nostro dilemma politico può essere identificato, compreso e invertito». L* artist* che prende in esame sono, Pó Rodil, Endrimael Delgado Reyes, nibia patrana santiago, tutt* tre attualmente attiv* nella scena portoricana isolana. I loro interventi performativi combinano stilemi urbani di danza sociale con la critica femminista-*cúir* all'accesso e transito nello spazio. Rivera-Servera afferma che questi gesti politici incarnati nei movimenti non funzionano solo per adoperarsi nel terreno politico immediato, ma anche per permettere a* studios* di teorizzare la protesta coreografata in termini più ampi⁹³. A Puerto Rico, scrive Rivera-Servera, la danza di protesta precede gli eventi del "Verano 2019"⁹⁴. Uno degli esempi che arriva dalle esperienze coreografiche portoricane e che piomba dentro l'esperienza del "Levantamiento de Verano", è Endrimael Delgado Reyes performer che fondò dopo le proteste, la *BoriVogue*. Delgado Reyes inoltre dal 2011 fa parte del collettivo *PISO* che ha dato vita a una piattaforma transdisciplinare incentrata sullo

studio dei corpi e del movimento attraverso la loro analisi e quella dei processi di documentazione e archiviazione nello spazio pubblico. Secondo Rivera-Servera dobbiamo pensare che le sue performance all'interno del "Levantamiento", traggono forza dalle genealogie di pratiche legate al suo coinvolgimento con il collettivo e con *PISO pari*, un festival di danza itinerante. Un altro esempio a ridosso delle proteste è quello di Pó Rodil performer e attivist* *cúir* trans e intersessuale che nel 2017 si esibì durante lo sciopero nazionale del 1° maggio. La sua performance si scagliava contro la violenza di genere nel paese e soprattutto contro l'immobilità delle istituzioni a fronte delle accuse di violenza e molestie sessuali mosse a Héctor O'Neill, sindaco di Guaynabo. Rodil danzò senza maglietta, mostrando i seni di fronte gli uffici della "Junta" (Ente di controllo fiscale), sopra i quali c'era scritto "O'Neill Violador". La reazione della parte istituzionale non si fece attendere e attraverso i social media Sonia Pacheco, esponente del Partido Popular Democratico di Ponce scrisse: «Dicono che con quelle tette chiunque lo stupirebbe»⁹⁵. Rodil porta nello spazio della politica, attraverso la danza (l* vedremo collaborare anche

93 Ramón Rivera-Servera, *(Con)moción fr los movimientos feministas cuir en el procomún...o cómo baila Puerto Rico sus deseo descoloniales*, in Susan Homar, nibia pastrana Santiago (curado por), *Habitar lo imposible*, op. Cit. p. 172-187.

94 Ivi, p. 177.

95 Ivi, pp.182-185.

nei lavori coreografici di nibia patrana santiago) una nozione di cittadinanza talmente imprevista da suscitare un atto di violenza, che si ripete, confermando e rafforzando la validità e legittimità della sua performance.

NIBIA PASTRANA SANTIAGO

nibia patrana santiago (Caguas, Puerto Rico, 1987) è una danzatrice, coreografa e pedagoga. Dentro la genealogia disegnata da Rivera-Servera, nibia patrana santiago occupa un posto centrale. Prima che il "perreo combativo" fosse conosciuto globalmente dopo le proteste del 2019, la coreografa già utilizzava il *reggaetón* per solcare lo spazio da un pensiero corporeo anti-coloniale. Con la performance *Los presidentes pisan, o conmemorando lo invisible, o quiero ser una iconoclasta sexy*, patrana santiago portò il *perreo* nel monumentale viale chiamato *Paseo de los Presidentes* (passeggiata dei presidenti) ubicato di fronte al Campidoglio di Puerto Rico nella zona di Puerta de Tierra (dove stava il Paseo de los enamorados) giusto all'entrata della isoletta che ospita il distretto coloniale della città di San Juan⁹⁶. In questo gran viale, dove i/le turisti/e vengono a scattare foto per riprodurre immagini di sé stessi e della storia imperiale, sono ubicate le

statue di bronzo dei dieci presidenti americani che hanno messo piede nel suolo di Puerto Rico, per raccogliere fondi, visitare le basi militari o giocare a golf. patrana santiago in questa performance si strofinava sensualmente e gioiosamente, con movimenti circolatori perrendo sulle statue di dimensione naturale. La coreografa lo chiama "vandalismo corporeo" (vandalismo corporal), perché in effetti, afferma, strofinare il culo contro la statua di Obama può risultare offensivo – anche se non potrà mai esserlo tanto quanto l'istituzione della Giunta di Controllo fiscale e del ripristino di un colonialismo.

Essendo i monumenti sorvegliati, patrana santiago racconta di aver utilizzato il suo corpo per incanalare le sue fantasie di distruzione (verso i simboli del colonialismo), fotografandosi come tutti gli altri; racconta inoltre che alcuni rimasero offesi, altri hanno addirittura riso o si sono offerti di aiutarla a scattare le foto: «Questo è stato uno dei miei momenti preferiti» racconta nibia, «quando il mio vandalismo corporeo è diventato consumabile per il turista, ho potuto intrappolare l'intero atto attraverso il loro sguardo e riprenderlo con la telecamera. Non è anche questo un atto imperiale? Arrivo e poi di dico come farlo. In altre parole, esibisciti per me»⁹⁷.

96 Ivi, pp.182-185.

97 Iberia Pérez González (edited by), "The body will always be the territory in dispute": A Conversation

TTTT. Thank you Tego, thank you Trisha

La performance *TTTT. Thank you Tego, thank you Trisha* (2019) di nibia patrana santiago fu pensata dalla coreografa, in prima istanza, per celebrare il cantante musicista portoricano Tego Calderòn⁹⁸. Trisha Brown arrivò successivamente dentro il processo creativo come scambio sincero che pastrana santiago esprime in gratitudine per le forme, nei confronti di Brown. In questo scambio, tuttavia, si compie un risarcimento storico nell'immanenza del movimento.

La performance fu presentata nel 2019 a *Hidrante*⁹⁹ all'interno del progetto *Cualesquiera* della stessa coreografa, e mescolava un classico della danza postmoderna *Spanish Dance* (1973), performance di Trisha Brown parte del repertorio

Accumulation Pieces, con l'estetica nera del *reggaetón*, tessendo la partitura coreografica con due hit musicali di Tego Calderòn, *Pa' que retozen* (2002) e *Pegaíto a la pared* (2008) e combinando gestualità formali con il *perreo*. *TTTT* viene presentata nel 2019, immediatamente dopo la mobilitazione per le dimissioni del governato di Puerto Rico, Ricardo Rossellò dove il "perreo combattivo", venne utilizzato come "arma":

Rimasi con l'energia che quel movimento, il *perreo* e le danze, avevano generato nello spazio e nei nostri corpi. Letteralmente dovevo fare qualcosa con il culo. La prima cosa che mi venne in mente fu prendere due riferimenti opposti: Tego Calderòn il duro, il *reggaetón*, il nero, proveninete da Loíza¹⁰⁰, una figura che io celebro. Ho pensato che il "perreo combattivo" non si sarebbe dato in quella forma se Tego Calderòn non fosse esistito, e

between Iberia Pérez González and nibia pastrana Santiago, Perez Art Museum Miami, «Caribbean Culture Institute», online: <https://cci.pamm.org/en/the-body-will-always-be-the-territory-in-dispute-a-conversation-between-iberia-perez-gonzalez-and-nibia-pastrana-santiago/>

⁹⁸ Tego Calderòn è un musicista rapper/reggaetonero afro-portoricano nato a Loíza nei primi anni Settanta e trasferitosi con la famiglia a Río Grande, altra città dell'isola e successivamente negli Stati Uniti. Dopo una serie di collaborazioni, Tego rientrò a Puerto Rico a fine anni novanta con l'intenzione di ristabilirsi ed iniziare a produrre qui la sua musica. Tale proposito fu presto deluso dalla repressione che la musica underground stava vivendo nell'isola. In questo periodo Tego finì in carcere. Quando uscì, pubblicò il suo album di debutto *El Abayarde* con il quale si fece conoscere. Calderòn ha scritto lungamente contro il razzismo, per l'autodeterminazione, della vita di strada e della durevole occupazione indebita dei gringos statunitensi, distante dall'indipendentismo portoricano ispanofilo bianco istituzionalizzato, così come dal razzismo intestino, dal classismo e dalla corruzione propri dell'isola e dei suoi politici.

⁹⁹ *Hidrante*, online: <https://www.hidranteee.com/project/cualesquiera>.

¹⁰⁰ Loíza è una città sulla costa nord-orientale di Puerto Rico, a nord di Canóvanas, a est di Carolina e a ovest di Río Grande. Fa parte dell'area metropolitana di San Juan-Caguas-Guaynabo. È nota per la sua cultura afro-portoricana e per essere una delle città abitate storicamente da più persone nere di tutta l'isola.

mi son chiesta come posso ringraziare Tego? Allo stesso tempo mi sono detta che non sarei mai andata in uno spazio espositivo a "perrear por perrear". Così ho scelto una coreografia di Trisha Brown, *Spanish Dance*, qualcosa di facile ma anche di molto riconoscibile nel mondo della danza, e l'ho fatta dialogare con due brani di Tego Calderòn. Fuori dall'ambito della danza, nessun* sa chi è Trisha Brown e tanto meno gliene importa, mi interessava quindi che chi non conosceva Tego, probabilmente sapeva chi era Trisha, e chi non conosceva Trisha a Puerto Rico, sicuramente conosceva Tego. Luis, Po' e Ezequiel, l* performer con l* qual*ho lavorato, furono mi* student* nel programma di studi di genere; sono artist* molto promettenti e giovani, e volevo lavorare con loro, sostenerl*. Adesso ognuno* di loro è già molto avanti con il proprio percorso artistico ed Ezequiel sta entrando nella *BoriVogue*. Chiesi a una mia studentessa molto brava di insegnarci i passi della coreografia di Trisha su cui poi lavorare con le musiche di Tego, mi interessava che si creasse un happening.¹⁰¹

Ramón Rivera-Servera, scrive che diversamente da altri lavori di Brown ancorati nella storia della sperimentazione della danza americana che ha sfidato l'astrattismo formalista della danza moderna,

Brown, in *Spanish Dance* utilizza l'esoticismo storico delle "Spanish Dances", per la gioia del pubblico anglo-americano.

Soprattutto nella storia della danza americana, sostiene Rivera-Servera, questo termine viene usato anche come estensivo di "Latin dances", amalgamando tradizioni di danza diverse senza attribuzione, riducendole così a uno stereotipo coreografico. Al ritmo del *reggaetón*, pastana santiago, Po' Rodil, Luis Rivera ed Ezequiel Diaz «si appropriano dell'appropriazione di Brown»¹⁰² spostando la coreografia di Brown dentro la storia dell'erotismo combattivo portoricano attraverso le sonorità e i testi di Tego Calderòn.

Nel pezzo di Brown che è uno *Spanish dance*, ovvero un'appropriazione, c'è effettivamente un movimento dell'anca, ma il movimento delle braccia fa una cosa specificatamente "spagnola". Puerto Rico ha una storia spagnola (di colonizzazione) e una storia "gringa"¹⁰³ (di colonizzazione), Trisha Brown è "gringa", lì si annodano tre livelli di questa storia. Così il primo cambio in TTTT è il movimento delle braccia che non riproduce quel gesto. Diversamente, di quella coreografia, che fa parte della serie *Accumulation*,

101 Trascrizione, tradotta in italiano, della conversazione fra nibia pastana santiago e chi scrive, avvenuta il 28 febbraio 2024 a San Juan, Puerto Rico.

102 Ramón Rivera-Servera, *(Con)moción de los movimientos feministas cuir en el procomún*, op.cit., p. 182.

103 *Gringo(s)* è un termine spagnolo-latino per nominare persone provenienti dagli Stati Uniti, il termine che ha una forte connotazione di ostilità verso gli USA, è profondamente legato al rapporto coloniale, al turismo americano, infine all'occupazione territoriale.

ho amato la materialità dei corpi che si ammassano l'uno con l'altro.¹⁰⁴

patrana santiago esplora le contaddizioni della colonialità incarnate nelle microstorie che la danza fa emergere, allo stesso tempo e soprattutto in *TTTT*, mette in campo una critica attraverso un fare coreografico del tutto relazionale, un "NO" rivolto all'assimilazione culturale americana, attraverso però una "modalità del possibile"¹⁰⁵. José Esteban Muñoz esamina un'interessante prospettiva che emerge da alcune pratiche *queer* che rifiutano un certo antirelazionalismo anti-utopico, senza escludere la possibilità di un rifiuto risolutivo. Muñoz convoca Paolo Virno che nel suo libro *Il cosiddetto male e la critica dello Stato*, afferma che la negazione può essere una regressione all'infinito, una potenzialità che può dare nuove forme al futuro attraverso nuove modalità di critica, in accordatura a ciò che Shoshana Felman ha definito "lo scandalo": una negazione radicale, il dire "no" che non è né correzione né negazione dell'opposizione¹⁰⁶. Un qualcos'altro e un altrove che nibia pastana santiago mette in campo in questa potente

performance (ma di cui è costellata tutta la sua produzione) rispondendo all'esoticismo anti-relazionale di Brown, attraverso un dispositivo che risalda le relazioni implicate in quella storia, facendo emergere luci, ombre e spazi di potenzialità.

*Maniobra, bahía
o el evento coreográfico*

La pratica di nibia pastana santiago sviluppa quelli che lei definisce come "eventi coreografici" in luoghi specifici, soprattutto spazi pubblici, per sperimentare il tempo, la finzione e le nozioni di territorio.

Credo che la lente dello spazio coreografico, si possa applicare a diverse situazioni, dipende da cosa vedi, cosa t'interessa, cosa c'è di coreografato. La cosa interessante che succede per esempio, nella Bahia di San Juan sono le occasioni d'improvvisazione che contiene, perché ci possono essere tutti i protocolli del mondo ma non è possibile controllare l'ambiente, gli elementi, il caso. Mi piace questa mescolanza. Da quello che ho capito, i protocolli sono costruiti apposta, in parte, per evitare questi incidenti del caso, in alcuni momenti mi sono detta: "guarda ci sono tutti gli strumenti per l'emergenza o per

104 Trascrizione, tradotta in italiano, della conversazione fra nibia pastana santiago e chi scrive, avvenuta il 28 febbraio 2024 a San Juan, Puerto Rico.

105 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia*, op.cit., p.16.

106 José Esteban Muñoz utilizza il termine "sterzata contro-polemica" per agire sugli approcci anti-relazionali alla teoria queer; pensieri velleitari che investono nel rinvio dei molteplici sogni di differenza.

l'evento, però l'evento è sempre improvvisazione, non si sa quello che succederà”.

Questo sguardo si può sicuramente applicare ad altri territori. Quando sono stata alla Whitney Biennial dedicai del tempo osservando lo spazio davanti al museo, che si trova a 800 metri di fronte al mare, e notai che era molto coreografato: c'era lo spazio per le biciclette, quello per le piante, quello per camminare, c'erano costruzioni fino al mare; iniziai a notare tutti i livelli. Dipendendo sempre da quale prospettiva si cerca, improvvisare in questo spazio può voler dire sentire o eseguire la sua coreografia. Dal materiale che raccolsi osservando lo spazio, scaturirono strategie coreografiche dalle quali sviluppai la performance.

Nel 2015 pastrana santiago partecipa al programma di ricerca *La Práctica*, curato dall'organizzazione artistica *Beta-Local*. Nei nove mesi di indagini la coreografa continuò a esplorare la configurazione del potere coloniale attraverso il movimento, mappando la geografia politica della Bahía di San Juan dove ogni giorno entrano ed escono navi da crociera e navi mercantili. pastrana santiago mise appunto una metodologia d'analisi delle scritture coreografiche iscritte in quello spazio attraverso passeggiate, rotte in kayak, improvvisazioni coreoutiche. Raccolse materiale sui *patterns* di movimento delle sue caratteristiche naturali come

la topografia submarina, delle architetture coloniali spagnole e nordamericane che circondano la bahía, delle rotte commerciali, del turismo, del trasporto di beni di consumo, fino alla disposizione dell'ozio. Il lavoro terminò in una fanzine che raccoglie esercizi per accedere a queste rotte del potere: temporalità liquide, arrivi/partenze, navigazione liscia, trascinare, trainare, ancorare, misurazioni¹⁰⁷. Per pastrana santiago la coreografia è una lente privilegiata per capire l'organizzazione delle cose, il ritmo, i vuoti, le faglie anche del potere. «Saper vedere qualcosa che è stato precedentemente coreografato ma che viene venduto come naturale, è un'opportunità», afferma pastrana santiago. «Se la coreografia opprime allora va interrotta e allo stesso tempo utilizzata per sviluppare nuove tattiche»¹⁰⁸.

Nella Bahia di San Juan non ho mai danzato, facevo esercizi come camminare, andare in kayak, misurare, contare, raccoglievo informazioni. Solo dopo iniziai a pensare a un intervento che avesse a che fare con queste cose, ma non letteralmente a un'opera di danza.

Mentre lavoravo con le vecchie mappe della baia, capendo cosa era cambiato, la profondità, la sua storia, ho scoperto che la Baia chiude una volta all'anno solo per un ora, per salutare l'anno vecchio, e che in questa

107 *nibia pastrana santiago*, Online: <https://www.nibiapastrana.com/zines> (u.v. 14/05/2024).

108 Cit. Iberia Pérez González (a cura di), *The body will always be the territory in dispute*, op.cit.

occorrenza tutte le navi molto grandi che abbiano bisogno del molo, come le navi da crociera o le navi cargo, non possono entrare. Sono venuta anche a conoscenza del fatto che Puerto Rico riceve tutta la merce da fuori, tutto viene importato, soprattutto il cibo, compresa frutta e verdura. Molto cibo arriva dalla Repubblica Dominicana o da altre isole dei Caraibi, ma il problema è che deve passare sempre attraverso la tassazione "gringa" (americana), e tutto arriva nella Bahía di san Juan. Quando penso a questa cosa mi sale molta rabbia. Questo ha comportato che dopo l'uragano María, le imbarcazioni con gli aiuti internazionali non hanno potuto attraccare a Puerto Rico perché dovevano avere il permesso degli Stati Uniti. Questo spazio del mare è territorio politico, ed è un territorio coreografato dall'impero coloniale. Tutte queste informazioni, non le vedi nella mia danza però mi interessa che la scrittura sia un elemento in cui qualcosa passa. Nel numero della rivista «River Rail»¹⁰⁹ dedicata a Puerto Rico, c'è il mio testo dal titolo *Fuerzas Sutiles* (Forze sottili), questo era il nome delle flotte del governo spagnolo che si nascondevano nelle mangrovie per difendere la Baia dagli attacchi delle grandi imbarcazioni. Erano piccole imbarcazioni, nascoste e numerose, che dominavano quelle di grandi dimensioni, per questa ragione si chiamavano forze sottili. Anche se si tratta di una precedente colonizzazione, quella spagnola che si difendeva dagli invasori, lì in mezzo si annida anche la questione creola

e della mescolanza, quello che mi affascinò è che si dichiarava un Puerto Rico che a poco a poco abbatteva gli invasori maledetti.

Dall'Universidad de Sagrado Corazón, nibia patrana santiago ha trasformato l'unico programma universitario di danza a Puerto Rico in una straordinaria piattaforma sperimentale di arti performative. Ma nonostante gli sforzi a favore dell'istituzione, come quelli fatti in precedenza anche dalle coreografe Viveca Vazquez e Petra Bravo dentro il programma di Estudios de Mujeres y de Género, questa scena sperimentale, afferma Servera-Rivera, si trova in continua lotta per la sua convalida intellettuale, la sua permanenza e le sue risorse, abitando una geografia precaria di programmi di studio opzionali e di insegnamenti a tempo parziale. Ciò nonostante la danza sperimentale portoricana sta di fatto producendo non solo le proprie teorie¹¹⁰ ma uno spazio di ricerca che trova gli studi coreografici e performativi portoricani dentro un processo di creazione di politiche situate in una storia transgenerazionale intimamente ordita nei territori, nelle acque, nei corpi.

Prima di spostarmi in un'altra isola dei Caraibi faccio una visita

109 *Brooklyn Rail*, online: https://brooklynrail.org/special/River_Rail_Puerto_Rico/ (u.v. 14/05/2024).

110 Ramòn Rivera-Servera, *(Con)moción fr los movimientos feministas cuir en el procomún*, cit. p. 180.

al Morro, un Forte all'estremità della città di San Juan sull'Oceano Atlantico, lì si trova un angolo del Triangolo delle Bermuda. Si calcola sia uno dei punti più profondi della terra, una dimensione ancora irrisolta, ma ora sappiamo che là sotto sta una profondissima depressione della cordigliera. All'interno di questo triangolo nell'Oceano Atlantico, in un punto preciso, ma non identificabile in quanto mobile, sembra che vi siano delle correnti potentissime dovute a dei campi magnetici che scompaginano l'ordine delle rotte. Tutto viene inghiottito, la materia si piega, l'impressione è di uno scarto rispetto al dato naturale. Eppure abbiamo parole che raccontano di un'attività simile di cui noi siamo parte: dem/dom¹¹¹ significano «sottomettere la materia con violenza» e afferiscono alla dimora e all'abitazione. L'abitare, quindi non sembra essere «un momento di riposo, di sintonia, di immediatezza con la natura e con l'ambiente. È invece, un momento di lotta in cui si mostra la ferita del piegare»¹¹².

FULMINI, STRADE, CORPI, COMPOSIZIONI

Una delle grandi questioni che innerva le arti performative è la dimensione relazionale, le reti, le tessiture, i nodi che irradiano il pensiero e le pratiche artistiche. Il tentativo è sempre quello di solcare una memoria tutta relazionale da cui far emergere le spazialità in cui relazioni e creazione si costituiscono a vicenda. All'interno di questo lavoro, l'idea stessa d'archivio tende a implodere alla luce di un sommerso, sparpagliato e difforme, di archivi "non previsti". Tracce, documenti ma anche memorie affettive, gesti, rumori, suoni, resti arrivano fino a noi e producono assieme al riemergere delle memorie, un *surplus*, un reale non sempre verificabile. In architettura Lina Bo Bardi definisce queste esistenze impalpabili, queste relazioni non percepibili, «le sostanze sottili dell'architettura»¹¹³, una dimensione passionale, se così possiamo definirla, che può essere attiva materia invisibile e/o sostanza che agisce invisibilmente sulla materia. Cosa succede quando i processi di trasformazione dell'ambiente e della

111 Cfr. Vittorio Ugo, Roberto Masiero, *La questione architettura*, CittàStudi, Milano 1995, pp. 20-21; «Usando le indicazioni di Benveniste (vocabolario delle istituzioni indoeuropee) le radici dem/dom – utilizzate per indicare "la casa" con la comparsa delle abitazioni a livello del suolo, significano domare [...]. Si pensi alla funzione greca del Demiurgòs e al termine latino dominus».

112 *Ibidem*.

113 Olivia De Oliveira, *Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi*, Gustavo Gili, Barcelona 2009.

nostra presenza in esso, avvengono assieme e oltre la capacità dell'agire umano? Una domanda che invita a pensare partendo da cosa fa la materia quando s'innesta con altra materia e che, come afferma la filosofa e torica politica Jane Bennett, «potrebbe tener a bada l'*hubris* umano e le nostre fantasie di conquista e consumo che distruggono la terra». Secondo Bennett, ciò che questa arroganza umana ci impedisce di rilevare (vedere, udire, odorare, gustare, sentire) sono di fatto tutta una serie di poteri non-umani che circolano attorno e dentro i nostri corpi¹¹⁴. Questi "poteri materiali" possono fare molte cose, costruttive, distruttive, invalidanti o impoteranti ma questo non implica che non vadano attenzionate, meritando inoltre un certo rispetto, inteso come riconoscimento di un poter essere, poter fare, poter agire, o, poter «avere un certo modo di essere»¹¹⁵. Uno degli effetti dell'abitare è l'apparizione in un luogo, (l'occupazione, la costruzione, la riparazione, l'organizzazione o la dislocazione degli enti, il posizionamento di oggetti, il sudore, l'umidità, le muffe).

Per una coreografia dai corpi oltre i corpi

La teorica politica Jane Bennett afferma che «umanità e non umanità hanno sempre intrattenuto un'intricata danza»¹¹⁶ tanto che quando ci avviciniamo ai concetti (che riteniamo prodotti dalle nostre menti), appare uno «sciame di affiliati», di termini che il concetto continua a produrre e che sparpagliano l'intento umano, dentro una fitta rete di agenzialità non umana. Bennett utilizza la parola *Shi*, un termine cinese che rimanda all'attività della materia di cui è costituito un concatenamento, per spiegare quel potenziale che non origina da una proposta umana ma dalla «disposizione delle cose»¹¹⁷. Lo *Shi* è un «assemblaggio che vibra»¹¹⁸ e rileva innanzitutto la forza dinamica, il movimento, la danza prodotta ed emanata da una configurazione spazio-temporale, e non da un singolo elemento, ma da una specifica composizione. Possiamo considerare l'abitare un concatenamento, così come la coreografia, entrambi sono assemblaggi di assemblaggi di

114 Jane Bennett, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Duke University Press, 2010, cit. preface ix.

115 Giorgio Agamben, *Abitare e Costruire*, «Quodlibet», online: <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-abitare-e-costruire>, [u.v. 20/08/2024].

116 Jane Bennett, *Vibrant Matter*, op.cit., p. 81.

117 Ivi, p. 87.

118 *Ibidem*.

attanti¹¹⁹(l'architettura, i corpi, gli oggetti, il tempo).

Un attante non è né un oggetto né un soggetto, ma un "interveniente" simile all' "operatore quasi-causale" di Deleuze. Un operatore è ciò che in virtù della sua particolare collocazione in un concatenamento [...] fa accadere cose, diventa la forza decisiva e catalizzatrice di un evento.¹²⁰

La coreografia è una scrittura che abita lo spazio ed è a sua volta abitata da ulteriori intervenienti che agiscono: i corpi che siamo e abbiamo, afferma Bennett, non sono altro che un assemblaggio di materia vitale, «la mineralità delle ossa, il metallo del nostro sangue, l'elettricità dei neuroni»¹²¹. La tendenza a persistere dei corpi, moltiplicando quelle che il filosofo Baruch Spinoza chiama "affezioni" con altri corpi (non solo umani), è un mantenersi in essere che comporta una continua invenzione, e non una ripetizione del medesimo¹²². Ogni modo d'essere, spiega Jane Bennett «patisce azione su di sé di altri modi che sconvolgono i rapporti di movimento»¹²³, arrivando al punto in cui la stessa agentività umana pare non essere davvero del tutto umana. Questo passaggio di Bennett

in *Materia Vibrante* si salda in modo straordinario con le coreografie di Cecilia Bengolea nel rapporto con l'umidità e l'elettricità, in particolare quando si sofferma sulla porosità tra corpo umano e il suo esterno. Bennett riporta una riflessione che John Dewey elaborò in *Arte come esperienza*, in cui il filosofo afferma che vi sono cose esterne all'epidermide del corpo che appartengono al corpo «de jure se non de facto; ossia di cui bisogna prendere possesso per continuare a vivere», in Cecilia Bengolea vedremo come l'umidità sia un elemento vitale per un certo tipo di movimento coreografico. Per Bennett, Dewey non è un materialista vitale perché relega il non umano ad "ambiente" piuttosto che ad attore, una posizione che ho tenuto io stessa nel corso della tesi, nonostante il tentativo di guardare oltre il corpo umano. Vale la pena tuttavia tenere in considerazione le prospettive di Bennett per aprire ulteriori domande, come per esempio se sia o meno possibile considerare l'ambiente stesso una disposizione di cose, un assemblaggio, un insieme di attanti.

Le riflessioni di Bennett sul potere delle cose sono di vitale importanza per aprire ulteriormente il campo sui

119 Ivi. p. 42, «Attante è un termine di Bruno Latour che indica l'origine dell'azione; un attante può essere umano o non umano, oppure, molto probabilmente una combinazione di entrambi [...].

120 *Ibidem*.

121 Ivi. p. 45.

122 Ivi. pp.64-67.

123 Ivi. p. 66.

saperi corporei; possiamo dire, arrivati a questo punto, che l'abitare necessita di questi saperi per essere indagato? Possiamo inoltre affermare che le coreografie traghettano con sé pezzi di mondo e di materia che rispondono a questioni sull'abitare? Queste sono le domande a cui vorrei rispondere in questa parte conclusiva.

Cecilia Bengolea

Cecilia Bengolea coreografa argentina di base a Parigi, fra il 2014 e il 2017 viaggia in Giamaica per fare ricerca sulla danza *dancehall*. Questa pratica corporea che è sorta assieme al genere musicale, funziona attraverso la composizione di moduli che sono a loro volta micro-coreografie, *patterns* che vengono combinati e ripetuti in sequenza¹²⁴. Per alcune donne giamaicane la *dancehall* è stata una pratica utilizzata dopo il rapporto

sessuale per prevenire la gravidanza, e viene anche utilizzata per ridurre il dolore del ciclo mestruale. La *dancehall* si pratica in strada, a ridosso degli edifici o tra di essi. Sonjah N. Stanley Niaah afferma che lo spazio geografico contribuisce a determinare la definizione di "rumore" in relazione ai corpi neri che praticano la *dancehall*, poiché i governi che si sono succeduti in Giamaica, proprio come nel periodo coloniale, non hanno sostenuto un ambiente favorevole alla produzione artistica. Per questo motivo, gran parte del rumore delle *dancehall* e dei rumori notturni esistono ai margini, nei vicoli, ai lati dei burroni, nei parcheggi, nei terreni aperti¹²⁵. Tuttavia è come se il rumore della *dancehall*, non solo legato alla produzione di un suono percepito come sgradevole, ma anche all'aspetto delle persone che la praticano, si mescolasse con il rumore di alcune parti di città:

124 La *dancehall* è un genere che viene in parte criticato per riprodurre un'ipersessualizzazione dei corpi delle donne e per esaltare l'eternormatività dove il corpo della donna rimane in posizione subalterna all'uomo. Se questo è senza dubbio un piano, l'altro piano è che questo problema è estremamente complesso ed ha cause legate alla storia coloniale Giamaicana e quindi alla schiavitù. Nell'isola tutt'ora sono punibili per legge i rapporti fra persone dello stesso sesso, c'è una legge contro la sodomia dovuta al fatto che la sodomia era un sistema di dominazione degli schiavi, soprattutto in epoca pre-vittoriana. In Giamaica vivono con molto orgoglio la propria liberazione dalla schiavitù e per tanto dalle forme di coercizione che portava con sé, tanto da radicare un pensiero sugli omosessuali come corpi privi di agency. Questo ha plasmato anche le pratiche corporee: viene proibito agli uomini di praticare danze, balli o movimenti assegnati alle donne. E lo stesso vale per la *dancehall* ci sono movimenti maschili e femminili, ma mentre le donne possono eseguirli entrambi gli uomini possono lavorare solo con *pattern* maschili. Per approfondire vedi, Carla Kathleen Martina Moore, *Wah Eye Nuh See Heart Nuh Leap: Queer Marronage In The Jamaican Dancehall*, thesis submitted to the Department of Gender Studies, Queen's University Kingston, Ontario, Canada (January, 2014).

125 S. N. Stanley Niaah, *Sounding'out the system. Noise, in/security and the politics of citizenship*,

spazi dell'illegalità non monitorati, in cui l'attività di mescolanza del cemento con l'umidità, le muffe, i rovi, l'elettricità delle tormente elettriche si fa veloce, disordinata, per l'appunto rumorosa, inospitale. Nella danza *dancehall* il pensiero performativo si produce da un processo di soggettivazione transindividuale, un termine che mette in luce processi sociali, politici e culturali, pertanto anche creativi, che non si danno a partire dalla dicotomia individuo/collettivo ma da relazioni di transdipendenza che riguardano parimenti i supporti, le piattaforme costitutive del vivere e le ragnatele affettive che tra esse si generano. Elisabeth Povinelli propone come certi tipi di usi della creatività quando si fondono con certi tipi di usi del corpo possano generare «vita non integrata» un aspetto errante della materialità che Povinelli chiama «carnalità»¹²⁶.

Lightning Dance

Lightning dance è uno dei lavori che Cecilia Bengolea produce in questo periodo in Giamaica, ispirato a *The Lightning Field* di Walter De Maria. Nei Caraibi le scariche elettriche

dell'opera di De Maria si producono costantemente in alcune stagioni, soprattutto nel mese di ottobre in cui ci sono più piogge torrenziali. La coreografa ha molto indagato questo fenomeno perché carico di questioni legate al corpo e ha iniziato a pensare che, essendo i Caraibi molto umidi, per il quale si producono molte tormente elettriche, anche il pensiero corporeo, probabilmente, in questi luoghi, si produceva per elettricità, per conduzione elettrica. Attraverso questa dinamica del contatto tra umidità, sudore e un ambiente carico elettricamente, sembra che la/il* danzatore/trice* possano muovere tutte le parti del corpo in modo complice e assieme multidirezionale. Il corpo traspira talmente tanto che quasi vede dissolversi la parte interna con la parte esterna e attraverso la pioggia e la traspirazione, diviene parte di una più grande liquidità facendosi estremamente intelligente. Per Bengolea era chiaro che questa umidità costituiva un elemento chiave perché il corpo avesse una connessione al resto della materia, come qualcosa di cosmico e di intellettuale che favoriva la formazione del pensiero nel corpo e oltre ad esso. Ballando nel clima umido dei Caraibi, il sudore,

in P. Noxolo, 'H' Patten, S.N. Stanley Niaah, *Dancehall In/Securities di Perspectives on Caribbean Expressive Life*, Routledge, New York 2022, p. 130-147.

126 André Lepecki, *Singularities. Dance in the age of performance*, Routledge, London, New York 2016, p. 26.

la pioggia tropicale, l'umidità atmosferica prodotta dal calore dissolvono ulteriormente i confini tra interno ed esterno, i fluidi corporei reagiscono con l'elettricità del corpo, creano nuovi percorsi e autostrade di comunicazione ridefinendo il movimento.

I video, presentano i/le* performer Craig Black Eagle, Oshane Overload Skankaz e le loro rispettive squadre con Cecilia Bengolea che eseguono sequenze di *dancehall* da sol* e in gruppo mentre cade una forte pioggia. Le coreografie sono state riprese in giorni di tempeste e in luoghi di passaggio, spazi estremamente dinamici che hanno già movimento, fuga, prospettiva. In questi vicoli, tetti, corridoi, esterni di bar, è possibile vedere i corpi di chi danza pensare con lo spazio e con il tempo ma anche con le molteplici materialità di quel luogo: un suolo che ha perso la sua conformazione e si è trasformato in solchi che disegnano geografie di cemento, il suono della tempesta che diventa ritmo, l'umidità che produce calore e modifica la dinamica del movimento, la luce delle automobili e del bar che illuminano e tagliano il corpo, l'asfalto, l'acqua. La traccia della musica rimane una bassa frequenza che si dissolve fra le cose.

I luoghi in cui abbiamo danzato non sono abitati normalmente, sono luoghi fra le architetture, luoghi nel mezzo, strade, passaggi, tetti. Non sono fatti per rimanere, per questo mi fanno

pensare al movimento. Sono luoghi che non hanno alcuna inerzia.

Appena prima di arrivare in Giamaica, avevo iniziato a ballare nei corridoi di edifici in Brasile dove vivevo, erano spazi ponte per me, che univano ma non da abitare.

Il bar di fronte al quale abbiamo girato *Lightning Dance* è della madre di Craig Black Eagle che si trova in mezzo alla giungla a Bog Walk un paesino fra Spanish Town e Kingston. La gente passa di lì per bersi una cosa. Quel bar non è né conosciuto né famoso, è un posto dove la gente si ferma per caso nel percorrere quella strada, oppure arriva camminando perché conosce la mamma di Craig e le fa visita.

Nella performance di Bengolea la *dancehall* non nasce da una volontà che informa il corpo, ma da una disposizione all'assemblaggio, alla trasformazione e alla composizione insita nella materia. I corpi nei lavori di Bengolea stanno temporaneamente in movimento, attraverso la ripetizione di gesti che, al contempo, attivano e rilevano una certa attività da cui il corpo è mosso, invitato a fare dell'altro. L'abitare emerge dal rapporto di reciprocità fra appartenere e appartenenza, dove appartenere non nomina un'identità in cui riconoscersi, e per altro impossibile da fissare, bensì il desiderio costante di divenire altro (dalle identificazioni cristallizzate attorno a questa pratica, dalle asimmetrie sociali che la *dancehall* ha rilevato...). Tracce della costruzione di modi di vita, sono intercettabili attraverso la *dancehall*

come relazione che trapassa l'edificio per posizionarsi a ridosso di quello che nei Caraibi viene definito *smadditizin*, un termine creolo che, come afferma Charles Mills, significa *in primis* «struggle for, the insistence on, personhood ...»¹²⁷. Questo termine si è sviluppato dalla parola *somebody*, di cui scrive Sonjah N. Stanley Niaah in relazione ai suoni amplificati della *dancehall*, e che si riferisce al processo di divenire qualcun*. Gli oggetti, come il *Sound System*¹²⁸, i vicoli, le strade, il terreno dissestato, l'umidità... entrano nello *smadditizin* come co-agenti ma anche come co-agiti divenendo a loro volta qualcosa, *something*, ovvero attuando lo stesso procedimento di costruzione di un modo-di-sé che il corpo mette in atto:

Il *Sound System* è uno stile di vita, è la forma con cui molt* abitano l'isola, con la musica, con il modo di vestire e con il movimento del corpo. Tutt* i/le danzatic* che vivano in una laguna o nella montagna o in città praticano la *dancehall*, è come avere tutto il giorno a tutte le ore una playlist di brani e movimenti accesa.

Dancehall Weather lo abbiamo girato invece in un tetto di un posto abbandonato, vicino a dove abitava uno dei danzatori, che ipotizzo fosse una specie di *club*. Il collettivo di danzatori si chiama *Equiknoxx*, e utilizza questo

spazio come campo base per allenarsi, fare prove, dare lezioni di *dancehall*. Ci sono allenamenti che avvengono a distanza di un'ora, un'ora e mezza uno dall'altro e questo ti dà modo di abitare il luogo, di starci dentro, praticare sola, o semplicemente stare lì sentendo il tempo del luogo.

Mentre a Cuba non è permesso danzare per strade e la formazione avviene tutta dentro istituzioni che spesso promuovono il sapere coreografico europeo, in Giamaica non esistono scuole, ce n'è solo una che è una mescolanza di folclorica e moderna. Ciò nonostante la formazione coreografica più importata avviene in strada. Il fatto che i corpi siano molto più influenzati dalla natura, dal traffico, dal cemento e dal clima, fa sì che la danza sia molto più interessante, più potente e più informata dalla realtà.¹²⁹

127 S. N. Stanley Niaah, *Sounding'out the system*, op, cit., p.134.

128 Il *Soudn System* è una sorta di pista da ballo/discoteca mobile che prende il nome dall'oggetto che amplifica. È una sorta di collettivo di Djs, danzatrici/tori che assieme ai generatori, casse, giradischi si muovono negli interstizi della città.

129 Trascrizione della conversazione fra Cecilia Bengolea e chi scrive del 28 febbraio 2023.

CONCLUSIONI

Fingere mondi, strappare i corpi

I nomi dei minerali e i minerali stessi non differiscono tra loro, perché sul fondo sia della materia che dell'impronta c'è l'inizio di un numero abissale di fessure. Le parole e le rocce contengono un linguaggio che segue una sintassi di spaccature e rotture. Osserva qualunque parola abbastanza a lungo e la vedrai aprirsi in una serie di faglie, in un terreno di pratiche contenente ciascuna il proprio vuoto.

- Robert Smithson¹

Molte delle domande attorno all'abitare che affronto in questa tesi sono sorte da alcuni lavori coreografici che ho incontrato negli anni. Uno fra questi riguarda la pratica compositiva di Cherish Menzo, lontana dalle categorie di rappresentazione non solo dei corpi ma anche delle cose, la sua danza ci situa, come spettatrici, in una zona di mezzo inconcepibilmente vasta. In questo spazio si annida l'irrisolto, l'opaco, o come direbbe Anaïs Duplan, qualcosa di talmente vistoso che sta scomparendo². Menzo non indica cosa abiti quello spazio, in qualche modo la questione

dell'abitare emerge nell'impossibilità di definire l'ambiente e quindi di verificarne la sua abitabilità. Sia nella sua performance *Jebezel* che in *DarkMatter*, la mancanza di un ambiente che ci orienti e rassicuri, pone una serie di domande: a che punto sta l'abitare? Dove si trova, in cosa s'insinua? L'ambiente nelle coreografie è sempre in qualche modo sfigurato rispetto una più assunta quotidianità; la presenza come qualità estetica nella scena non riguarda solo i corpi ma anche e soprattutto le cose, compresi i media tecnici e i loro effetti di presenza. L'ambiente è in qualche modo sfigurato perché pone la nostra attenzione su piani extraquotidiani, che non hanno a che fare con la scenografia, o la geometria della scena, ma con il luogo praticato, lo spazio-tempo in cui si produce la performance coreografica. Per questo motivo, interrogare l'abitare con uno sguardo rivolto alla coreografia e alla danza permette di affrontare questioni quali l'insufficienza della rappresentazione, la variabilità dell'abitare che procede pari passo con la mutabilità dell'ambiente e dei corpi, permette di rilevare gli agenti nel processo di costruzione dell'abitare e di avere traccia di un divenire che coinvolge soggetti e cose – si diviene qualcun* nel mentre che

¹ Robert Smithson, *A sedimentation of mind: Earth Projects*, trad.it di chi scrive, in *The Writing of Robert Smithson*, Nancy Holt, New York 1979, pp. 87-88.

² Anaïs Duplan, *On a Scale of 1-10, How "Loving" Do You Fell?*, in *Take This Stalliom: Poems*, Brooklyn Arts Press, Brooklyn 2016, p. 11.

altro diviene qualcosa. A partire dalle sue performance, ma con uno sguardo temporale più ampio, ho provato a porre a Menzo anche queste domande in una delle conversazioni avute negli ultimi due anni. Per Menzo l'abitare è un concetto che relaziona alla sua famiglia e che per lei implica un costante informare la realtà corporea e la sua forza vitale:

Siamo bloccate dalla figurazione di questo corpo. Ma in esso si annida anche una forza che può andare oltre. Perché e come si può sentire di essere in state diverse? Forse la risposta sta nell'abitare. Quando parliamo di incarnazione, è anche questo abitare? In effetti, l'abitare, in relazione all'incarnazione, va oltre le mura di una casa o un'architettura concreta che abbiamo costruito intorno a noi o fuori di noi. In un certo senso, si ricollega alla questione dello spirito e della *trance*. So così poco di *Winti*. È una cosa che la mia famiglia ha rifiutato. Quando chiedo del *Winti* alla mia famiglia, non ne vogliono parlare. Credo che loro pensino: «Stai andando troppo in profondità. Bisogna essere cauti con queste cose». In molti incontri o celebrazioni surinamesi, spesso una band suona il *Kaseko* o il *Kawina*, due generi musicali. Possono essere aperti e celebrativi, a seconda della volontà degli organizzatori. Il gruppo inizia a suonare il *Winti Kawina*, che permette a una certa realtà ritmica e a una certa danza di essere presente. È un atto di ripetizione e di concentrazione. Non è

raggiungendo un livello di coscienza superiore, ma è grazie a un'altra entità che abita i nostri corpi che si può arrivare a uno stato di *Winti* o di *trance*. L'abitare va oltre le rigide cornici, corporee o architettoniche. Camilo e io, prima o anche durante la performance, parliamo di cose che sentiamo che stanno accadendo. Grazie al nostro background e al desiderio di spostarci in quegli spazi ambigui, questa performance può permetterci di andare su un altro piano. Non mi sento mai insicura con *DarkMatter*.

Cherish Menzo, 2 luglio 2023.

Seguendo Menzo, interrogarsi su cosa si intenda quando si utilizza la parola "abitare", ci pone immediatamente di fronte ai limiti del linguaggio nel dire cos'è reale. E in un certo senso, quando abitare si riferisce alla casa, alla città e alla nazione, per dirla con Ahmed, ci sentiamo orientate. Tuttavia questa parola è molto di più del suo lemma, su questo la performatività ha fornito gli strumenti per poter sfidare l'idea che le parole abbiano il potere di rappresentare cose preesistenti, come sostiene Karen Barad: «la performatività contesta proprio l'eccessivo potere accordato al linguaggio di determinare ciò che è reale»³. La questione metaforica, in questo senso, può rivelarsi problematica e generativa a seconda del contesto.

3 Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto e queer*, àltera, collana di intercultura di genere, Pisa 2017, p. 32.

Utilizzare combinazioni di parole, nelle loro esplosioni metaforiche, può funzionare strumentalmente alla riproduzione di un'immagine che già conosciamo, per rendere più comprensibile qualcos'altro a noi. In questo caso si tratta del prodotto del riconoscimento (Cvejic 2008), della comprensione in termini assimilativi verso la costruzione del simile, se non addirittura del medesimo. In altri casi, come sostenuto da Barad in *Performatività della Natura*, la metafora può funzionare da dispositivo che introduce a una realtà mai vista prima. La materialità dell'incontro può essere grammaticalmente indicibile, per la quale le metafore possono funzionare da costruzioni linguistiche di qualcosa di cui facciamo conoscenza, ancora prima di saperlo davvero dire. La metafora, quindi, è il tentativo di assimilazione al linguaggio di tale conoscenza, che però non arriva mai a descrivere o rappresentare quella cosa del tutto, tuttavia, l'atto linguistico, come ci suggerisce Shoshana Felman, è implicato nelle condizioni in cui si trova la vita del corpo. In questo secondo caso, dunque, nel tentativo di definire l'esperienza, traghetta immagini dissonanti di una realtà materiale che procede attraverso espressioni, effetti, apparizioni, baluginii⁴. Così l'abitare, concede molto nel suo farsi metaforico – abitare il linguaggio,

abitare il corpo, abitare mondi, abitare forme, abitare le differenze, abitare il desiderio, essere abitate dalla paura, sguardi che abitano, «rehabiting the skin, inhabiting the queer» – Sara Ahmed, in *Queer Phenomenology*, fa un uso considerevole del termine "abitare" non solo in riferimento agli spazi dell'architettura e ai luoghi. L'utilizzo espanso della parola "abitare" rivela un tentativo quasi disperato di rendere un'esperienza dicibile, di raccontare quale attuazione si è data, quali innesti materiali sono avvenuti, cosa ci ha toccate, catapultandoci nella confusione della lingua e nella coltre in cui i corpi sono invischiati, irriducibili linguisticamente. La metafora, quindi, è un modo linguistico con cui creiamo immagini prossime alle esperienze, tuttavia ancora insufficienti. In Karen Barad, alcuni fenomeni arrivano a materializzarsi e a contare solo attraverso intra-azioni, una nozione che si contrappone a quella di iterazione – che suppone l'esistenza di entità indipendenti e preesistenti che appunto interagiscono – e si configura invece attraverso l'attività di emersione di tali entità. L'intra-azione pertanto ha piuttosto un aspetto spaziale, avviene nello spazio tra e costituisce le proprietà dei fenomeni che produce e che si materializzano. È possibile affermare che, l'abitare, nelle esperienze fin qui affrontate,

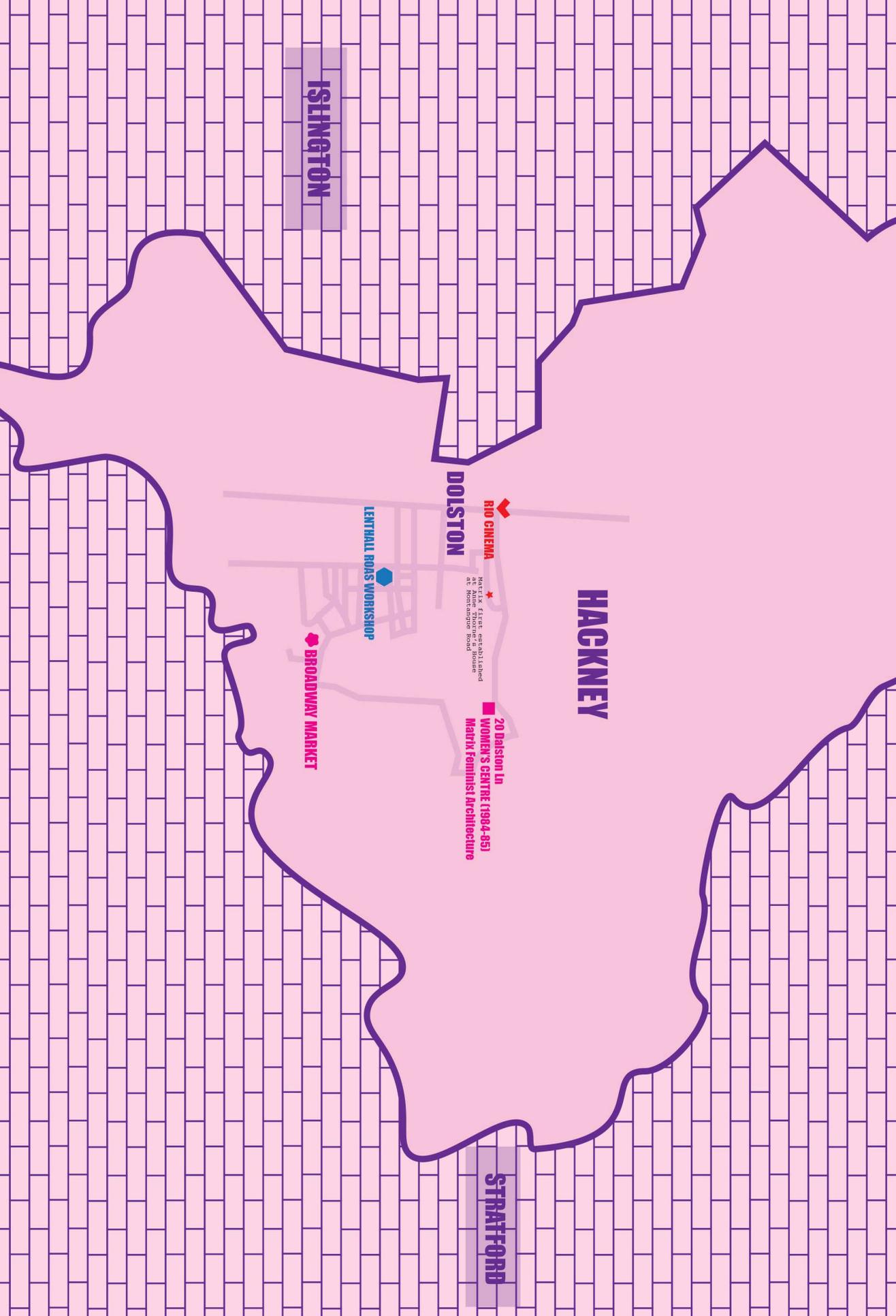
⁴ Ivi, p.22.

si configura come qualcosa di assolutamente diverso fra di esse e molto specifico. Tuttavia, ciò che accomuna ogni caso è che l'abitare si dà come divenire, come una costruzione incessante, una processualità dell'invenzione costante del vivere.

Un altro aspetto che emerge è che l'abitare si istituisce attraverso la co-costruzione di corpi e di ambiente, dove corpi e cose agiscono assieme. L'abitare, pertanto, sembra generarsi come *surplus* di una relazione fra cose, fenomeni, eventi, corpi; non si manifesta solo attraverso lo stare in un posto tanto da sentirlo abitato, ma funzionava tramite la ripetizione, (*habitus*, una tendenza alla ripetizione di volta in volta non identica) di un'attività di mescolanza. La persona diventa un soggetto abitante di quel luogo, diventa qualcuno, una singolarità – non solo perché diviene riconoscibile all'interno di un sistema di relazioni ma perché inventa il suo corpo assieme allo spazio: pratica un luogo, aggiunge pezzi al corpo (di vita, di materia, di memorie) e le cose (le murature, gli oggetti, la materia) a loro volta diventano qualcosa, in compostaggio con altro da loro. L'abitare corre tra le intercapedini di questa attività, fluisce fra le faglie della ripetizione difforme.

La presente ricerca non ha l'obiettivo di fornire strumenti immediatamente utilizzabili, ma di aprire questioni che

possano svilupparsi ulteriormente. In particolare nel corso dell'indagine si è aperto uno spazio ancora pieno di potenzialità nell'intersezione fra le culture del progetto e gli studi sul performativo. La prima mette a disposizione strumenti sulla storia, sulle politiche e sulla progettazione dell'ambiente costruito, la seconda si nutre delle forme di costruzione dei corpi, dei loro repertori gestuali, dei saperi che producono. Nel mezzo di questa intersezione transitano saperi, come le teorie femministe e gli studi culturali che legano le teorie del corpo con quelle dello spazio. Ho utilizzato la parola "abitare" come un termine soglia, che mi ha permesso di indagare lo spazio comune di questi saperi nei territori e tempi storici nei quali mi sono spostata, di radicare corpi, architetture, infrastrutture in ecosistemi specifici, di tessere fra queste entità un rapporto *de facto*.



HACKNEY

RIO CINEMA

Matrix Film, established at home theatre's house at Montagu Road

**20 Dalston Ln
WOMEN'S CENTRE (1984-85)
Matrix Feminist Architecture**

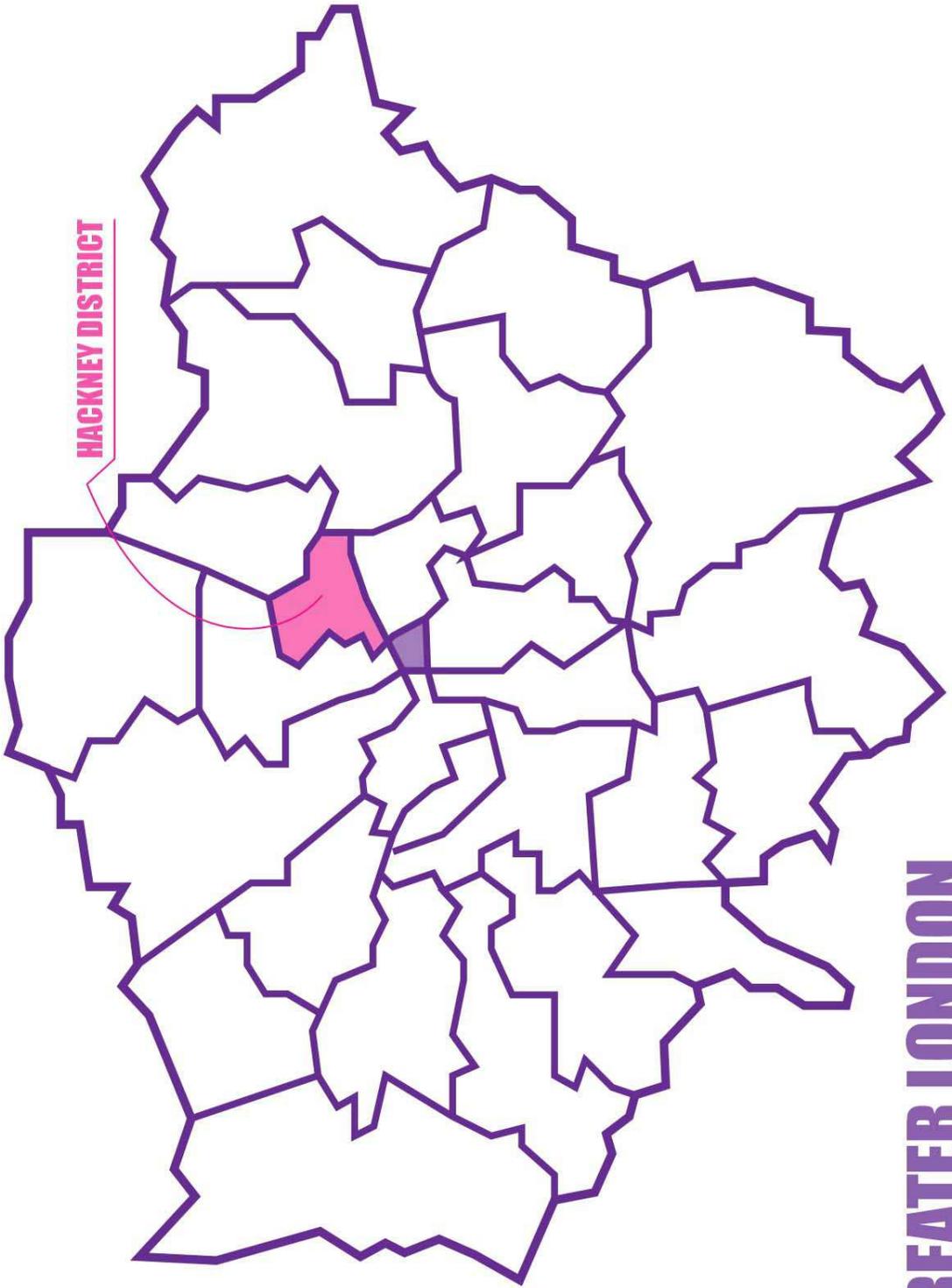
DOLSTON

LENTHALL ROAD WORKSHOP

BROADWAY MARKET

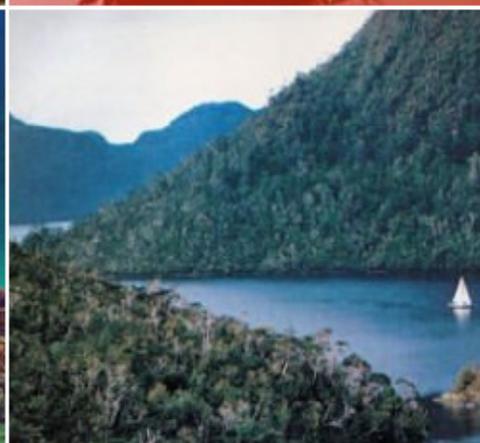
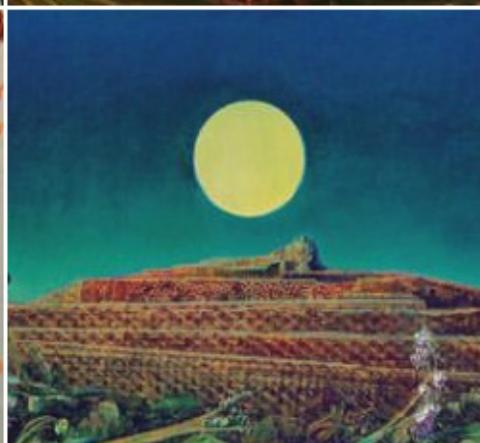
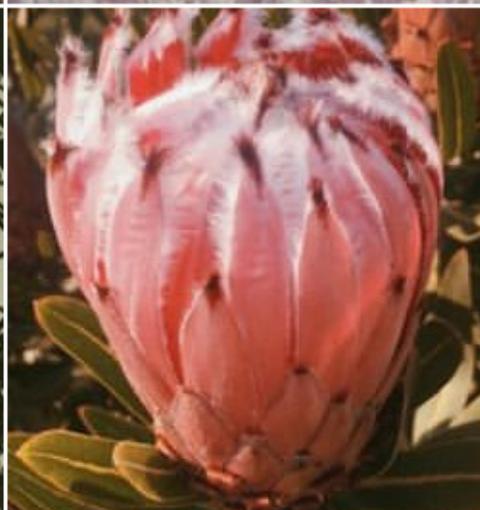
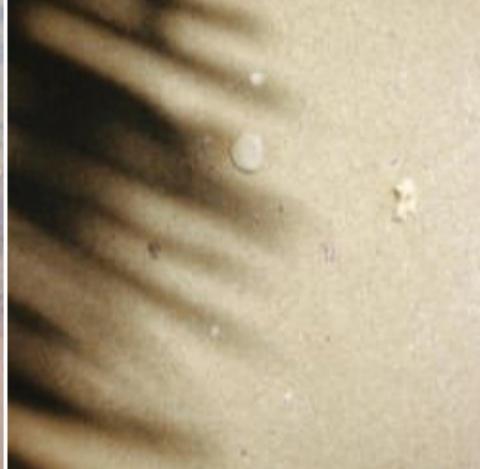
ISLINGTON

STRATFORD



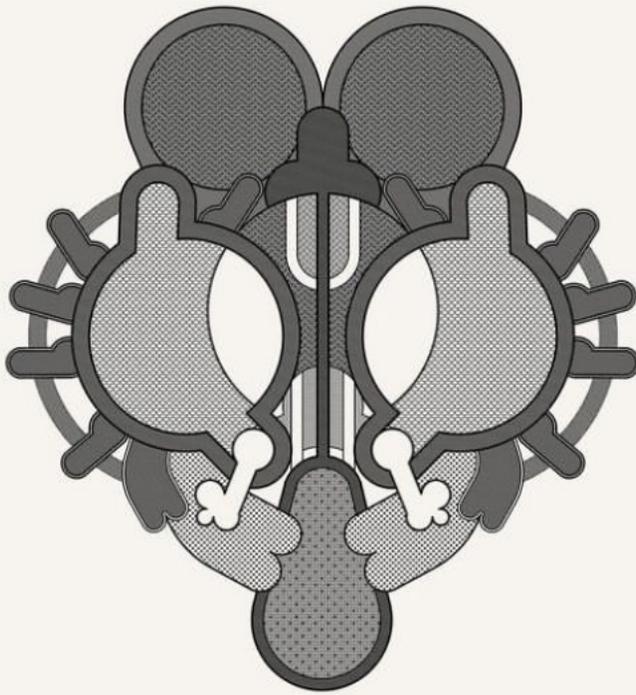
HACKNEY DISTRICT

GREATER LONDON





In alto: *Cüirtopia* pagina Instagram, Wilma Stigson, *Living under the sea* (2022)
A lato: *Cüirtopia* pagina Instagram, iconografia di riferimento.
Courtesy of Regner Ramos.



"Island Mask 1" 36x36, eseguito in AutoCAD da Regner Ramos e Delgado de León. Serie di 20. La marchera è stata parte della mostra *Cüirtopia: Soft Crash*, al Museo MAC di San Juan, Puerto Rico (2022). Courtesy of Regner Ramos.

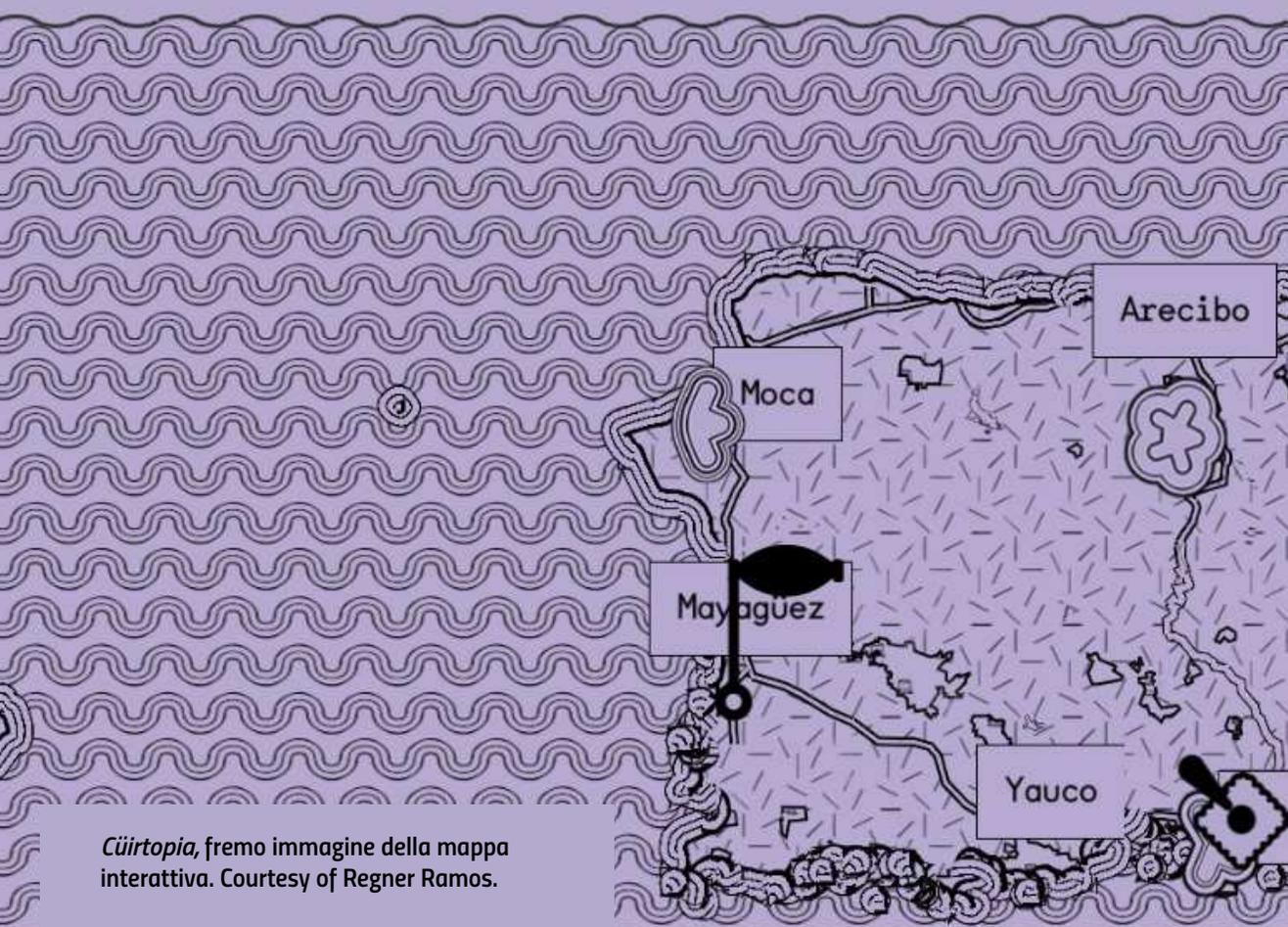


"Island Mask 3" 36x36, disegnata in AutoCAD da Regner Ramos e Carlos Luis Ríos. Serie di 20. La maschera è stata parte della mostra *Cüirtopia:Soft Crash* al Museo MAC di san Juan, Puerto Rico (2022). Courtesy of Regner Ramos.

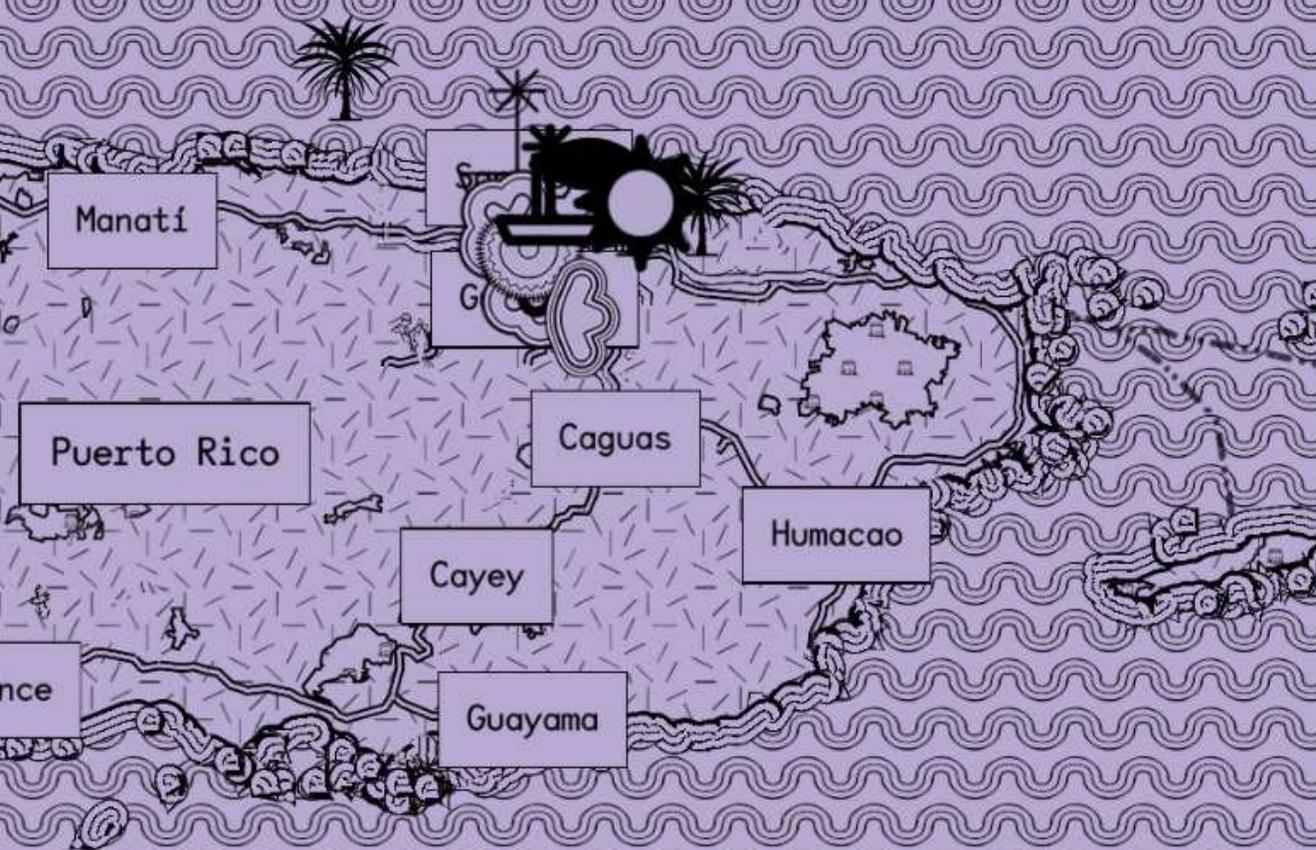
Layers



- Building
- Empty Lot
- Foliage
- Drinking
- Eating
- Activism
- Artsy Things
- Talking
- Reading
- Performances
- Private Gatherings
- Secret Stuff
- Street/Alley
- Parking Lot
- Body of Water
- Dancing
- Hooking Up
- Protest/Resistance
- Educational
- Self-care
- Meditating
- Shopping
- Sports
- Violence



Cüirtopia, fremo immagine della mappa interattiva. Courtesy of Regner Ramos.



Manatí

San Juan
G

Puerto Rico

Caguas

Humacao

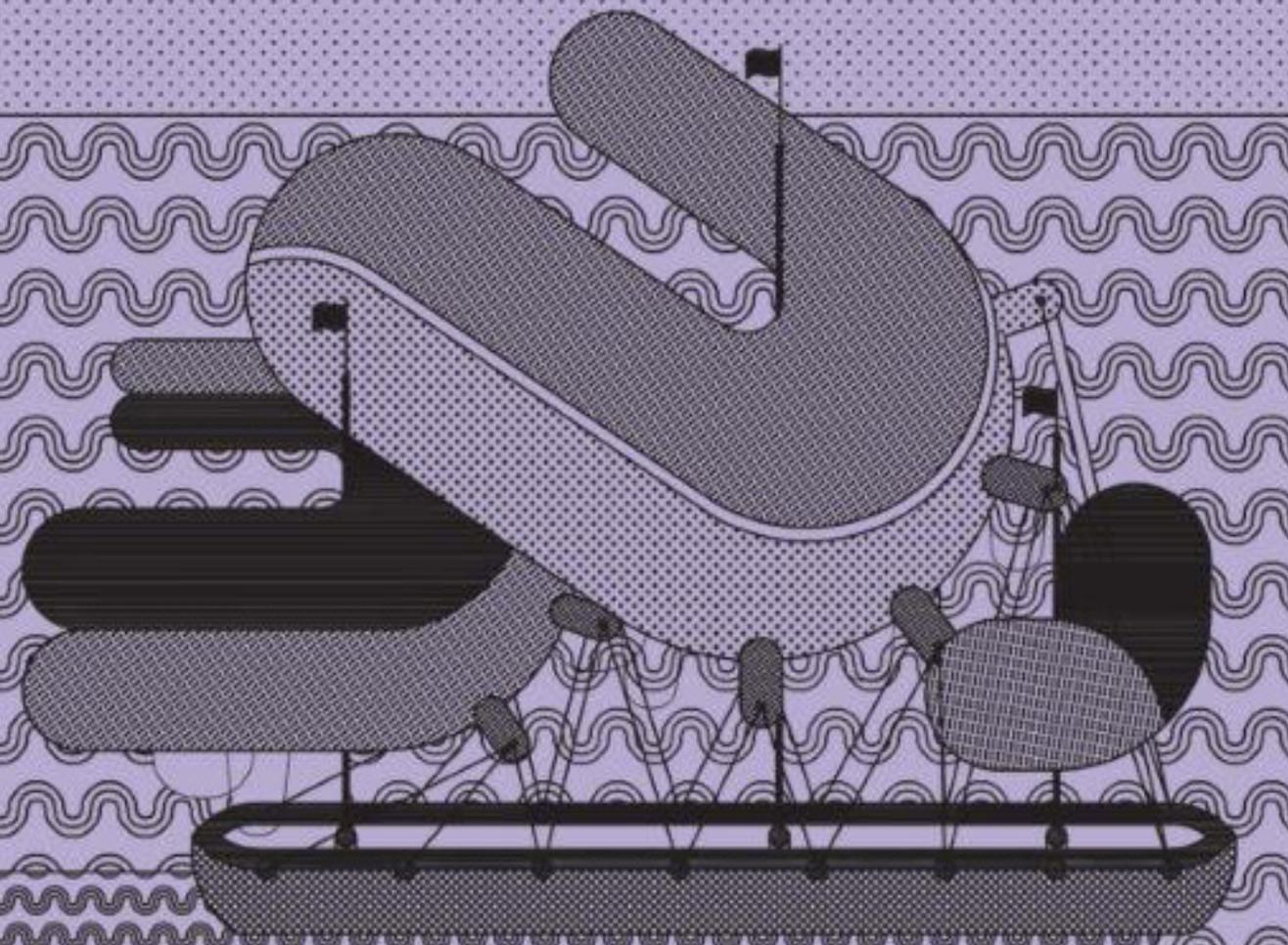
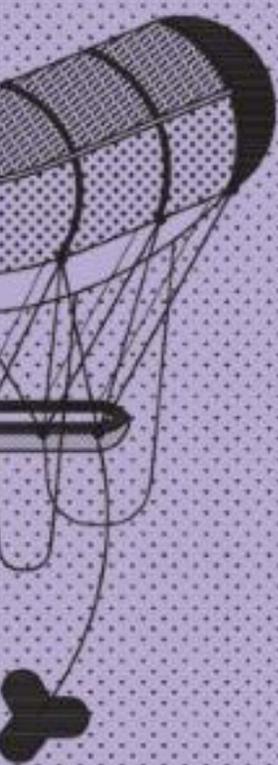
Cayey

nce

Guayama

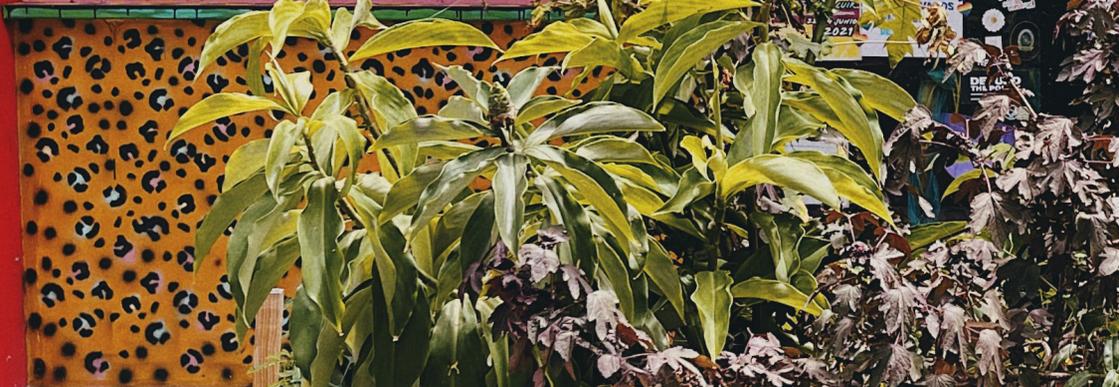


Cüirtopia, fremo immagine della mappa interattiva. Courtesy of Regner Ramos.





LOVER

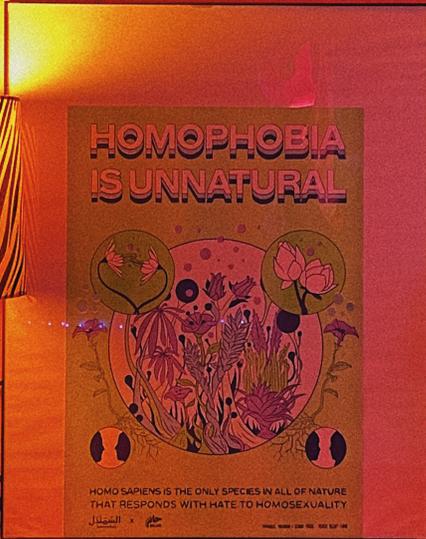
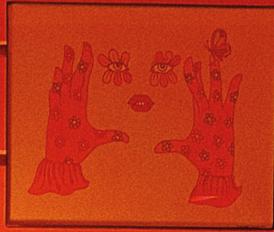


TU

MIRADA



Loverbar, foto di Regner Ramos, Brian Torres e Gabriela Ennich (2021)





Loverbar, (pagina corrente e pagina a lato) foto di Regner Ramos, Brian Torres e Gabriela Ennich (2021)





nibia pastrana santiago, *TTTT: Thank you Tego, Thank You Trisha* (2019), Hidrante, san Juan, PR.
Performers: Pó Rodil, Ezequiel Díaz, Luis Rivera & nibia pastrana santiago (pagina corrente e pagina al lato)





nibia pastrana santiago, *TTTT: Thank you Tego, Thank You Trisha* (2019), Hidrante, San Juan PR.
Performers: Pó Rodil, Ezequiel Díaz, Luis Rivera & nibia pastrana santiago (pagina corrente e pagina al lato)





nibia pastrana santiago, *los presidentes pisan, o conmemorando lo invisible, o quiero ser una iconoclasta sexy* [the presidents step on, or commemorating the invisible, or I want to be a sexy iconoclast] (2014), Paseo de los Presidentes, San Juan, PR. Foto: Dale Browne.





nibia pastrana santiago, *los presidentes pisan, o conmemorando lo invisible, o quiero ser una iconoclasta sexy* [the presidents step on, or commemorating the invisible, or I want to be a sexy iconoclast] (2014), Paseo de los Presidentes, San Juan, PR. Foto: Dale Browne.





nibia pastrana santiago, NO MORE EFFORTS (2020)
San Juan, Puerto Rico. Commissionato da Appel for
*This may or may not be a true story or a lesson in
resistance.* Videostill: Juan C. Malavé.





Cecilia Bengolea, *Lightning Dance* (2018), videostill,
Courtesy of Cecilia Bengolea





Cecilia Bengolea, *Lightning Dance* (2018), videostill, (pagina corrente e pagina a lato). Courtesy of Cecilia Bengolea





Cecilia Bengolea, *Lightning Dance* (2018), videostill, (pagina corrente e pagina a lato). Courtesy of Cecilia Bengolea

APPENDICE

Sulla materia oscura

"I Have the Need to Never Arrive"
A dialogue with Cherish Menzo

Sulla Materia oscura

Roberta Da Soller in conversazione con Cherish Menzo

Roberta La prima questione importante del tuo recente lavoro è la struttura a trilogia. Hai iniziato questo trittico con JEZEBEL, una performance molto potente sui corpi delle *Video Vixen* nere all'interno della scena rap tra gli anni '90 e gli anni 2000. ~~DARK~~ DARK MATTER continua questo percorso aggiungendo materia fantastica sulle possibili autonarrazioni e autodefinizioni che l'Afrofuturismo mette a disposizione. Entrambe le opere sono dirompenti perché, raccontando i dispositivi con il quale l'occidente e il sistema patriarcale rende subalterni quei corpi, fa emergere non solo l'atto di resistenza ma anche un'altra realtà inscritta nello spazio del conflitto. Joan Morgan nel suo libro *When Chickenheads Come Home to Roost*, scritto nel 1999, in riferimento alla scena rap di quegli anni afferma:

"You are my key to the locker room. And while it's true that your music holds some of fifteen- to thirty-year-old black men's ugliest thoughts about me, it is the only place where I can challenge them".

Mi sembra che il tuo lavoro vada in questa direzione, ossia che instauri un corpo a corpo con lo spazio del conflitto come atto di resistenza, autodeterminazione e agenzialità.

Ti chiederei di parlare della genesi di questa trilogia e del rapporto con la musica rap che ritorna in entrambe le opere.

Cherish Menzo Il punto di partenza di JEZEBEL è nato da quella che all'epoca sembrava una semplice domanda: dove sono oggi le *Video Vixens*? Le donne protagoniste dei videoclip musicali che guardavo e ammiravo durante la mia preadolescenza e adolescenza? Guardando indietro, mi rendo conto che questa domanda aveva un significato più profondo e personale: è diventata parte della ricerca della mia agenzialità all'interno di un processo di autodeterminazione. In quel periodo la mia attenzione era rivolta a movimenti come quello del #MeToo e alle intense discussioni sull'ingiustizia sociale di genere. Sentivo che il corpo e la sessualità "femminili" stavano nuovamente rivendicando spazio e cercavano di emanciparsi dalle relazioni di potere e dall'oggettivazione del corpo.

Allo stesso tempo ho percepito che le artiste stavano mettendo in discussione la rappresentazione del corpo "femminile", gli stereotipi sessuali e la romanticizzazione di alcuni corpi perpetuata nel campo delle arti performative da una storia dell'arte eteronormativa.

Sebbene questi ritratti e queste domande mi abbiano stimolata, hanno anche generato confusione e attrito. C'era una dissonanza rispetto ai riferimenti femminili con cui sono cresciuta e con cui mi sono relazionata. Credo di aver pensato che questi ritratti e queste domande potessero in qualche modo riferirsi al corpo femminile bianco e occidentale e alle sue narrazioni...

Qualcosa mi ha spinto a rivedere le origini della mia percezione e del mio rapporto con la rappresentazione, il valore, la bellezza, le contraddizioni e le intersezioni all'interno e intorno ai corpi delle donne nere. Mi sono resa conto che mettere in relazione queste domande al corpo femminile e alla sessualità delle donne nere avrebbe avuto connotazioni diverse.

Ho iniziato a interrogare gli archetipi dei corpi femminili neri che riecheggiano nei videoclip hip-hop della fine degli anni '90 e dei primi anni 2000: *Video Vixens*, donne iper-sessualizzate che erano il prodotto della fantasia maschile. Una fantasia che alcune delle rapper di oggi nella cultura pop e hip hop, come Cardi B, Megan Thee Stallion e Saweetie, mantengono ancora viva. Un'ipersessualità che sembra essere stata ripristinata, ma che può anche essere vista come un recupero di spazio e una presa di posizione contro l'ingiustizia sociale di genere. La prospettiva cambia a seconda di chi risponde a questa domanda...

Tali collisioni e contraddizioni mi hanno stimolata e spinta a indagare e creare un mio ecosistema e una mia agenzialità, all'interno di questo contesto. Il mio interesse è cresciuto in modo naturale a partire dalla creazione di qualcosa che sentivo molto vicino a me, che toccava diversi strati della mia esperienza, delle mie domande, dei miei conflitti/attriti e delle mie aspirazioni all'interno delle arti performative.

Il passo successivo è stato quello di capire come creare e realizzare il mio universo intorno a questo. Trovo che il gioco delle metafore e dei doppi sensi nel rap sia così ingegnoso e poetico. Il rap è uno strumento linguistico così importante con cui creare immaginazione visiva attorno alle *Video Vixens* e ad una specifica narrazione femminile. Per JEZEBEL ho deciso di esplorare e sfidare questo uso delle parole scrivendo testi e giocando contemporaneamente con le formule e le strutture

utilizzate nelle canzoni rap. Per ~~DARK~~MATTER ho voluto continuare a esplorare l'uso del rap come strumento performativo.

R Sono molto affascinata dalle città, dall'invisibile delle città, da ciò che rimane di un'attività. Avendo a che fare con la performance siamo ormai allenate a considerare la performatività un concetto elastico, il che non significa che tutto sia performativo, ma che questo concetto abita dimensioni diverse. È più complicato pensare all'architettura e alla progettazione urbana in modo espansivo, perché da un lato c'è il rischio di un purismo disciplinare che mette in guardia dagli sconfinamenti, dall'altro c'è il rischio di usare l'architettura come metafora, cioè come riproduzione di una figura che già conosciamo per rendere più comprensibile qualcos'altro a noi. Da tempo mi chiedo se sia possibile interrogare le composizioni che certi corpi si danno con altri corpi (umani, non umani e non animati) che disegnano coordinate non tracciabili a prima vista, ma che di fatto riconfigurano l'abitare, lo stare, l'attraversare. Mi chiedo se sia possibile pensare questa attività, questa modificazione del reale che costituisce la struttura della creazione umana, come architettura.

Mi scuso per la lunghezza della riflessione, ci tenevo tuttavia a dedicarle questo tempo perché nasce proprio dalla visione di JEZEBEL l'anno scorso a Short Theatre. Sia in JEZEBEL che in ~~DARK~~MATTER la città incombe, è dentro il movimento, è nel movimento. In JEZEBEL la performance nasce da una bicicletta *lowrider* e da una strada. In ~~DARK~~MATTER, la città è la notte, il fremito di ciò che resta del giorno, l'invisibile che si manifesta, il soggiacente che si infiamma.

Ti chiederei quindi di spendere qualche parola sul rapporto tra i corpi e la città come ulteriore soggetto della tua ricerca.

CM Ti ringrazio per aver condiviso questa ricca e intrigante riflessione. Mi piace la tua osservazione che le città di JEZEBEL e ~~DARK~~MATTER sono incumbenti. Non ho ancora considerato gli spazi in cui si svolgono JEZEBEL e ~~DARK~~MATTER come spazi urbani, ma piuttosto come mondi fittizi in cui i confini, le relazioni e lo scopo dei vari elementi (i corpi -umani, non umani, inanimati -, lo spazio performativo, la musica, la luce e la scenografia) all'interno di questi mondi fittizi possono cambiare. Sono stata molto ispirata dal Prof. Philip Butler e da come usa il termine entità per decentralizzare l'umano. Decentralizzare l'umano ha creato un terreno in cui ho

potuto re-immaginare il corpo (umano), l'architettura che gli è stata assegnata e la sua interazione e relazione con altre entità. Forse in questi regni fittizi, alcune entità hanno a volte realtà parallele...

Dopo aver visto ~~D~~ARKMATTER, la mia buona amica, artista performativa e creatrice teatrale Khadija El Kharraz Alami mi ha consigliato di leggere Glitch Feminisme di Legacy Russell. Mi sono innamorata di questo libro e della scrittura di Legacy! Molto di ciò che sembrava intuitivo durante il processo di creazione di ~~D~~ARKMATTER è andato al suo posto dopo aver letto questo libro. Mi riferisco a Glitch Feminisme in relazione a quello che menzionavi: "c'è il rischio di usare l'architettura come metafora, cioè come riproduzione di una figura che già conosciamo per rendere più comprensibile qualcos'altro a noi".

Sia per JEZEBEL che per ~~D~~ARKMATTER, e probabilmente anche per la terza parte, la distorsione del corpo e del modo in cui leggiamo il corpo è stata la mia spinta principale. L'idea di una figura o di un'entità che viene tirata o strappata dalla sua forma "originale" crea per me uno stato e un luogo di continua trasformazione. Un laboratorio di rimodellamento, aggiunta, sottrazione, ingrandimento e riduzione, che porta l'esterno all'interno e viceversa, alla ricerca del dopo o dell'oltre, del non visto. Per poi essere sorpresi dal proprio mostro di Frankenstein...

Credo che "distorcere" sia stata la mia strada verso il Glitch, uno strumento per modificare, diventare, contraddire, sbagliare e trascendere.

R La materia oscura è una parte del cosmo che può essere rilevata solo indirettamente, attraverso i suoi effetti gravitazionali. Tuttavia, tale materia sembra essere indispensabile affinché l'universo non collassi. L'oscurità di cui è costellato il tuo lavoro è in realtà una sorta di campo magnetico in tilt in cui la nera oscurità schizza in più direzioni, al di fuori dei soggetti a cui è stata assegnata. Si potrebbe dire che fuoriesce di senso, perde il senno. E se dovessimo seguire Deleuze, questa fuoriuscita farebbe spazio a molteplici disgiunzioni.

Credo che questo punto sulla dissociazione dell'oscurità da una presunta materia originaria sia davvero un aspetto importante su cui vorrei chiederti di spendere qui qualche riflessione.

CM Nel titolo della performance, ho messo una linea su ~~D~~ARK. Da un lato, per cancellare o rimuovere qualcosa come errore nelle sue connotazioni "negative".

Dall'altro lato, per dare enfasi ad esso, per farci gravitare su di esso. Che l'oscurità possa esistere, essere considerata perché abbia importanza e rilevanza. L'oscurità diventa importante in quest'opera anche perché il corpo nero è posto al "centro". In questo senso, l'oscurità, l'abisso, il vuoto o il **DARKMATTER** diventano un luogo di potenziale speculazione e trasformazione, un luogo che forse non è sempre chiaro alla comprensione, sfocato e senza confini. Un luogo in cui il corpo nero può diventare un materiale fluido che può dislocarsi liberamente dal "centro". Spero che abbia senso hahah...

R Sì, ha assolutamente senso! C'è uno strumento molto prezioso che il teorico José Estaban Muñoz ci ha messo a disposizione, ovvero la riflessione intorno alla parola baluginio. Quando penso al tuo lavoro, la parola baluginio mi aiuta a dare una certa spazialità a tutto ciò che non posso mettere a fuoco, a tutto quello che rimane opaco. Un baluginio è una traccia, una luce ad intermittenza della memoria che tenta di farsi carne, l'attività del baluginio riattiva la conoscenza raccolta negli archivi corporei di tali memorie come "impulso utopico". Mi sembra che entrambe le prime due opere della trilogia siano disseminate di frammenti di un passato che spinge verso un futuro ancora da scrivere. Sappiamo bene che ogni lavoro di ricerca e pratica artistica produce un'eccedenza che sta dentro l'opera e che la trafigge, la trapassa. Forse questa domanda si proietta già nel prossimo capitolo, ma sono molto interessata al tema della futurità nel tuo lavoro artistico, in quali altre direzioni ti sta conducendo?

CM Oh, domanda difficile...È buffo che già durante il mio corso di laurea in danza, ogni volta che mi veniva dato lo spazio per creare qualcosa, la nozione di tempo era un elemento su cui mi interrogavo sempre. Ho sempre avuto il desiderio di creare qualcosa che sembrasse infinito e spesso riservato nella sua cronologia. Credo che la distorsione temporale derivi da questo.

Quindi sicuramente c'è il desiderio di creare una terza opera che si colleghi in qualche modo a JEZEBEL e **DARKMATTER**, anche se sarà scritta e spero presentata in futuro, mi chiedo se l'ordine cronologico, sia all'interno della terza opera che all'interno della trilogia, sia qualcosa con cui posso giocare? Nell'ambito della ricerca per **DARKMATTER** ho toccato un po' le superfici della spiritualità e della scienza spirituale afro-surinamese chiamata Winti. Sono ansiosa di approfondirla e di vedere

il suo rapporto con la cosmologia. Forse questo potrebbe essere il baluginio...

Finora mi sono sempre esibita nel mio lavoro, ora sono molto curiosa di vedere cosa porterà non esibirmi e collaborare, invece, con un* altr* artista ner* nel prossimo lavoro.

R Un'ultima domanda che tiene insieme la ricerca sul movimento e la forma scenica. C'è un fuori tempo che accompagna l'intera composizione a più livelli. Prima parlavamo di una sorta di campo magnetico in tilt, ma ho usato erroneamente l'espressione "schizzare" giacché questo fuori tempo è dato invece da una dilatazione degli elementi e delle relazioni di scena. Utilizzi ad esempio il processo compositivo *Chopped And Screwed*, che deriva dalla musica hip-hop degli anni '90, così come una serie di altre tecniche che hanno permesso di saturare la scena. Potresti parlarci di queste tecniche in relazione all'idea di rottura del tempo naturale? Quali possibilità offre il fuori tempo per il ribaltamento delle narrazioni? Cosa comporta la scelta di un collasso progressivo del tempo della materia anziché prediligere un processo di accelerazione? Quali sono state le tecniche che ti hanno permesso di lavorare su questo, oltre a quella del *Chopped And Screwed*?

CM *Chopped and Screwed* è una tecnica di remixing originariamente utilizzata nella musica hip-hop. La tecnica è stata sviluppata nella scena hip-hop di Houston nei primi anni '90 da Robert Earl Davis JR. alias DJ Screw. La tecnica Screw si realizza rallentando drasticamente il tempo e applicando tecniche come il salto di battute, lo scratch del disco, lo stop-time, la ripetizione e l'alterazione di porzioni della composizione originale per creare una versione "spezzettata" e "trasudante" della canzone.

Per applicare questa tecnica, originariamente usata nella musica e nei testi, esploro modi per portare la distorsione temporale e l'iperarticolazione al corpo e ricerco come la relazione tra bocca, voce, suono, muscoli, tessuti possa reinformare e ridefinire il corpo performativo e proporre nuove narrazioni, spazi e forme corporee.

Oltre a *Chopped and Screwed*, Camilo e io abbiamo cercato altri modi per sfidare e condizionare il corpo nel tentativo di esplorarne diverse letture. Come ad esempio invertire il processo di un'azione. Ad esempio, per alcuni testi da indirizzare, invece di dirigerli in avanti e di farli diventare udibili all'esterno, abbiamo esplorato come

sarebbe se l'azione di consegna fosse qualcosa che viaggia o gravita fortemente all'indietro/all'interno, riempiendo gli spazi interni del corpo e lo spazio dietro il corpo.

Quasi come se la bocca fosse un buco nero che risucchia e allunga il materiale al di fuori del suo orizzonte degli eventi verso l'interno.

Inoltre, sfidiamo il corpo e lo spazio cercando modi per esaurire e superare i loro limiti e confini fisici. Questo ha provocato un'accelerazione del tempo e del movimento. Ancora una volta, dopo aver letto Legacy Russell, ho capito meglio perché mi incuriosisce esplorare le possibilità del Chopped and Screwed sul corpo in movimento.

Russell Legacy: **Glitch is remix**

We are faced with the reality that we will never be given the keys to a utopia architected by hegemony. Instead, we have been tasked with building the world(s) we want to live in, a most difficult yet most urgent blueprint to realize. If we see culture, society, and, by extension, gender as material to remix, we can acknowledge these things as "original recordings" that were not created to liberate us. Still, they are materials that can be reclaimed, rearranged, repurposed, and rebirth toward an emancipatory enterprise, creating new "records" through radical action. Remixing is an act of self-determination; it is a technology of survival.

“I have the need to never arrive”: A dialogue with Cherish Menzo.

Roberta Da Soller, Cherish Menzo, Jonas Rutgeerts, Eylül Fidan Akinci.

The sense of world-rebooting after the pandemic lockdowns, as well as the illusiveness of that very sentiment, guides this thematic issue. The duration of the pandemic coincided with the Black Lives Matter protests and a huge reckoning with the colonial histories in many countries. A new war would switch on the global military machine in the wake of the lockdowns. At the time of writing, yet another genocidal war begs us to redefine political alliances beyond identities—as Hannah Arendt forewarned more than a half century ago. Major oppressions that formed and were sedimented beneath our contemporary societies have been resurfacing ever since the world came to a halt, outrageously creating further cycles of violence rather than reckoning and reparation. Trying to imagine a new world now becomes a political imperative.

Dutch choreographer Cherish Menzo (1988) performs such an imagination with all its stakes, which pulled us together to have a dialogue with the artist. Menzo's evening-length performances JEZEBEL (2019) and ~~DARK~~ DARK MATTER (2022) have brought her remarkable acclaim with several prizes and ongoing tours across Europe and North America. We not only shared a deep appreciation of these dances, but also a sense of ineffable at the face of them. Our tools were not sufficient to analyze them, and we were not adept to articulate their meanings for our collective life within Eurocentric frameworks. But we strongly felt the aesthetic and political urgency of her proposals. Menzo's performances activated our thinking, as well as activating an unprecedented poetics and spaces of attending. We have recomposed our conversation by adding our consecutive thoughts and tangents in italics, in an attempt to capture the spurring and continuous motion of these activations.²⁷¹ Menzo's works engage critically with temporality and community, while also embodying a revolutionary potential in the present, which we hope to convey in the form of this collaborative text.

OPACITY AND REPRESENTATION

Roberta Da Soller [RDS]: My first question on **DARKMATTER** problematizes my positionality as a researcher: How can we make space for a kind of choreographic thought that cannot be vivisected? In European academy, we are taught to formulate case studies and to already know what to think about them. Or else, if one still doesn't know, we are strongly encouraged to analyze the research topic as if it were an open-body surgery, excavating every part of it until all possibilities of becoming something else are consumed. But your work decidedly does not allow us to do that. There is a tacit, non-moralizing invitation to transform one's spectatorial and cultural predispositions. If so, what kind of corporeality is required or desired to access and be nourished by your work?

Cherish Menzo [CM]: I realize that even for me not everything was clear during the research for **DARKMATTER**. But as an artist of color, I felt an unspoken expectation that I needed to be articulate about the references that had been brought into the work, the context that we were in, and why certain themes were invited into the black box. On the one hand, the making process allows me to reveal the representations that are connected to my body but never verbalized before. Starting with **JEZEBEL**, I wanted to put my teeth into the representations of the Black female body and how she is hypersexualized in a way that I do not agree with. On the other hand, this need to be explicit erases the personal stories and ambiguities that I carry. The representation of the black female bodies in pop music, as well as the allusions within the lyrics of a Nicki Minaj or Cardi B song, took me back to my teenage years. These same images would not create such frustration then, and I wanted to allow my past to infiltrate into the concrete present. I realized that this enigmatic space of opacity and uncanniness could afford that.

RDS: *When I saw JEZEBEL for the first time, it struck me that, compared to other performative works on the hypersexualization and objectification of the feminine, this performance brought out the unresolved. It was not judgmental; on the contrary it oscillated between various states that are nested in the bodily experience across control, desire, playfulness, representation and self-determination. Bodies are never just acted upon, but are also agents,*

producing forms of excess or surplus. Depending on who is speaking, you will have different answers to whether bodies act or are acted upon. For example, Caribbean feminism, which involves black and brown transfeminism, has taken space inside Puerto Rico's controversial landscape of reggaeton. Reggaeton is the music of sexuality that innervates Puerto Rican culture, where sexuality is still an instrument of struggle. Again, opacity is at work in what one may ordinarily perceive as hypersexualization and objectification, which adds levels of complexity.

Eylül Fidan Akıncı [EFA]: *Dance scholar Neri Torres argues that Afro-Caribbean cultures such as Afro-Surinamese perform an irreverent sensuality through pelvic movements in conjunction (and not opposition) with ritual qualities, improvisational creativity, rhythmic complexity and an inherent communal drive (2019: 1). Torres equates the objectification of the black dancing body with its late capitalist commercialization and alienation, which follows the shaming of its expressive sexuality during colonial times (5).*

CM: I am seeking to understand where my feelings of corporeal disorientation and out-of-placeness come from. I reflect on what my references and tools were before going into educational formation. How did I begin to dance? Where was there an unpacking of a technique? As a kid I saw my aunt dance and her relationship with movement, joy and sound fascinated me. Right then the act of mimesis came, me copying her, with no explanation from my aunt on how I had to do that dance, or how I had to relate to the Surinamese culture from which that dance came. It is only when we get into a context where we feel outside of the norm, do we seek clarifications—especially in Europe, being brought up in the Netherlands. But the imperative to define oneself readily introduces an act of resistance, hence the opacity. I want to blur movements back to when they did not have to be so defined but were already part of a vernacular. Therefore, contemplating how I first started to move my body, if I could call that an artistic performative form, how that dance was transmitted from one body to another, and how it had a wildly different pedagogy than what I was taught in the Dutch Conservatory—that's where the method of opacity emerges as a counterforce for me.

RDS: *As I asked the previous question, I thought of "opacity" that underlies? the relational entanglement between the scene and the audience, this continuous feedback that takes place in the interplay between Menzo, Camillo Mejía Cortés and those who experience them. Opacity is conceptualized by Martinican poet and philosopher Édouard Glissant in his Poetics of Relation (1990), where he discusses the right to opacity as an exercise for abandoning the old obsession with discovering what lies at the bottom of nature. Opacity relates to what Glissant defines as a chaos-monde, a chaos-world, a transcultural space crossed by transversal movements, inhabited by unexpected intensities that generate uncontrollable and unforeseen confluences. To experience non-comprehension is the door to the world thrown wide open, according to Glissant, and Menzo invites us to enter. The darkness, the abyss, and the rap in **DARKMATTER** become a site of effortful speculation and transformation over what leaks out of the scene.*

Jonas Rutgeerts [JR]: This reminds me of Daphne Brooks' book *Bodies in Dissent* (2006), which analyses the performance of race and freedom in the US between 1850 and 1910. Brooks specifically focuses on performances that, according to her, use strategies of "spectacular opacity" to resist the "dominative imposition of transparency" that is forced upon Black people (2006: 8). Rather than adopting strategies of withholding or disappearing, these performances rely on "cultural excess" to defy this imperative of transparency. By layering different references, discourses and textures, they disturb the conventional construction of cultural identities. Brooks connects this performative strategy to freedom. Through such creation of excess, black performers and performers of colour seek escape from the narrow representational frameworks that are usually bestowed upon them. I think we can witness these strategies of "spectacular opacity" in your performances. As Roberta already referred, excess is a strategy within your pieces: musical scores and décors that are very present, dramatic light shifts, extensive use of props... As a spectator, it is almost impossible to get a clear overview. Moreover, especially in **DARKMATTER**, you avoid creating a singular focal point or overarching narrative. While in **JEZEBEL** you take center stage and lead the audience through the piece, in **DARKMATTER** you and Camillo both seem to let go of such a hosting role, refusing to guide us through the piece. How did you arrive to the choice to put so much on stage

that the audience could not easily discern the overall framework or direction of the piece?

CM: I discovered it thanks to JEZEBEL. In that piece one can recognize a lot of references from pop and hip-hop culture and see how the Black body has its trajectory within that. With **DARKMATTER**, I wanted to go into an ambiguous space, exploring what the matter of all becoming means and allowing the body to become malleable. I was curious to see how different disciplines could create an ecosystem where bodies were supported not solely as performing agents, but also to coexist in that space. As a performer, I enjoy being thrown off. If things are too linear, I find no challenge within the work. Therefore, with **DARKMATTER**, I searched for assignments inside the piece; for how the piece could keep on living. Someone once commented, "You look like a spectator of yourself," because she saw that search in my gaze. That said, while I have this internal engagement, I also hold on to an awareness of everything that is happening on stage. Camillo and I worked a lot around how to constantly stay with that in-between space. This is how I relate to dance and performance, essentially, even before going to the Hogeschool voor de Kunsten in Amsterdam. I wonder if this double attention, and the opacity it inhabits, is connected to the winti spirituality from Suriname, to being in a transcendent or trance state yet not lost. I am still here, but there are different frequencies and parameters of presence. Similarly, Camillo comes from Colombia and he too experiences what we call "entities." After each performance we need to take some time for ourselves, because there are these intangible yet powerful forces we feel. Relating to the sound, movement, space, and audience in this way, while activating those supernatural qualities, brings an overwhelming performativity.

EFA: *Winti is the Afro-Surinamese religion of the West African enslaved peoples and their Creole descendants in Suriname, variously dated to the 18th and 19th centuries. Developed from a syncretism of various African spiritual traditions, winti ("wind") refers to multiple supernatural beings, from the higher deities and ancestors to the animist spirits that dwell in humans and nonhumans. It is practiced as an eco-medico-social regulator in communities for healing and harmony. Participatory dances of possession are central in rituals (winti prey), striving for a collective sense of resilience and agency. The trance dance diverts consciousness and speech, demonstrating how "the*

human self implied in [this] cosmology [is] vulnerable, powerless, porous to all kinds of negative forces, in need of protection and of divine intervention to bring about a desired change" (Wekker 2006: 93). Having survived in secrecy due to colonial-Christian oppression until the liberation of Suriname in 1975, winti has now a growing visibility in Suriname and the Netherlands (Cairo 2019:11).

RDS: I am interested in the concept of inhabiting understood through bodily practices like yours. I try to disentangle the word "inhabiting" from the disciplinary grip of architecture and urbanism. What does it mean to "inhabit" outside the frames of recognizability such as home, city, nation? We also use it as a metaphor, such as inhabiting an emotion or inhabiting the darkness. The expanded use of the word "inhabit" reveals an almost desperate attempt to render an experience sayable. Far from representing bodies and things, you situate us spectators in an inconceivably vast middle zone between bodies, objects and things. In this space lurks the unresolved, the opaque, or as poet Anaïs Duplan would say, "something so conspicuous that it is disappearing." In the absence of an environment to orient and reassure the audience in JEZEBEL and in ~~DARK~~DARKMATTER, where does "inhabiting" stand? Where is it located, what does it creep into? What does it mean to inhabit in your work, especially in relation to the darkness, the matter, the dark matter, the distortion, the object, the surface—instead of a homeland or nation, for example?

CM: Inhabiting implies to me giving information to the corporal reality, the human life force. Of course, we are stuck with the figuration of this body, but it also nestles a force that can reach beyond. Why and how can one feel that they are in different states? Indeed, inhabiting goes beyond the walls of a concrete architecture that we have made around or outside us. Inhabiting is something that I got from my family, which ties back to the spirit and trance. In Surinamese gatherings or celebrations, often a Surinamese band play Kaseko or Kawina, which allows a certain rhythmic realities and dance to dwell at the present. It is an act of repetition and focus; not by achieving a higher level of consciousness, but by letting another entity inhabit the body that the dancer can arrive in a state of winti or trance. This inhabitation goes beyond the rigid frames of both corporeality and architecture. I never feel unsafe with inhabiting these ambiguous spaces of ~~DARK~~DARKMATTER. When we dance, we get into a fiction on stage, but it also merges with the reality of the spectators in the

auditorium.

EFA: Parallel to creating an ontological ambiguity between dancer and spectator in your performer self, you combine an aura of swagger with the ease of mocking yourself and the audience at the same time. Elaborating on African art historian Robert F. Thompson's concept, dance scholar Brenda Dixon Gottschild identifies such coexisting contraries-- the focused energy with seductive or ironic playfulness--as "the aesthetic of cool" operating at the core of Africanist dance forms (1996: 17). I vividly remember the moment when you reappeared in BDSM-like apparel and a composed attitude to shapeshift between amorphous and ridiculous poses with Camillo. The scene transformed as you undressed and slid over the wet floor with unbalanced and uncontrollably laughing bodies. The spirituality and the cosmic sublime were interposed by unbound irreverence. This doubleness is present in the conflicting attitudes within winti. Or, as Thomas F. DeFrantz explains, this merging of derision and joy is quintessential to the form and power of hip-hop, especially in its global landscape (2014: 231). These intrinsic contrasts contribute to the ambivalence that the spectators experience, no matter how fluently they are able to read the movement vocabularies.

CM: Ambivalence is key. I am not keen on things becoming explanatory, especially when centralizing the Black body. I look for ways to deviate from clear-cut relationships. I place myself first as a spectator and feel my reaction towards someone telling me how to look at bodies. How can I create that space where one might not be sure if the gaze is reciprocated? Because of the contact lenses we wear, we literally don't see quite well. Similarly, the grills we put on force us to be more articulate with the words. What kind of deviant embodiments does that bring, besides being an element of hip-hop scene? The lenses and grills evoke transhuman enhancement, like prosthesis.

JR: This idea of the prosthesis brings me to the way you present the body on stage and, more specifically, to something in your piece that we could define as an aesthetics of ugliness or monstrosity. Both in JEZEBEL and DARK MATTER you use props and costumes to distort the typical representation of the body, staging hybrid bodies that are part human, part animal, part machine. In JEZEBEL, you are wearing

fake nails that are so long that resemble the claws of an animal or a fantastic beast and, at the end, you put on a blow-up suit that completely transforms your shape. In **DARKMATTER**, Camillo and you continuously play with the proportions of the body, such as when you wear high- heeled latex boots. Both performances stage figures that are uncanny and surreal, that attract but also repulse, that are at once sensual, animalistic and monstrous. In doing so, they trigger an affect of ugliness and monstrosity that disturbs the perceptions of the audience and creates a level of unease.

CM: In addition to props and prostheses we mentioned, the chopped & screwed technique allowed me to work with ugly, excessive, monstrous imagery. Knowing the original song and working with a stretched time to sink into it creates a disorientation. When the experience of sound is more textural in lower pitching, the lyrics become apparent. There is an uncanniness in the lower pitch because it brings a monstrosity to the human by making the voice more vibrant and physical. Also, the fur coat I use in **JEZEBEL** allowed me to play with this uncanniness. I became a faun or a beast, no longer the pimp.

***JR:** Chopped & screwed is a unique and influential style of remixing and music production that originated in Houston, Texas, during the early 1990s. This innovative approach to music involves slowing down, cutting up, and manipulating songs, primarily in the hip-hop and rap genres, to create a distinct and hypnotic sound. Pioneered by DJ Screw, this technique has had a profound impact on the Southern U.S. rap scene and beyond, contributing to a subculture of music and art that continues to evolve and captivate audiences with its distinctive, slowed-down aesthetic.*

CM: As to sensuality, I was not interested in twerking as such in **JEZEBEL**. Like the distorted songs, however, the twerk became interesting when I let it out of its precise form. As I get exhausted, it is no longer a demonstration of the movement but checking where the boundaries of this form are, and where I can push it and get surprised by it. In pop and hip-hop culture, entertainment is such a big impulse that I had to not get stuck in where audience would be too comfortable. But a certain discomfort was already implicit in its elements: The video vixens, the models

in the hip-hop and rap video clips of the late 90s-early 2000s, lip-synched to the words of mostly male rappers. They had these glossy lips, the camera zooming in and turning the mouth into such a sexual space while also rendering it cartoonish and monstrous. It is possible to see the image as a meeting of the beauty and the grotesque, or where one becomes the other.

In JEZEBEL, the human not only appears in relation with the monster, but in fact they have never been detached from one another. One may associate the monster with taboo and repression in psychoanalytical terms. But monstrosity can also refer to things beyond the individual, such as the Anthropocene. If we make the monster as a global index instead of a posthuman entity, it brings us to a rethinking of enslavement and dehumanization during colonial times. Then, the monster could also be the slaveholder, since incomprehensible acts of monstrosity have been placed upon peoples of color.

JR: *While we need to exercise caution when discussing the concept of the monster, I am drawn to this concept due to its potential for transformation as Cherish Menzo brings up. Throughout history, monsters have been used to police behaviors that defy racial and sexual norms (Rai 2004: 239). For instance, it was employed in post-Reconstruction United States to denigrate individuals of mixed racial backgrounds. The "mulatto monster" was seen as inferior to both White and Black populations, essentially being a "double deviant, the other of the other" (Saks 2000: 77). Yet the monster also holds a subversive force. As Jack Halberstam contends, "[t]he monster always represents the disruption of categories, the destruction of boundaries, and the presence of impurity" (1995: 27). Therefore, monsters do not merely resist the norm; they have the power to reshape it. They blend elements and create new combinations that, according to the "natural order of things," should not be together. Consequently, the monster emerges as a hybrid figure that paves the way for a different future. As Susan Stryker highlights, the word "monster" originates from the Latin verb "monere," meaning "to warn" (2006: 247). Medieval writers understood monsters as messengers. They "served to announce impending revelation, saying in effect, 'Pay attention; something of profound importance is happening'".*

EFA: What you do with these transhuman or monstrous shapes is an act of reclaiming a negative term and finding empowerment within it, just like “queer” functioned historically. This brings me to sexuality and gender at play in DARKMATTER, where the two dancers are identifiable as female and male. At times these figures play with sensuality at the edge of sexual, yet they are not performing “woman” and “man.” Rather, they look like mirrors, twins, or doppelgangers giving birth to each other; in one fragment you two shapeshift as if you were part of the same body. I experienced these visions as an alien form of non-reproductive sexuality, which converged with the hyper-presence of matter on stage: You spill black paint that looked like petroleum, you wear short and boots made of latex, and the plastic stripes on the background extend over the stage like artificial tentacles. It was as though this petro-plastic landscape, which is a distinctive expression of anthropogenic violence on the planet, mutated humans’ genetic makeup and propagated these non-binary, semi-aquatic, circle-breathing lifeforms for survival. In other words, the way DARKMATTER conjoins materiality and corporeality triggers a queer speculation one that is attached to the political economy of the metaphoric dark matter of our global history. Brought to its logical conclusion, this speculation reframes the Anthropocene to have an insurrectionary afterlife in sexual politics.

CM: This line of thought is interesting. With regards to the plastic and petroleum, I was more drawn to their potential to help experience the body beyond its exterior form, to turn it inside out. How can blackness be prolonged, as if blackness coming out of the interior space? The scenography becomes the extension of the Black bodies as they explode or collide. We experimented with how the scenography and the two bodies could shapeshift in a manner that both absorbs and contrasts their contours, like the juxtaposition of two semi-transparent layers.

RDS: I connect to this via Judith Butler and Athena Athanasiou, who in their book *Dispossession* (2013) discuss that the body is always outside of itself. For them, “being outside of oneself” has a double register: when one is expropriated and manipulated by an external power, or when one undergoes indignation, desperation, desire, even hope. They discuss the fact that these are affective dispositions that do not belong to a single individual in isolation. Similarly, your and Camillo’s

bodies seem always outside of themselves in terms of representation, and assert themselves as matter (liquidity, minerality, flesh). I recognize this as a broader metamorphosis between signification and substance in your work. The dimensions you summon are not pre-discursive but beyond discourse, which passes through the order of language and is then swallowed up by the organs that produce it—your lungs, larynx, lips. Likewise, the black box, the walls, the curtains, and the stage floor come forth as expressive solidities rather than containers or context of articulation. This post-discursive transformation generates a crack in the frames of recognizability. But how does this post-discursivity work for you? How do you navigate this vital force that pushes people and things to do something else beyond their cultural conditioning?

CM: In the beginning we were speculating about the Black body in the future. Diving more into the scientific concept of dark matter, however, I became interested in invisibility. The idea of dark matter inspired me to explore ways of how to make the invisible hyper-visible or hyper-tangible. Dark matter is the predominant type of matter in the universe, but it is almost impossible to detect. Its existence is hypothetical, indeed speculative, derived from the fact that certain observations cannot be explained unless more matter than meets the measure is present. Dark matter should thus be understood as that which is optically not observable but has a real impact on phenomena. For me, there is a strong analogy to the Black body here, to its battle with invisibility and hyper-visibility at the same time. Or to the spiritual aspect of dealing with entities that might not be evident but are very influential. The question was how to invite that analogy without it becoming demonstrative or having to get translated. How to allow it to be present without audience's familiarity with, say, astrophysics or the winti culture? As I talk about it now, I realize that there are so many different sources that had to come together in order for this post-discursive matter to exist.

JR: Talking about different sources, in several interviews you mention that Afrofuturism and posthumanism play an important role in the development of DARKMATTER. Can you explain how and why they are present in the piece?

CM: Let me respond with a clarification: Rather than a futuristic or transhumanist fiction, it is a discrete and real body that stands central in the piece. I right away sensed a friction between the references I have of posthumanism and the Black body. I realized that the posthuman index in the Western European literature centralizes a specific human. Certain folks have never been considered humans; should we even relate ourselves still to this concept of human, then? I encountered the Black posthumanism via thinkers such as Philip Butler, who ask how this idea of human emerged, what it holds, how exclusive it is. Interestingly, in Afro-Caribbean spiritualities the human is not centralized; they are always already posthuman, if you will. The configuration of the human body also looked differently than rigid definitions. This is where the posthumanism came into dialogue with the African diaspora.

Afrofuturism is a vivid storytelling form that has been developed in different directions. Some artists decide to refer to the future. Some decide to imagine a world where the colonial pasts had not existed. My particular reference is Drexciya's imaginaries through sound. Drexciya, a Techno duo from the underground scene of Detroit also became important for DARKMATTER. Through music they made their own Afrofuturistic myth related to the Middle Passage, where the ocean became a futuristic space instead only of a tragic space. The idea of the "future" as being in outer space is less relevant for them. Their kind of speculation about an Afrofuture is less narrative, chronological, or linear. So now, I refer to posthumanism more than Afrofuturism. I challenge myself to constantly look in different ways of how to talk about the work, and not always latch on to certain terms, because otherwise the opacity gets compromised.

EFA: I wonder if reification may be another way to think of the role Afrofuturism plays in the dramaturgy of DARKMATTER. Just like your critique in JEZEBEL of the reification of hypersexualized female body, we could argue that Afrofuturism was as much a subculture as it is now being revived and capitalized within the visual

marketplace. As cultural theorist Kodwo Eshun states, Afrofuturism's "search for virtuous objects to be retrieved" must be tempered with the Afropessimist critique of Human in order to avoid being "a self-congratulatory project" (Cox 2012: 9). DARKMATTER is not a criticism of Afrofuturism per se, but it does heed Eshun's warning. Similarly, you seem critical of how Afrofuturism's recent revalorization is quickly captured and co-opted by online sociality. In one of your poems in DARKMATTER, you say, "she preferred liquid life over digitized life." I interpret here a need to imagine other forms of utopian thinking that are not perfunctorily branded. This makes me think of your own fugitivity: Not only are you escaping the institutionalized dance and its codes, but also you have this conflicted relationship with the appropriation of Black culture by the capital. I find that position unique and tenuous at the same time.

JR: We can also link this perspective again to opacity. Opacity can serve as a means to resist oversimplified and straightforward portrayals of a specific community. Monstrosity may function similarly. In her article 'Butler's Monsters,' Jalondra Davis argues that Afrofuturist author Octavia Butler uses monstrous figures to challenge the idealized image of a "black communal body" (2018: 310). According to Davis, black political discourses often tend to erase distinctions among black individuals, amalgamating all Black people into a single communal body and framing this body in terms of "healing, reconciliation, or wholeness" (310). Those who do not fit within this framework are perceived as a threat to Black emancipation because they "undermine opportunities for collective black liberation" (310). Butler's artistic strategies, which Davis dubs as "black feminist grotesque," counter this communal body by highlighting the outliers and misfits, thus creating an "uncomfortable but radical space of abjection, porosity, and non-closure" (310). I find connections between Butler's strategy and your work, where there is an urgency to be precise, while also embracing messiness and opacity. I am curious whether this resonates with you, and if so, how you navigate this tension.

CM: Absolutely, and I exchange with peers about how to not get trapped in having to become a representative for the community. As an emerging choreographer, I am still understanding the tools that I keep reactivating. My fear was bigger with JEZEBEL. The moment I realized that it was going to come into dialogue with

the audience, I started to get scared of misrepresenting the Black women and community. In DARKMATTER, when we waft through the references of the colonial history, such as the enslaved pregnant women thrown off the slave ships, we were overwhelmed by the intensity of that knowledge and the responsibility to bring that into the performance space. That said, I find empowerment in the act of distortion. So how to deal with preserving what is not within the official archives? Because we work visually, with representation, it is tricky if one cannot recognize themselves accurately enough, if the representation stays outside of one's personal corporality, or if one does not have that mirror at all. When there is feedback that completely misconstrues one's idea of oneself, that can even be harmful. I still negotiate with this while tending to expressive freedom. Other choreographers such as Dana Michel and Ligia Lewis have been helpful models.

JR: *Menzo's question on "preserving what is not within the official archives" reminds me of Saidiya Hartman's concept of "critical fabulation." (2008) With critical fabulation, Hartman describes her approach to historical writing and research, particularly when dealing with the lives of such marginalized individuals as Black women who were enslaved in the United States. Hartman argues that the scarcity of archival records on them leads to gaps in the historical narrative. Historians, scholars and artists can turn to "critical fabulation," a reconstruction of the past by creatively engaging with the extant fragments, as a way to fill in the gaps and recover their voices.*

DISTORTION, GLITCH, MONSTROUS, FUGITIVITY

EFA: What connects you with Dana Michel and Ligia Lewis is not about the form of the movement so much as the hesitation of the body moving in space while at the same time being defiant. I fail when I try to describe this movement in objective or choreographic terms. I see a trembling quality that brings to my imagination the unstable state of atoms. It is not that you as subjects are unsettled; rather, the body's status between rest and movement is indeterminable by the observer. This is a kinesthetic state common to all three of you that I do not have the language for.

RDS: Your choreography relishes in that indeterminacy, perhaps as a way out of representational trap. Representation seeks creating recognizability but can also turn into reproducing the sameness. This risk also applies to those who are constantly invisible or underrepresented. But your choreographic quality hints at another way of appearing without a need for complete transparency. As in the case of dark matter, reality is not always available. Not everything is recognizable, nor are they supposed be. Reality has dimensions in which invisibility is a vital state of existence.

I find an important analogy to this in the political sphere. I have been an activist in the region where I live, since when activism was not fashionable at all. I encountered artists and programmers who considered our street actions as ugly, banal, naive, out of sync with the times. However, being in that unattractive alliance afforded us a certain political freedom. Then, suddenly, resistance turned into a thematic for neoliberal artistic institutions. In my experience, as activism entered in a visible field, its powers got compromised. The devices of representation standardized the struggles and rendered them devoid of subversive capacity. To connect this back to your choreography, our inability to totally comprehend it might be a direct result of your claim to autonomy against such a system that tries to decipher everything. How do you create the conditions for that margin of freedom that lurks in interferences, glitches and distortions?

CM: Mainly, I condition myself to not be too much in charge. Distortion ordinarily implies an original form, as though there was something right and fixed first, to get twisted or bent later. Whereas I see activating distortion as providing a new becoming. My main tools for distortion are dissonance, decay and breaking down. Distortion is not just me being the puppeteer; I am also being distorted while distorting. When human is no longer in control, distortion enables lesser known, hidden, or unexplored embodiments to come forth.

The same applies to the sound. Composer Gagi Petrovic and I experiment with distorting musical compositions to trigger affects that are difficult to access, if not repressed per se. I have been interested in William Grant Still, a Black classical music composer who made an opera based on the Haitian Revolution called

Troubled Island. The first act of this opera became the sonic base for DARKMATTER. Gagi applied the chopped & screwed method on Troubled Island and introduced a different temporality to the opera. William Grant Still is one of those figures obscured in the history, therefore I was also a bit conflicted with how much to stay with the original and how much to remix or glitch it.

JR: You use chopped & screwed to not only manipulate or distort the music, but also develop new choreographic material. How do you apply it to the movement composition?

CM: With the chopped & screwed the beat goes down to 60 or 70 per minute. It comes from DJing time by manually controlling the entire machinery of the turntable, needle, and vinyl records. Within chopping, we look at two aspects: the stop-time and scratching.

The stop-time does not mean to come into a freeze or tense mode. It is about arriving at a hyper-slowed pace and suspending the spontaneous influences from the outside. When I am in this suspended form, where can I move on and go deeper? That question brings the element of scratching, like the needle scratching against the record back and forth, thus fragmenting the continuity of a line or a beat.

EFA: Repetition of a segment generates microscopic scratch wounds on the plastic surface of the vinyl. Therefore, each repetition is physically an imperfect repetition.

CM: Exactly, and the difference of that imperfection, albeit imperceptible, matters. What does it mean if we would transpose that to physicality? We never arrive at set forms or comfortable poses that one adjusts to see as original or familiar. This is facilitated by the screwed, the overarticulation that appears within the lower-pitched frequency. But instead of imposing the muscle tension to be slow, we think of rotation, density and gravity. We investigate the twisting quality through the matter—inside the muscles, bones, fascia. We think of a circularity with no beginning and end in motion, seeking where in the body we can activate this imaginary screw. This creates a hyper-focus and delivers us into a slow time, instead of us trying to move slowly. Even when we lift a leg, for example, there is the

anticipation of improvising with the screw. While I am busy with my back, my feet are in the screw. But it is not about compartmentalizing the body, either. The entire body and the volume around it join this propelling articulation, which lets a density emerge around us. It promotes the dual state of being a spectator of ourselves and getting lost in motion.

EFA: The gyration that creates density in space maps onto the relationship of dark matter with visible matter and light, how dark matter's gravitational force compels the formation and evolution of galaxies. Following this trope, in *DARKMATTER* you work with what remains outside the presence, sensibility, and solidity of the dancing body.

JR: The chopped & screwed technique testifies to your interest in bringing hip-hop culture into the space of choreography, blurring the distinction between 'popular', 'social' and 'contemporary' dances. With an air of neutrality and innovation, the label contemporary dance implies the currency of a specific set of aesthetics connected to the European and North-American concert stage dance. SanSan Kwan argues that the conflation of this temporal term with artistic value risks excluding artists whose work does not follow the rhythms, vocabularies and compositions favored in the West, thus failing to regard these artists as coeval with their peers (2017, 39). As such, the label disqualifies your references of winti and hip-hop dances as being too traditional, lowbrow, or uncritical for artistic creation. But your work challenges such narrow definition of contemporary.

RDS: Bojana Cvejić similarly questions the term "contemporary dance" in *Choreographic Problems* (2015). She underlines how the term does not resolve the conflict between postmodernism and modernism, thus effectively clarifying nothing about the changes and genealogies within choreographic practices. According to Cvejić, the terms "choreographies" or "choreographic performances" work better. They highlight a variety of expressions that include but are not limited to human bodies, and that are produced through choices in space and time with effects and traces beyond the performance. On the other hand, "contemporary" promotes presentism and novelty that responds to a capitalist logic of exhaustion and constant renewal. A response to this point comes from Giorgio Agamben's essay

"Cos'è il Contemporaneo?" (2008). His reflection starts from Nietzsche's statement "the contemporary is the untimely." Even though "contemporary" would mean "at the same time," according to Agamben, Nietzsche places contemporaneity in a gap with respect to the present. Contemporary is those who do not coincide perfectly with the present. Precisely because of their ill-fitting do they have the ability to face the darkness of their time.

CM: It is interesting to hear about the untimeliness. During the first year of my studies, I realized the dissonance between my limitations for a professional career in contemporary performing arts, and my eagerness to learn different dances and to achieve Western European techniques such as classical ballet. On top of that, I felt I had to push away my experiences in hip-hop dance because while we got a lot of hip-hop, house, pop & lock classes, they were extremely tokenized. I feared being boxed in an expectation to join a so-called urban dance company. I experienced the inner contradictions of wanting to have a virtuosic posture like an Alvin Ailey dancer, to show that I could surpass the stereotypes. Then, coming into the professional field I had the great opportunity of working with different choreographers and approaches, which afforded me to arrive at the idea of the "now." I wouldn't call it contemporary, but simultaneously having different intersections, backgrounds, imaginations. An important moment was working with Léo Lérus, a Guadeloupean dancer-choreographer. I first met Léo at an event he was presenting on the traditional dance of Guadeloupe. Without explanations, he brought his other references with what he got from Guadeloupe, making it part of the lexicon effortlessly. I do not see it as resisting against certain techniques or forms, but rather as allowing space for a variety of influences. For example, Camillo has a background in salsa, which you can see in his hip movements. He allows it to be in conversation with the techniques that he has been taught along the way.

ACTIVATING COMMUNITY

JR: This opening up to differences also permeates the way you approach the audience. So, in lieu of a conclusion, it may be apt to reflect on the extension of your work beyond the stage. You are interested in generating communities rather than

representing them. Instead of using the stage to speak in the name of a specific group, you use it to create a platform where new audiences can enter the theatre.

CM: In JEZEBEL it became clear that a live performance could become an object, that it was not mine anymore. I became conscious of the people and places where I presented my work to. I wanted to open more space for the African diaspora but without imposing it, because it is not about pushing people to go somewhere they are not interested in. I researched how to create a project parallel to DARKMATTER, which is now called the Distorted Rap Choir. Initially I wanted to invite people on stage, but later we decided on a more intimate and relational form of ~~two~~-day workshops that precede the performance. We work on chopped & screwed and see how to implement it on the body. We play with the "Who's the Puppeteer?" song, record the participants' voices, and layer it in the soundscape. After each workshop, Gagi feeds the recording into the musical score and generates the sense of multiple voices accumulating and transforming. At the end of workshops, we give two tickets to the participants, which brings a palpable change in the audience composition. It also shifts their reactions because there is already a group of people who have had a journey with the work. Different relations that I do not often witness become possible; the performance moves and breathes in the auditorium.

EFA: You conduct these workshops without banking on the feel-good effect of participation or the experience economy. The Distorted Rap Choir is not about you sharing your artistic process for conviviality or as a fun marketing tool. It redefines audience development and inclusivity via inviting the institutions to take risks on behalf of creative disturbance.

CM: It is a negotiation. I ask the institutions how we can collaborate on that and be ready to bump into our unpreparedness. The obstacle can sometimes be the logistics, the fact that a given theater never offers workshops, our call getting no reactions because people do not usually participate in that space, or even not having enough members of the target group in that city. Inclusivity has the risk of being turned into a crude representation, which demands a variety of approaches. Right now, I share the workshops with people who identify as Black, which comes from a place of establishing safety, specificity, affirmativeness, and connection with Camillo

and me. I do not seek a contradictive dynamic but rather the tenderness of listening.

BIBLIOGRAFIA

CAPITOLO I. Geografie dell'invisibile

Agamben G., *Abitare e costruire*, Rubrica Quodlibet, conferenza tenuta alla Facoltà di architettura dell'Università di Roma La Sapienza, 7 dicembre 2018.

Allsopp R., Lepecki A., (a cura di), *On Choreography*, <Performance Research>, vol. 13, issue 1, 2008.

Assennato M., T. D'Angela, *Progetto e Metropoli. Una conversazione su architettura e lavoro*, <Euronomade>, ott. 15, 2019.

Balibar E., Morfino V., *Il Transindividuale. Soggetti, relazioni, mutazioni*, Mimesis, Milano 2014.

Barad K., *La Performatività della natura. Quanto e queer*, Altera, Pisa 2017.

Baravalle M., *L'autunno caldo del curatore. Arte, neoliberismo, pandemia*, Saggi Marsiglio, Venezia 2021.

Bell V., *Culture and Performance. The Challenge of Ethics, Politics and Feminist Theory*, Berg, New York 2007

Bianchetti, C., *Corpi tra spazio e progetto*, Mimesis/architettura, 2020.

Borghi R., *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema mondo*, Meltemi, Milano 2020.

Bortoletti F., Sacchi A. (a cura di), *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, Baskerville, Bologna 2018.

Brecht B., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Reprints Einaudi, Torino 1975.

Caleo I., *Performance, Materia, Affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni, Roma 2021

Cambria F., (a cura di), *Il sapere dei saperi. Per una formazione transdisciplinare*, Jaca Book, 2022.

Case S.E. (a cura di), *Performing Feminism. Feminist critical theory and theater*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London 1990.

Cvejić B., *Choreographing Problems Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2015.

Cvejić B., Vujanović A., *Public Sphere by Performance*, e_book, Les Laboratoires d'Aubervilliers, Berlin 2015.

Deleuze D., *Che cos'è l'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli 2013.

Deleuze D., *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre Corte, Verona 2013.

Deleuze D., *Immanenza*, Mimesis, Milano, Udine 2010.

De Oliveira O., *Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi*, Gustavo Gili, Barcelona 2009.

Deriu F., *La ricezione dei Performance Studies in Italia*, in *Thinking the Theatre. New Theatrology and Performance Studies*, Atti del Convegno CUT (Torino 2015), Bologna University Digital Library, 2018.

Escuela Moderna, S.a.L.E Docks, *Spazi d'eccezione/ Spaces of Exception*, Milieu Edizioni, Milano 2016.

Ferrante A., *Cosa può un compost. Fare con le ecologie femministe e queer*, Luca Sossella editore, 2022.

Field J., *Entering the picture. Judy Chicago, The Fresno Feminist art program, and the collective vision of women artists*, Routledge, New York, Londra 2012.

Fischer-Lichte E., *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2016.

Fischer-Lichte E., Wihstutz B., *Performance and the Politics of Space. Theatre and Topology*, Routledge, New York 2013.

Fischer-Lichte E., *The Routledge introduction to Theatre and Performance Studies*, Minou Arjomand and Ramona Mosse, translated by Minou Arjomand (a cura di), Routledge, Oxon, New York 2014.

Follesa S., (a cura di), *Sull'ABITARE*, FrancoAngeli, Milano 2016.

Foucault M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis Eterotopie, Milano-Udine 2011.

Fonow M.M., Cook J.A., (a cura di) *BEYOND METHODOLOGY Feminist Scholarship as Lived Research*, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 1991.

Friedman Y., *Utopie realizzabili*, Quodlibet, Macerata 2016.

Fragnito M., Tola M., *Ecologie della cura. Prospettive transfemministe*, Orthotes Editrice, Napoli, Salerno 2020.

Gallager C., Greenblatt S., *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, London 2000.

Greenblatt S., *Hamlet in Purgatory*, Princeton University Press, Woodstock e Oxfordshire 2013.

Greenblatt S., *Shakespearean Negotiations*, University of California Press, Berkeley e Los Angeles 1988.

Guattari F., *Schizoanalytic cartographies*, Bloomsbury, London, New York 2013.

Harding S., Norberg K., *New Feminist Approaches to Social Science Methodologies: An Introduction*, <Signs>, Vol. 30, No. 4,(Summer 2005) pp. 2009-2015.

Hesse-Biber S., *Discusses Feminist Research and Mixed Methods*, SAGE, New York 2017.

hooks b., *Il Femminismo è per tutt. Una politica appassionata*, Tamu, Napoli 2021.

Irigaray L., *Où et comment habiter?*, <Les Cahiers du GRIF>, n° 26, 1983., Jouis. pp. 139-143.

Kosofski Sedgwick E., Parker A., *Performativity and Performance*, Routledge, London, New York 1995.

Kosofski Sedgwick E., *Touching, feeling. Affect, pedagogy, performativity*, Duke University Press, Durham, London 2003.

Lehmann H.T., *La presenza del teatro*, in E. Pitozzi (a cura di), *On Presence*, <Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo>, No.21 (Autunno 2011).

Lepecki A., *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, New York, London 2006.

Lepecki A., *Singularities. Dance in the age of performance*, Routledge, London, New York 2016.

Letherby G., *Feminist research in theory and practice*, Open University Press, Buckingham, Philadelphia 2003.

Meschiari M., *Disabitare. Antropologie dello spazio domestico*, Meltemi Press, Milano 2018.

Morfino V., *Intersoggettività o transindividualità. Materiali per un'alternativa*, Manifestolibri, Genova 2022.

Muñoz J.E., *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer*, trad. it. di Antonia Anna Ferrante e Samuele Grassi, Nero, Roma 2022.

Nancy J.L., *Corpus*, Cronopio, Napoli 2004.

Phelan P., *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, New York, Londra 1993.

- Pitozzi E., *Magnetica. La composizione coreografica di Cindy Van Acker*, Quodlibet Studio, Macerata 2015.
- Raunig G., Ray G., (a cura di) *Art and Contemporary Critical Practices: Reinventing Institutional Critique*, MayFly Books, London 2009.
- Rispoli T., Illuminati A., *Tumulti. Scene dal nuovo disordine planetario*, DeriveApprodi, Roma 2011.
- Roberts H., *Doing Feminist Research*, Routledge Kegan & Paul, Londra 1981.
- Russell L., *Glitch Feminism*, Giulio Perrone Editore, Roma 2022.
- Sacchi, A., *Il posto del Re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*, Bulzoni Editore, Roma 2012.
- Sacchi A., Di Matteo P., Caleo I., (a cura di), *In Fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, bruno, Venezia 2021.
- Schechner R., *Essays on Performance Theory: 1970-1976*, Routledge, New York 1988.
- Schechner R., *La Teoria della performance 1970-1983*, V. Valentini (a cura di), Bulzoni Editore, Roma 1984.
- Schechner R., *Il nuovo terzo mondo dei Performance Studies*, Bulzoni Editore, Roma 2017.
- Schechner R., *The Future of the Ritual. Writings on culture and performance*, Routledge, London and New York, 1993.
- Schneider R., *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, Routledge, London and New York 2011.
- Schneider R., *The explicit body in Performance*, Routledge, London 1997.
- Sholette G., *Delirium and Resistance. Activism and Art and the Crisis of*

Capitalism, Pluto Press, London 2017.

Spinosa B., *L'etica*, Laterza, Roma, Bari 2009.

Stall J., Malzacher F., *Training for the future. Handbook*, Sternberg Press, London 2019.

Taylor D., *Performance*, Duke University Press, London, New York 2016.

Taylor D., *¡PRESENTE! The politics of presence*, Duke University Press, Durham, London 2020.

Vannini E., *Femminismi contro. Pratiche artistiche e cartografie di genere*, Meltemi, Milano 2023.

Vannini E., *Introduzione ai femminismi*, <Hot Potatoes>, 18 gennaio 2020.

Virno P., *Grammatica della Moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2002.

Vitale F., (a cura di), Jacques Derrida, *Le arti dello spazio. Scritti e interventi sull'architettura*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

Vitale F., *Politiche della casa. Note su Jacques Derrida, architettura e decostruzione*, in Filipuzzi F., Taddio L., (a cura di), *Costruire Abitare Pensare*, Minimesis, Milano 2010.

Vujanović A. e Piazza L.A., *A live gathering: performance and politics in contemporary Europe*, b-books, Berlin 2019.

Vujanović A., Milohnić A., TkH 19 :: THE POLITICALITY OF PERFORMANCE, TkH, les Laboratoires d'Aubervilliers, December 2011.

Walker S., Helen Chadwick, *Constructing identities between art and architecture*, I.B. Tarius, London 2013.

Gingrich-Philbrook C., Simmons J., (a cura di), *Research Methods in Performance Studies*, Routledge, London, New York 2023.

CAPITOLO II. Only Sisters Left Alive

Abercrombie P., *Greater London Plan: London*, University of London Press 1944; *Greater London Development Plan. Report of Studies*, Greater London Council, 1969.

Ackroyd P., *Londra. Una biografia*, Neri Pozza, Vicenza 2013.

Agrest D., Conway P., Kaner Weisma J., *The sex of architecture*, Harry N. Abrams, Inc., New York 1996.

Alexander S., *Women, Class and Sexual Differences in the 1830s and 1840s: Some Reflections on the Writing of a Feminist History*, <History Workshop>, n° 17 (spring 1984).

ANY: Architecture New York , November/December 1993, No. 3, *Electrotecture: Architecture and the Electronic Future* (November/December 1993), pp. 34-39

ANY: Architecture New York , 1997, No. 18, Public Fear: *WHAT'S SO SCARY ABOUT ARCHITECTURE?* (1997), pp. 52-56.

Athanasίου A., Butler J., *Spoliazione. I senza casa, senza patria, senza cittadinanza*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

Bacciola G., Belluto M., Olcuire S., *La città transfemminista. Movimenti, usi e pratiche intersezionali per altri immaginari urbani*, <Tracce Urbane>, No. 9 Giugno 2021 <http://ojs.uniroma1.it/index.php/TU>

Ballard J.G., *L'isola di cemento*, Edizioni Anabasi, Milano 1993.

Battista K., *Renegotiating the body. Feminist art in 1970s London*, I.B.Tauris & Co, London, New York 2013.

Battresby C., *The Architect as a genius: feminism and the aesthetic of exclusion*, <Alba scotland's visual art magazine>, vol 1, n° 3, June-July 1991.

Bellamy J., Burkett P., *The Dialectic of Organic/Inorganic Relations: Marx and The Hegelian Philosophy of Nature*, <Organization & Environment>, Vol. 13, No. 4 (December 2000).

Bellamy J., Burkett P., *Marx and the Dialectic of Organic/ Inorganic Relations. A Rejoinder to Salleh and Clark*, online: <https://johnbellamyfoster.org/wp-content/uploads/2016/09/Marx-and-the-Dialectic-of-OrganicInorganic-Relations.pdf>.

Bellingardi C., Castelli F., Olcuire S., *La libertà è una passeggiata. Donne spazi urbani tra violenza strutturale e autodeterminazione*, IAPh Italia, ottobre 2019.

Bonnevier K., *Behind Straight Curtains. Towards a Queer Feminist Theory of Architecture*, (PhD dissertation), Axl Book, Stockholm 2007.

Bonu G., *In principio fu "la città delle dame" Da Christine de Pizan agli spazi transfemministi: immaginari, genealogie, mutamento*, <Tracce urbane>, n. 9, giugno 2021.

Braidotti R., *Nomadic Subject. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York 1994.

Bruley S., *'It didn't just come out of nowhere did it?': the origins of the women's liberation movement in 1960s Britain*, <Oral History>, SPRING 2017, Vol. 45, No. 1 (SPRING 2017), pp. 67-78.

Buchanan C., *Traffic in Towns. A Study of the Long-Term Problems of Traffic in Urban Areas*, Penguin, Londra 1964.

Butler J., *Due letture del giovane Marx*, Mimesis, Milano-Udine 2021.

Butler J., *L'alleanza dei corpi*, Nottetempo, Milano 2017.

Butler J., *Questione di genere. Il Femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, 2017.

Coleman D., Danze E., Henderson C., *Architecture and Feminism*,

Princeton Architectural Press, New York 1996.

Colomina B., *Domesticity at War*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts London, England 2006.

Colomina B., *X-Ray Architecture*, Lars Muller Publishers, Baden 2019.

Colomina B., (a cura di), *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992.

Davidoff L., L'Esperance J., Newby H., *Landscape with Figures: Home and Community in English Society*, in J. Mitchell, A. Oakley (eds), *The Rights and Wrongs of Women*, Penguin Books, London 1977.

De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001.

Flax J., *Disputed Subject. Essay on Psychoanalysis, Politic and Philosophy*, Routledge, London 1991.

Gay Liberation Fron Manifesto, London, 13 ottobre 1971.

Greed Clara H., *Women and Planning. Creating gendered realities*, Routledge, London 1994.

Grosz E., *Architecture from the Outside. Essays on Virtual and Real Space*, MIT press, 2001.

Hall J., *Breaking Ground. Architecture by women*, Phaidon, London, New York 2019.

Haraway D., *Chthuluchene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma 2019.

Haraway D., *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, <Feminist Studies>, Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988).

Harvey D., *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, Net Il Saggiatore, Milano 2002.

Hayden D., *The grand domestic revolution. A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*, Mit Press, Massachusetts 1982.

Heidi J. Nast and Mabel O. Wilson, *Lawful Transgressions: This is the House that Jackie Built...* <Assemblage >, *House Rules*, MIT Press Aug., 1994, No. 24, (Aug., 1994), pp. 48-55

Heynen H., Baydar G., *Negotiating domesticity. Spatial production of gender in modern architecture*, Routledge, London, New York 2005.

hooks b., *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*, <The Journal of Cinema and Media >, No. 36 (1989).

hooks b., *Elogio del Margine*, in bell hooks, Maria Nadotti (a cura di), *Elogio del margine, scrivere al buio*, Tamu, Napoli 2018.

hooks b., Eizenberg J., Koning H., *House, 20 June 1994*, *Assemblage* , Aug., 1994, No. 24, *House Rules* (Aug., 1994), pp. 22-29

Hughes F., (a cura di), *The Architect reconstructing her practice*, MIT press, Londra 1996.

Hughes F., *The Architecture of Error. Matter, Measure and the Misadventures of precision*, MIT press, 2014.

Jacobs J., *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino 2009.

Kauffman L., *Feminism and Institutions: Dialogues on Feminist Theory*, Wiley–Blackwell, Hoboken 1989.

Kotsioris E., *The Queering of Architecture History Has Yet to Happen: The Intra-Canonical Outlook of Beatriz Colomina*, <Architectural Histories >, 8(1), 22, pp.1-11.

Lefebvre H., *La produzione dello spazio*, Pgreco, Milano 2018.

Lippolis L., *Viaggio al termine della città. Le metropoli e le arti nell'autunno postmoderno (1972-2001)*, elèuthera, Milano 2009.

Lonzi M., *Autenticità e progetto*, Jaca Book, Milano 2006

Making Room: Women and Architecture, <Heresies>, issues #11, vol. 3, n° 3

Martínez Sánchez M. J., *Dynamic Cartography. Body, Architecture, and Performative Space*, Routledge, Abingdon, New York 2021.

Martino N., (a cura di), Toni Negri, *Arte e Moltitudo*, DeriveApprodi, Roma 2014.

Martin R., *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Duke University Press, Durham & London 1998.

Marx K., *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Orthotes, Napoli, Salerno 2018.

Martini Roe A., *To Become Two. Propositions for Feminist Collective Practices*, Archive Books, Berlin 2018.

Matrix, *Making Space. Women and the man-made environment*, Verso, London 2022.

Massey D., *Space, Place and Gender*, University of Minesota Press, 2001.

Metta A., *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*, DeriveApprodi, 2022.

Moon M., Kosofsky Sedgwick E., Gianni B., Weir S., *Queers in (Single-Family) Space*, <Assemblage>, MIT Press, *House rules*, Aug., 1994, No. 24, (Aug., 1994), pp. 30-37.

Oberhauser A., Flouri J. L., Whitson R., Mollett S., *Feminist Spaces Gender and Geography in a Global Context*, Routledge, New York, London 2018.

Parisi L., *Contagious Architectures. Computations, Aesthetics and Space*, The MIT press, London 2013.

Parker R., *Housework*, <Spare Rib>, August 1974, no. 26, pp. 9-13.

Peake L., Kolet E., Tanyildiz G.S., *A Feminist Urban Theory of our Time. Rethinking social reproduction and the urban*, John Wiley & Sons Ltd, USA, UK 2021.

Petrescu D., *Altering Practices. Feminism, Politics and Poetics of Space*, Routledge, New York 2007.

Preciado P.B., *Pornotopia. Playboy:architettura e sessualità*, Fandango libri, Roma 2010.

Rendell J., *Art and Architecture. A place in between*, I.B. Tauris, London . 2007.

Rendell J., *Feminist Architectural Figurations. Relating Theory to Practice through Writing in Time*, Routledge, London 2022.

Rendell J., B. Penner, I. Borden, *Gender, Space, Architecture. An interdisciplinary introduction*, Routledge, London 2000.

Rendell J., *Tendencies and Trajectories: Feminist Approaches in Architecture*, in S. Cairns, G. Cryslar, H. Heynen, G. Wright (a cura di) *Architectural Theory Handbook*, Sage, London, 2012.

Right of Woman, L. Harne, *Valued Families: Lesbian Mothers' Legal Handbook*, The Women's Press Ltd, London 1997.

Rossi A., *L'architettura della città*, Il Saggiatore, Milano 2018.

Saint A., *Spread the people: the LLC's dispersal policy 1889-1965*, in Andrew Saint (a cura di) *Politics and People of London: London Country Council, 1889-1965*, London 1989.

Spring Rice M., *Working-Class Wives. Their Health and Conditions*,

Pelican Books, London 1939.

Tafuri M., *Lavoro intellettuale e sviluppo capitalistico*, <Contropiano. Materiali marxisti >, n°2, 1970.

Tape/Slide Collective, *The Rio. Tape/slide Archive. Radical community in Hackney in the 80s*, Isola Press, London 2020.

Tobin A., *A Woman's Place: 14 Radnor Terrace, Raven Row*, London 2017.

Ugo V., Masiero R., *La questione architettura*, Edizioni Cluva, Venezia 1990.

Von Harbou T., *Metropolis*, EC Clandestine, Massa 2018.

Wall C., *Sisterhood and Squatting in the 1970s: Feminism, Housing and Urban Change in Hackney*, <History Workshop Journal >, Volume 83, Issue 1, Spring 2017.

Wall C., *"We don't have leaders! We're doing it ourselves!": Squatting, Feminism and Build in 1970s London*, <Field Journal >, 7 (1), pp. 129-140.

Wall D., *Earth First! The Anti-Roads Movement*, Routledge, London 1999.

Weeler A. S., *With place love begins... The Philosophy of Luce Irigaray, The Issue of Dwelling, Feminism and Architecture*, P.hD Thesis, School of Architecture, Nottingham, September 2004.

Wilson E., *The Sphinx in the city. Urban life, the control of disorder, and Women*, Virago Press, London 1991.

CAPITOLO III. Coreografie dell'abitare

Aeschlimann R., *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, ed. Ilendel Teicher, Addison Gallery of American Art 2002.

Asor Rosa A., *Fuori dall'occidente, ovvero ragionamento sull'apocalissi*, Einaudi, Torino 1992.

Banes S., *Democracy's Body. Judson Dance Theater 1962 -1964*, Duke University Press, Michigan 1993.

Banes S., *Greenwich Village 1963: Avant-garde Performance and the Effervescent Body*, Duke University Press, Michigan 1993.

Banes S., *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*, Wesleyan University Press, 1987.

Banes S., *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Wesleyan University Press, New England, Hanover, London 1994.

Bear L., (interview May 1974), *Gordon Matta-Clark, Splitting the Humphrey Street Building*, <Avalanche>, n° 21, December 1974.

Behar I., *Beyond Beauty: Beatriz Santiago Muñoz on How to Truly Perceive a Place*, <ArtSlant> 2017.

Bell V., *Culture and Performance. The Challenge of Ethics, Politics and Feminist Theory*, Berg, New York 2007.

Bennett J., *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Duke University Press, 2010.

Bennett J., *Materia Vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, trad. it. Angela Balzano, Timeo, Cles 2023.

Bernstein R., Shapiro S., *George Maciunas. The Father of Soho*, <Gotham Center Blog>, May 17, 2011.

Bernstein R., Shapiro S, *Illegal Living: 80 Wooster Street and the Evolution of SoHo*, Jonas Mekas Foundation, 2010.

Brathwaite K., *Caribbean culture: two paradigms*, in Jürgen Martini (a cura di), *Missile and Capsule*, Bremen, Universidad de Bremen, 1983.

Brathwaite K., *Shar: Hurricane Poem*, <Savacou > Kingston, Jamaica, 1990.

Brentanoand R., Savitt R., (ed.), *112 Workshop/ 112 Greene Street: History, Artists & Artworks*, New York University Press, 1981.

Brooklyn Rail, online: https://brooklynrail.org/special/River_Rail_Puerto_Rico/ (u.v. 14/05/2024).

Burgos Meléndez M., *We are moving: Dance Improvisation in the Colonial contexts*, <Cruce: Critica socio-cultural contemporanea >, n°5, 10 agosto 2018, pp. 52-59, online: https://issuu.com/revistacruce/docs/10_de_agosto

Butler J., *A chi spetta una buona vita?*, Nottetempo, Milano 2013.

Charo H., *Puerto Rico Protesters Got Creative: Dancing, Singing, Diving*, <New York Times > 24 July 2019.

Cruz-Malavé A. M., *Dancing in an Enclosure: Activism and Mourning in the Puerto Rican Summer of 2019*, <Small Axe >, Volume 27, Number 2 (71) July 1, 2023.

Davila V., LeBròn M., *How Music Took Down Puerto Rico's Governor*, <Washington Post > 1 agosto 2019.

Flint A., *Wrestling with Moses: How Jane Jacobs Took on New York's Master Builder and Transformed the American City*, Random House Publishing Group, New York 2009.

Frank P., *Witches Explain How to Take on Political Power With Occult Magic*, in <Huffpost >, 2017.

Gazzoni A. (a cura di), *Pensiero caraibico. K. Brathwaite, A. Carpentier, È. Glissant, D. Walcott*, Edizioni Ensemble, Roma 2016.

Glissant E., *Caribbean Discourse. Selected Essays*, Caraf Books, Virginia 1999.

Graham A.J., *Out of Site: Trisha Brown's "Roof Piece"*, < Dance Chronicle >, vol. 36, n° 1 2013.

Halberstam J., *L'arte queer del fallimento*, trad. it di Goffredo Polizzi, Minimum Fax, Roma 2022.

Halberstam J., *Unbuild the world!, Revolution 13/13 Seminar*, Columbia Center for Contemporary Critical Thought, February 20, 2022.

Halberstam J., *Body unbuilding: on cuts, stitching and anarchitecture*, < Architectural Review >, 18 march 2019.

Hartman S., *Scenes of Subjection. Terror, Slavery and Self-making in Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, New York 1997.

Homar S., pastrana santiago n., (curado por), *Habitar lo imposible. Danza y experimentación en Puerto Rico*, Editorial Beta Local, Puerto Rico, Dicembre 2022.

Kostelanetz R., *Artists' SoHo. 49 episodes of intimate history*, Empire State Edition, New York 2015.

La Fountain-Stokes L., *Queer Ricans. Cultures and sexuality in the diaspora*, University of Minnesota Press 2019.

La Fountain-Stokes L., *Translocas. The politics of Puerto Rican Drag and Trans Performance*, University of Michigan Press, 2021.

Laureano Javier E., *San Juan Gay: Conquista de un Espacio Urbano de 1948–1991*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan 2016.

Livelet A., *Contemporary Dance*, Abbeville Press, New York 1978.

Nathaniel Furman A., Mardell J. (a cura di), *Queer Spaces. An Atlas of LGBTQ+ Places and Stories*, RIBA Publishing, London 2022.

Negrón-Muntaner F., *Decolonial Joy: Theorising from the Art of "Valor y Cambio"*, in Suzanne Clisby, Mark Johnson, and Jimmy Turner, eds., *Theorising Cultures of Equality*, Oxford Routledge 2020.

Negrón-Muntaner F., *Sovereign Acts. Contesting colonialism across indigenous nations & Latinx America*, The University of Arizona Press, 2017.

Ocasio-Russe L., *Loverbar*, Flashpoint Publications, Milan 2023.

pastrana santiago n., *Coreografías del weather, o el clima también es rumor*, Editoria Educaciòn Emergente, Cabo Rojo (PR), 2023.

Pérez González I., (edited by), *"The body will always be the territory in dispute": A Conversation between Iberia Pérez González and nibia pastrana Santiago*, Perez Art Museum Miami, <Caribbean Culture Institute>.

Preciado B., *Cartografías queer. El Flâneur preverso, la lesbiana topofóbica, y la puta multicartográfica, o como hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle*, in Cortés J. M., (a cura di) *Cartografías Disidentes*, SEACEX, Barcelona 2008.

Ramos R., Sharif Molwlabocus, *Queer sites in global context. Technologies, spaces and otherness*, Routledge, New York 2021

R.P., *Roselee Goldberg talks about American women artists and their war on the Art World*, <Spare Rib>, August 1973, no. 14, pp. 39-40.

Sears T. James, *Rebels, rubyfruit, and rhinestones. Queering space in the stonewall south*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, and London 2001.

Simpson C.R., *The Achievement of Territorial Community in SoHo: The Artist in the City*, The University of Chicago Press, Chicago 1981.

Simpson C.R., *SoHo: The Artist in the City*, Chicago University Press, Chicago 1981.

Stanley Niaah S. N., *Sounding'out the system. Noise, in/security and the politics of citizenship*, in P. Noxolo, 'H' Patten, S.N. Stanley Niaah, *Dancehall In/Securities di Perspectives on Caribbean Expressive Life*, Routledge, New York 2022.

Stengers I., *Il tempo delle catastrofi. Resistere alle barbarie a venire*, Rosenberg & Sellier, Torino 2021.

Tropico es Politico: Arte caribeño bajo el régimen de la economía del visitante, (catalogo) Americas Society, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 2022-2023.

Vujanovic A., *Performance that matter: from public sphere to creative labour*, in A. Vujanovic e L.A. Piazza, *A live gathering: performance and politics in contemporary Europe*, b-books, Berlin 2019, p. 87-104.

Yee L., Laurie Anderson, Trisha Brown, *Gordon Matta-Clark. Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*, Prestel Pub, London 2011. Catalogo della mostra organizzata al Barbican Art Gallery a Londra nel 2011.

SITI CONSULTATI

<https://hackneyhistory.org/archives/>

<http://www.matrixfeministarchitecturearchive.co.uk>

<https://feministlibrary.co.uk>

<https://trishabrowncompany.org>

<https://ubu.com>

<https://www.cuirtopia.xyz>

<https://www.instagram.com/cuirtopia/>

<https://www.instagram.com/laborivogue/>

<https://www.nibiapastrana.com>

<https://ceciliabengolea.net>

FILMOGRAFIA

- Cüirtopia ball x LaBoriVogue*, di Regner Ramos, Puerto Rico 2022.
- HERE (The Prologue) and HERE [Epilogue]*, di Regner Ramos e Anna Ulrikke Andersen for the "Cüirtopia: Soft Crash" exhibition at the Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico 2022.
- La cueva negra [the black cave]*, di Beatriz Santiago Muñoz, Puerto Rico 2013.
- One Day in Hackney*, di the Rio Tape/Slide Group, United Kingdom 1984.
- One Day Off in Hackney*, di the Rio Tape/Slide Group, United Kingdom 1984.
- Serious Undertakings*, di Helen Grace, Australia 1983 (28 min).
- Somewhere in Hackney*, di Ron Orders, United Kingdom 1970.

DISCOGRAFIA

- Bad Bunny, *Yo perreo sola*, YHLQMDLG (album), Rimas 2020.
- Bad Bunny, *Andrea*, (album) *Un verano sin ti*, Rimas 2022.
- Bad Bunny, *Apagòn*, (album) *Un verano sin ti*, Rimas 2022.
- Tego Calderòn, *Pegadito a la pared*, (album) *El que sabe, sabe*, Jiggiri Records 2008.
- Tego Calderòn, *Pa' que retozen*, (album) *El Abayarde*, White Lion Records 2002.
- Villano Antillano, (album) *Miss Misogyny*, Sony Music Entertainment Latin 2024.
- Villano Antillano, *Tiranía* (EP), Good Fortune Music 2019.
- Ivy Queen, *Yo quiero bailar*, (album) *Diva*, Universal Music Latino 2002.

SCHEDE DEI LAVORI ARTISTICI

TRISHA BROWN

Man Walking Down the Side of a Building (1970)

CHOREOGRAPHY Trisha Brown

SOUND: Ambient

VISUAL DESIGN: Trisha Brown, Nonas, Richard, Jared Bark

COSTUME: Street clothes

LENGTH: Brief

PERFORMERS: 1

ORIGINAL CAST: Joseph Schlichter

NY PREMIERE: In and around 80 Wooster Street, New York, NY, April 18, 1970

Floor of the Forest (1970)

CHOREOGRAPHY: Trisha Brown

SOUND: Ambient, environmental

VISUAL DESIGN: Trisha Brown

COSTUME: Shorts and tank tops

LENGTH: 30 minutes

PERFORMERS: 2 dancers

ORIGINAL CAST: Trisha Brown, Carmen Beuchat

NY PREMIERE: In and around 80 Wooster Street, New York, NY, April 18, 1970

Leaning Duets (1970)

CHOREOGRAPHY: Trisha Brown

SOUND: Verbal instructions to partners about balance, give and take of weight, and imminent danger

VISUAL DESIGN: Trisha Brown

COSTUME: Street clothes

LENGTH 10 minutes

PERFORMERS: 2 dancers or more

ORIGINAL CAST: Jared Bark, Carmen Beuchat, Trisha Brown, Ben Dolphin, Caroline Goodden, Richard Nonas, Patsy Norvell, Lincoln Scott, Kei Takei

NY PREMIERE: In and Around 80 Wooster St., New York, NY, April 18, 1970

GORDON MATTA-CLARK

Reality Proprieties: Fake Estates (1973–74)

15 small parcels of NYC land at auction for \$25 – \$75 per lot.

Nel 1973 e nel 1974 l'artista Gordon Matta-Clark acquistò all'asta 15 piccoli appezzamenti di terreno a New York per 25-75 dollari a lotto. Ognuno di essi era troppo piccolo per essere edificato o non era accessibile dalla strada.

Matta-Clark si è imbattuto in queste proprietà mentre cercava siti per progetti artistici alternativi con Alana Heiss (fondatrice del PS1). La città stava mettendo all'asta piccole porzioni di terreno lasciate dai processi di riorganizzazione della città negli anni. Alcuni erano troppo stretti o piccoli per costruirci sopra, mentre altri erano circondati da lotti residenziali e inaccessibili alla strada. Sebbene si parli di piani che prevedevano la creazione di progetti artistici specifici sui lotti, Matta-Clark morì prima di farne uso.

[Schede dei lotti, online](#)¹

Splitting (1974)

Super-8 film, black-and-white and color, silent, 10:50 min., transferred to video

Nel 1971 Gordon Matta-Clark ha iniziato una serie di opere che ha chiamato "Cutting", in cui ha perforato, tagliato e letteralmente aperto alcuni edifici, creando nuovi scorci e passaggi e rivelando spazi nascosti. Questi tagli fondono il linguaggio formale tradizionale della scultura (linea, volume, luce, superficie) con gli spazi urbani abbietti e con la rottura di strutture sociali e architettoniche

¹ *Odd lots: Gordon Matta-Clark, Queens 1974 & Brooklyn 2016*, online: <https://eichners.github.io>

consolidate. *Splitting* è un film che documenta la performance architettonico-scultorea. Da marzo a giugno del 1974, Matta-Clark ha usato una motosega per tagliare in due una casa del New Jersey destinata alla demolizione. La parte posteriore della casa è stata collocata su fondamenta ribassate, creando un cuneo di spazio tra le due metà che ha svelato una serie di stanze (tagliate a metà), introducendo luce e aria in spazi angusti. Il film di Matta-Clark funziona sia come documento dell'evento performativo.

Descending Steps For Batan (1977)

Performance, Yvon Lambert gallery, Paris 1977.

Descending Steps For Batan è una performance che si è svolta nell'arco di due settimane alla galleria Yvon Lambert di Parigi, in seguito al suicidio del fratello gemello di Matta-Clark, Sebastian, detto Batan. Esorcizzando la caduta mortale di Batan, Matta-Clark scava nel terreno della galleria parigina verso le profondità della terra.

CÜIRTOPIA

Cüirtopia è un progetto di mappatura che reimmagina il modo in cui registriamo, rappresentiamo e documentiamo gli spazi *queer* nei Caraibi. Come mappa interattiva in cui un avatar digitale chiamato "Konpa" intervista gli/le* utenti per chiedere loro cosa fanno, è l'unico registro architettonico e urbano degli spazi LGBTQ+ di Puerto Rico. Riconoscendo gli spazi LGBTQ+ all'interno delle pratiche cartografiche contemporanee, *Cüirtopia* inserisce gli edifici e i territori significativi per la comunità *queer* nella storia architettonica, nell'infrastruttura culturale, nella memoria urbana e nel futuro politico dell'isola. La mappa è allo stesso tempo un artefatto d'archivio e un metodo di ricerca speculativo, che sperimenta approcci innovativi tra la ricerca urbana sul campo e le tecnologie GIS orientate al sociale. *Cüirtopia* esiste in una varietà di formati e iterazioni: la mappa interattiva, una mostra al Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, un cortometraggio al MAXXI di Roma, un programma radiofonico, una

storia fittizia raccontata via Instagram, eventi comunitari, corsi di architettura all'UPR, installazioni in loco. Il progetto è stato finanziato dal FIPI Award (2020-2022) dell'Università di Puerto Rico Río Piedras ed è guidato dal dottor Regner Ramos.

NIBIA PASTRANA SANTIAGO

**Los presidentes pisan, o conmemorando lo invisible,
o quiero ser una iconoclasta sexy [the presidents step on, or
commemorating the invisible, or I want to be a sexy iconoclast]
(2014)**

performer: nibia patrana santiago

Una serie di interventi turistici, aka vandalismo corporeo.

"Paseo de los Presidentes", o Passeggiata dei Presidenti (traduzione fatta da qualcuno che probabilmente ha anche accettato di pagare 987.000 dollari per questo monumento). È una delle prime tappe che i turisti fanno quando visitano la vecchia San Juan e i suoi dintorni. Queste statue di bronzo si affacciano sul retro del Campidoglio e vengono lucidate e pulite ogni giorno molto presto al mattino. Di solito c'è un poliziotto in bicicletta che sorveglia i presidenti fino al tramonto. Le statue sono otto, cioè solo otto presidenti hanno visitato (calpestato) Puerto Rico mentre erano in carica. Alcuni di loro sono stati qui solo per due ore. Probabilmente per giocare a golf e raccogliere fondi per la loro campagna elettorale. San Juan, 2014

[video della performance²](#)

TTTT. Thank you Tego, thank you Trisha (2019)

Performers: Pó Rodil, Ezequiel Díaz, Luis Rivera & nibia pastrana santiago

Nell'ambito della mostra personale "cualesquiera" presso hidrante (2019).

² *Los presidentes pisan*, online: <https://vimeo.com/386734447>

TTTT è una rievocazione e un omaggio all'artista reggaeton portoricano Tego Calderón e alla coreografa postmoderna americana Trisha Brown. Utilizzando le "Spanish Dances" e "Primary Accumulation" della Brown con i grandi successi di Calderón "Pa' que Retozen" e "Pegaito a la Pared", la coreografia fonde i gesti formali con il perreo, mescolando due estetiche apparentemente separate, eppure di gran influenza nel lavoro di pastrana. San Juan, Porto Rico.

Maniobra, bahía o el evento coreográfico (2016)

Durata: 2 ore

La pratica, Beta Local

Casa del Sergente

febbraio 2016

performer: nibia patrana santiago

documentazione: Sofía Gallisá Muriente

costumi: JAMES KIDD

Partendo dalla baia di San Juan (Porto Rico) come contenitore di temporalità liquide, flusso di merci e territorio altamente coreografato, esploriamo le strutture improvvisative e le possibili scale di queste intersezioni.

CECILIA BENGOLEA

Lightning Dance (2018)

black and white video, 6:03 min

Dancer: Craig Black Eagle, Nick overload Skankaz, Teroy Overlod Skankaz, Oshane Overload Skankaz, The Lightnings, Cecilia Bengolea, Joelle Williams.

Music: Equinox Music, Bird sound power

Camera: Justin Meekel

Edit: Theo Carrere

Sound: Bruno Elinger

Produced by The Vinyl Factory.

Girato nell'ottobre 2017 durante le alluvioni di Spanish Town, in Giamaica, Lightning Dance indaga l'influenza dell'indeterminatezza del tempo elettrico sull'immaginario corporeo. Il video in bianco e nero presenta diversi giovani giamaicani che, in compagnia dell'artista, si esibiscono in coreografie da solista e di gruppo accanto a una baracca sul ciglio della strada, mentre cade una pioggia battente e scroscia un temporale turbolento che bagna i loro vestiti. I loro movimenti fanno riferimento alla popolare Dancehall giamaicana, uno stile di danza altamente sessualizzato, che Cecilia Bengolea considera infuso di poteri magici di guarigione. L'effetto luminoso dei lampi, rafforzato dall'estetica in bianco e nero, mette in risalto i gesti energici e muscolari degli interpreti. La drammaturgia di questo spettacolo si dispiega con naturalezza quando i ballerini prendono il centro della scena, seguiti dagli sguardi affascinati del pubblico locale, della telecamera e dello spettatore.

Ringraziamenti

Ringrazio di cuore Annalisa Sacchi e Giada Cipollone per il prezioso, costante e fondamentale supporto e per il lavoro di accompagnamento scientifico.

Ringrazio Maria Chiara Tosi per la verifica dell'avanzamento della ricerca e gli importanti consigli bibliografici relativi alle culture del progetto.

Per aver condiviso la loro vita artistica e politica, avermi accolta nei loro percorsi, aver messo a disposizione un'enorme quantità di materiale, per avermi cambiato sguardo, per la detonazione di fantasia, per avermi profondamente ispirata, per le serate a San Juan e infine, ma ancor più importante per le loro irrinunciabili performance coreo-politiche che celebrazioni, ringrazio moltissimo nibia pastrana santigo e Pepe Alvarez-Colón.

Per avermi accolta in *Cüirtopia* e per la generosità nel fornirmi preziosi materiali sulle architetture *cüir* portoricane, ringrazio Regner Ramos.

Per lo spazio e il tempo trascorso assieme e per aver riattivato la mia danza ringrazio Cecilia Bengolea e Cherish Menzo.

Per lo spazio dedicato al confronto sull'avanzamento della ricerca, ringrazio il Gruppo di Ricerca Per.La.

Per gli anni passati assieme nella ricerca fra gioie e ansie, ringrazio Alessia Prati, Laura Pante e Teresa Masini.

Per il lavoro di revisione, ringrazio Simone Frangi e Maria Chiara Berlangieri.

Ringrazio Viviana Gravano, Laura Fregolent e Francesca Bortoletti per la disponibilità e il tempo dedicato alla dissertazione finale di questa tesi.

Infine celebrazioni e ringrazio in questa tesi i luoghi che mi hanno abitata e che continuano ad abitarmi: Puerto Rico e le acque dei Caraibi, La Laguna (sud) di Venezia e la Città Metropolitana, Hackney, Londra.

