

COSMOPOETICHE

a cura del M.A.M.



UNIVERSITÀ DI NAPOLI
L'ORIENTALE



UniorPress

In copertina: Maria Thereza Alves, *The Flood*, 2013. Acquerello su carta
24 × 32 cm. Foto: Vincent Everarts. (Cortesia dell'artista e Michel Rein
Paris/Brussels)

Il volume è stato pubblicato con i fondi per la promozione di attività di
Public Engagement anno 2021,

Università di Napoli L'Orientale

Dipartimento di Scienze Umane e Sociali



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

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

ISBN 978-88-6719-268-7

COSMOPOETICHE

a cura del M.A.M.



UNIVERSITÀ DI NAPOLI
L'ORIENTALE



UniorPress

Indice

COSMOPOETICHE

a cura del M.A.M.

- 07 -

KOSMO

// Libro del Cosmo
di Silvana Carotenuto

- 11 -

VITE ESTREME

Aurore cosmiche
di Manuela Esposito

- 21 -

LE LINGUE DEL COSMO

Le danze dell'ospitalità
di Annalisa Piccirillo

- 55 -

ACQUA VIVA

Corpi d'acqua
di Celeste Ianniciello

- 103 -

IL GIARDINO COSMICO

Cosmi germinativi
di Nabila Tavolieri

- 133 -

M.A.M.

Matriarchivio del Mediterraneo

- 173 -

Bibliografia

- 177 -

COSMOPOETICHE

a cura del M.A.M¹

In ciò che segue non si tenterà una definizione della 'cosmopoetica', l'accezione più recente del dibattito teorico-pratico sviluppatosi intorno alle rivisitazioni delle argomentazioni di Emmanuel Kant sul 'Cosmopolitismo', con sviluppi importanti nella Decostruzione di Jacques Derrida, e producendo una vastità di denominazioni e il coinvolgimento di vari interessi disciplinari.²

Una possibile definizione costituì la missione del convegno internazionale, organizzato nel 2010 dal Centre for Poetry and Poetics dell'Università di Durham, in Inghilterra, e dedicato a "Cosmopoetics: Mediating a New World Poetics". All'incontro erano presenti studiosi e studiose di formazione derridaiana tra i quali Derek Attridge, Frank Lenticchia (che non potette infine partecipare) e Patrica Waugh, i cui interventi furono accompagnati da letture di poesie, da una mostra di intermedia, e da una performance concertistica. I seminari

¹ Silvana Carotenuto, Manuela Esposito, Celeste Ianniciello e Annalisa Piccirillo sono le curatrici del progetto M.A.M. - *Matri-archivio del Mediterraneo* <http://www.matriarchiviomediterraneo.org>; in *Cosmopoetiche* al gruppo di ricerca si è aggiunta Nabila Tavolieri, Dottoranda in Studi Internazionali, Disus (UniOr). Per gli interventi del M.A.M. ai seminari organizzati da *Ecologie politiche del presente*, tenutisi presso l'ex Asilo Filangieri, Napoli – "Eco-archivi femministi" nel maggio del 2019, e, nel febbraio 2020, "Figurazioni cosmopolitiche e cosmopoetiche. Ecologie femminili dell'ospitalità" – si rimanda a: <https://www.ecologiepolitiche.com/temi/audioteca/figurazioni-cosmopolitiche-e-cosmopoetiche-ecologie-femminili-dellospitalita/>. <https://www.unior.it/ateneo/7278/1/attivita.html>.

² Le Giornate di studio intitolate a *Cosmopolitics#1*, organizzate dal Centro di Studi Postcoloniali e di Genere (UniOr), nel gennaio 2019, presentano una bibliografia indicativa della vastità degli assunti del pensiero contemporaneo ispirato dal Cosmopolitismo.

Cosmopoetiche

*discussero di politiche digitali, di pubblicazioni elettroniche, di spazio urbano e poetica postmoderna, di matematica, autorità e indeterminatezza, di consapevolezza di genere, del sublime cosmopoetico, dell'esilio, delle migrazioni e della dislocazione, di cittadinanza, diaspora e cosmopolis, di geopolitica, di antropoetica e di cosmopolitismo affettivo.*³

Le autrici di Cosmopoetiche non erano presenti al convegno, ma in ciò che presentano qui, sono spesso in sintonia con alcune tematiche trattate in quel contesto. A iniziare dalla varietà dei 'domini' della cosmopoetica: gli spazi prescelti dagli interventi che seguono appartengono alla narrativa, alla danza, alla performance e alla video-arte. Queste sono le arti che vogliono istituire le 'città-rifugio' di ispirazione cosmopolitica (Derrida 1997), navigare il mare dalle migrazioni, offrire ospitalità a nuovi incontri relazionali, studiare la chimica e l'acustica dell'oceano, stabilire le (dis)organicità tra l'umano, il non-umano, il più-che-umano e l'altro-che-umano all'interno di nuovi giardini planetari. In questi spazi prescelti, la scrittura si cura delle sofferenze dell'esilio, celebra le trasformazioni inventive dei corpi, ha premura dell'essenzialità dell'acqua per la sopravvivenza del pianeta, fa germinare, dalle superfici della terra, altri 'viventi naturali'.

Come nel convegno, la scienza fa da sottotesto anche alle letture e alle riflessioni qui offerte, che non dimenticano, certo, come, quando e quanto la definizione scientifica della formula chimica dell'acqua abbia garantito le condizioni dello sfruttamento del prezioso elemento da parte del capitale coloniale-antropocentrico (Neimanis 2017; De Vita 2021). L'enfasi sulle 'forme', ancora, pertiene intimamente ai saggi qui raccolti: le sperimentazioni scritturali, le elaborazioni sensoriali, le ricerche co-partecipative e i percorsi inventivi creano la dispersione-disseminazione cosmica – sul mare, nell'acqua, dentro, sopra e oltre la terra – dove è possibile l'oltrepassamento della soglia tra il 'noi' e la natura grazie alla mediazione della creatività.

'Femminile': Cosmopoetiche è scritto, pensato e praticato, inventato e comunicato dalle opere di scrittrici, danzatrici, artiste e performers, le cui lingue si pongono alle radici – che vuol

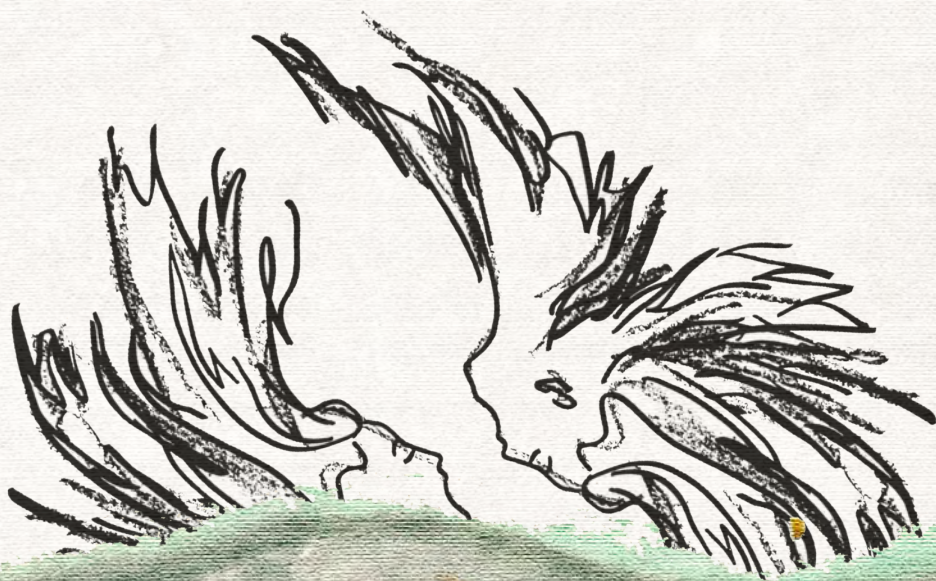
³ Vedi <https://cosmopoetics.wordpress.com>.

*dire, radicalmente – della ri-fondazione del cosmo. In Tre passi sulla scala della scrittura, Hélène Cixous, il cui pensiero ha maggiormente influenzato la formazione del discorso iniziato anni fa e offerto qui nel suo recente sviluppo di ricerca, rileva quanto “la poesia, gli angeli, gli uccelli, le donne, il coraggio” siano stati resi ‘remoti’, ‘dissecati’, ‘diminuiti’, espulsi dal Libro del Cosmo (Cixous 2002, 83). Ciò è al cuore del discorso dell’amico Jacques Derrida quando dedica il Premio Theodor W. Adorno all’“esposizione di questo essere-senza-difesa, di questa privazione di potere, di questo vulnerabile *Obnmachtigkeit* (che) può essere tanto il sogno, la lingua, l’inconscio, quanto l’animale, il bambino, lo straniero, la donna” (Derrida 2003, 26). Il ‘senza difesa’ segna la consapevolezza dolorosa e, insieme, gioiosa, che il cosmo può e deve essere ri-scritto, ri-relazionato, ri-immaginato e nuovamente generato, nel sogno, nell’idioma poetico, nelle profondità degli abissi, dalle risonanze segrete della penna e del corpo, dal coraggio indomito delle donne, che, proprio perché senza potere, si sono sottratte, e continuano a sottrarsi alla “violenza o alla crudeltà dell’interpretazione tradizionale, cioè all’accaparramento filosofico, metafisico, idealista, e anche dialettico e capitalista” (Ibidem).*

Per le opere femminili poste alla radice, nella vulnerabilità e nell’affettività delle loro ricreazioni del cosmo, non può esserci né ordine né sequenza. Forse, e diversamente, il desiderio del loro incidersi può tracciarsi sul cammino che, qui, inizia con la filosofia etica di Baruch Spinoza, rielabora la poetica dell’Aurora di Maria Zambrano, transita nelle innovazioni coreografiche proposte da Erin Manning, condivide l’impegno dell’idrofemminismo di Astrida Neimanis, giunge, infine, alle poetiche ecologiche più contemporanee. Il tracciato di questo desiderio risuona di echi e di memorie, sinuoso in anfratti naturali e vastità marine, per solcare le soglie di ricerche visionarie e di tecniche amorose dell’à-venir del cosmo.

KOSMO

[...] cosmo illimitato che Eros percorre instancabilmente,
immenso spazio astrale non organizzato intorno
a un sole che è più astro degli altri [...]
sono Carne spaziosa che canta, su cui si innesta nessuno sa quale io più.
Meno umano, ma vivente perché in trasformazione.
(Hélène Cixous, "Il riso della Medusa")



// Libro del Cosmo
di Silvana Carotenuto

La scrittura che si apre qui è sospinta dall'accoglienza di un rimpianto, forse una nostalgia, a cavallo tra l'arcaicità del passato e l'urgenza di un futuro possibile:

Ci sono pochi sogni nei libri. Come se avessero una brutta reputazione. Ce ne sono sempre di meno. Una volta i sogni ricorrevano in tutti i grandi libri - nella Bibbia, nei poemi epici, nella letteratura greca, nei poemi epici babilonesi, in Shakespeare - in una modalità arcaica, poi si sono allontanati. Associo questo crescente distanziarsi, questo disseccamento, con la diminuzione di altri segni.

Allo stesso modo troviamo:

sempre meno poesia

sempre meno angeli

sempre meno uccelli

sempre meno donne

sempre meno coraggio. (Cixous 2002, 134-5)

Il *Libro del Cosmo* presenta dei sogni, delle poesie, degli angeli e degli uccelli, le donne e il loro coraggio. I sogni sono scritti, danzati, visti, e performati dalle scritture che posizionano le immagini del limbo cosmico; la poesia è la creatività che i sogni evocano; gli angeli sono le creature ibride che abitano il perimetro infinito dell'evocazione cosmica; i 'mille piccoli, rumorosi uccelli' si lanciano, a 'volare' oppure a 'rubare', attraverso le 'altitudini rosa dell'acqua d'aria' (Cixous 2012, 134); le donne incarnano i giochi inter-specie dei viaggi planetari; il loro

coraggio rivendica l'etica dell'ospitalità – che è la sola cultura, dice Jacques Derrida (2005)¹ – per i vissuti espressivi del cosmo delineato.

Le sue sezioni – “Vite Estreme”, “Le lingue del cosmo”, *Acqua viva* (il corsivo qui ricorda la magnifica opera di Clarice Lispector) e “Il giardino cosmico” – pensano ad avvicinare la legge e il suo eccesso, la lingua e il suo segreto, la libido e la generatività dell'Altra – tutte esperienze che annunciano il ‘vero sogno umano’, come dice Gayatri C. Spivak – per farle ricorrere, di nuovo, nuovamente, per la prima e unica volta, nel cosmo scritturale. A loro volta, i diversi ambiti della scrittura – la narrativa, la danza, l'arte, la performance – raccontano, incarnano, immaginano, inventano una parola diversa e viva, tecnica e, dunque, ospitale, che accoglie le potenzialità del *transito*, la *traduzione*, il *trasporto*, la *trasposizione*, la *trasmutazione*, il *coup du tranchant*, al fine di muoversi cosmicamente, da un luogo all'altro del mondo, secondo onde poetiche, attraversando relazioni simbiotiche tra le specie, frequentando gli abissi oceanici, germinando *à nouveau* in terre inesplorate.

In tale mobilità irrefrenabile, la parola nuova e creativa assorbe gli elementi dell'aria, dell'idrogeno, dell'elio, dell'humus, e, su tutti, attenziona l'acqua, l'elemento urgente, assoluto, necessario al pianeta, al cuore di tanti movimenti cosmici: le migrazioni contemporanee, le radialità liquide della fuggittività, la fluidità dei corpi e dei generi, i riflessi delle nebulose stellari nelle acque planetarie.² È l'“acqua viva” che irrori, ancora e magistralmente, il luogo delle guerre e dei rifugi nel giardino cosmico, dove è, infine, possibile la creazione di ‘biopoesie’ – oltre l'“Equazione di

¹ Derrida qui insiste che “L'ospitalità è la cultura stessa e non una etica fra le altre... l'etica è ospitalità”, p. 27.

² Spivak (2003) ha indicato l'urgenza della chiamata a immaginare la “planetarietà”. Per la ‘fuggittività’, si rimanda al testo di Stefano Harney e Fred Moten (2021), essenziale al dibattito critico contemporaneo.

Valore' (da Silva 2017)³ – che germinano inauditi corpi floreali e istanze di nuove sopra-vivenze digitali.

Le 'po-etiche' del *Libro del Cosmo* traducono, a modo proprio, le 'guide per una nuova vita' di Avital Ronell;⁴ fluttuano a seguito di *Le onde* di Virginia Woolf; leggono intimamente *Acqua Viva* di Clarice Lispector; dimorano nel 'vero giardino' di Hélène Cixoux. Le 'matriarche' che informano inventivamente la loro scrittura sono le artiste-poete Roni Horn, Roshini Kempadoo, Kara Walker, Ursula Biemann, e tante altre, insieme a viaggiatrici marine, danzatrici ospitali, performer oceaniche, cosmonautiche trasformatrici. Esse, tutte, si chiedono quali possano essere le 'figurazioni' che abitano il cosmo rinnovato; quali 'lingue' possano rappresentare la sua etica; se la 'vitalità dell'acqua' custodisca i germi per immaginare il futuro; se i semi possano fiorire negli immaginari inventivi dei 'gardini' divenuti cosmici.

In realtà, tutte sanno che l'infinito cosmico, esposto alle esplosioni delle stelle, riflettendosi nelle vie lattee, seguendo i raggi e le ottiche diffrattive, non si rinchioda in geometrie serrate, in circolarità imposte e delimitazione rappresentative; diversamente, si può forse avvicinare la vita cosmica senza proibizioni, resistendo alle relazioni appropriative, oltre il limite e nell'eccesso, grazie a poetici circuiti energetici, in virtù dei voli-furti delle donne-uccello che vivono del coraggio della loro differenza. È così che, già e sempre in processo di

³ da Silva (2017) 'attiva' la forza po/etica della *blackness* che "in quanto materia segnala ∞ , un altro mondo: nominalmente ciò che esiste senza tempo e fuori dallo spazio, in the *plenum*" (m.t.). In ciò che segue si proverà a coniugare la visione del *plenum* 'oltre' il tempo e lo spazio, di contro alla visione occidentale razzializzata della cosmologia che prevede l'ordine dell'universo 'naturalmente' stabilito.

⁴ Kac & Ronell (2007) pongono enfasi sulle mutazioni, sulle contaminazioni, sulle ibridazioni, metamorfosi, interruzioni, lacerazioni e eterogeneità – umane, animali, minerali e vegetative – in differenza con le violente e arroganti 'supremazie' dell'unità classica dell'Anthropos'.

dis/farsi, fragili, vulnerabili, senza potere ma resistenti, i sogni, la poesia, le arti, le tecniche del *Libro del Cosmo* scrivono il loro ritorno – sono sempre stati lì, esposti ad una invisibilità che ora reclama di trasformarsi e di imprimersi diversamente – negli interstizi lasciati, oltre ogni dialettica,⁵ liberi dal caos, e, a partire da lì, incidono l'amore per l'Altra, per la sua lingua, per la fluidità delle sue corporalità, per la capacità di generare l'avvenire in addizioni e allargamenti infiniti, oltre e senza diminuzione e riduzione alcuna...

La sezione “Vite Estreme” presenta il contributo *Aurora cosmiche* di Manuela Esposito, che legge il rapporto tra la poetica femminile e il cosmo secondo prospettive critiche che rompono con le opposizioni tra natura e cultura, l'essere vivente e la materia. L'universo, ripensato in ottica planetaria, come richiesto da Gayatri C. Spivak, quale *Natura Naturans* e *Naturata* nel pensiero del filosofo Baruch Spinoza, e secondo la ragione ‘aurorale’ di Maria Zambrano, si fa il ‘campo di battaglia’ delle questioni ecologiche, ambientali, e sociali dell'oggi, necessitando, al contempo, di un ‘re-incidentamento’ che è nella creazione di relazioni armoniche nel e col cosmo.

All'urgenza risponde la scrittura di *The Waves* di Virginia Woolf che incide l'incessante movimento del suo divenire sulla pagina del romanzo, propagandosi, quindi, in *N'Zid* di Malika Mokeddem, che inscena la figurazione di una Antigone contemporanea alla ricerca di rielaborare, in memoria personale e in quella collettiva, l'esperienza e la visione di un Mediterraneo liquido e aperto. Nel contributo di Esposito, i passi ondosì e ribelli della scrittura femminile lasciano spazio alle videoinstallazioni *Arrival* di Roshini Kempadoo e *The Fountain* di

⁵ Vedi il numero di *B@belonline* vol. 13, dedicato a “Chaos/Kosmos”, che indaga la dialettica tra caos e cosmo secondo vari approcci disciplinari.

Rebecca Belmore, due opere che tornano al retaggio della schiavitù e alle pratiche della colonizzazione della modernità, per evidenziare gli effetti che tali violenze portano ancora e sempre sulle migrazioni contemporanee, e per fare emergere, dagli abissi del mare vicino e lontano, le forme di archivi ospitali delle disseminazioni globali odierne. L'ospitalità incondizionata che si aspre a nuovi rapporti tra l'essere umano e l'universo, un rinnovamento senza cui è impossibile immaginare il futuro o l'à-venir cosmico, si materializza negli elementi naturali dei ghiacciai e nelle sabbie che sono 'archiviati', rispettivamente, nelle colonne di *Vatnasafn/ Library of Water* di Roni Horn e nelle spirali di *Desert Breath* di Danae Stratou.

La sezione "Le lingue del cosmo" intitola *Le danze dell'ospitalità* di Annalisa Piccirillo, che si compone della specularità di due testi: "L'estensione dei sensi" e "Contatti acquatici". La scrittura doppia inscena delle riflessioni coreografiche su come il corpo danzante, sempre 'più che uno' (per Erin Manning, lo strumento coreografico si fa relazionale e può esistere al di fuori del 'corpo-uno'), si muova nella dimensione 'cosmopoetica', sensoriale, ecologica, ospitale. I 'gesti di pensiero' di Jacques Derrida, Donna Haraway, Anjana Rahgavan, Astrida Neimanis e Luce Irigaray, aprono la questione dei corpi in relazione all'ospitalità, che è pratica sempre da inventare/improvvisare/incorporare e, così, poeticamente, cosmo-eticamente, sempre possibile.

In uno dei testi di Piccirillo, i corpi 'ascoltano', 'vedono', 'toccano' tramite ed entro la danza. L'opera *On Hospitality* di Annika Pannitto danza l'ascolto relazionale tra donna-donna, tra sé e l'altra da sé, alla ricerca di uno spazio comune da co-creare; la proposta di *Creatures* di Daria Lippi video-coreografa le trame inter-specie situate nella conoscenza ottica e prospettica, come richiesto da Donna Haraway nei manifesti "Creare parentele" e "Specie compagne"; il senso del tatto si fa 'contatto' sensoriale, ospitale ed ecologico in *Botany-Anatomy* di Marlene Millar, dove la cute-natura e il corpo-terra co-esistono sulla 'pelle delle

immagini' che continuano a disseminare, poeticamente e tecnicamente, i 'sensi' – i tempi e gli spazi – dell'*à-venir*. Nell'altro testo, al primo affiancato, Piccirillo fa incontrare la lingua del cosmo/corpo e l'elemento acquatico, omaggiando l'opera 'inventiva' della coreografa Anna Halprin, recentemente scomparsa, che ha 'radicato', nel panorama contemporaneo globale, un nuovo modo di relazionarsi alla terra e agli elementi naturali, ad esempio, nelle sue celebri *Planetary Dance*; seguono, quindi, le comunità degli *hydrocommons* (Neimanis 2017) assemblati nelle performance *Be Water My Friend* di Mara Oscar Cassiani, e nelle installazioni immersive *AquaA(l)formings. Interweaving the Subaqueous* del duo Entangled Others Studio; la conclusione è data da *O.C.E.A.N.I.C.A.* di Isabel Lewis, che 'incorpora' suoni, gesti, e azioni per richiamare in scena il contatto primordiale con l'oceano.

La sezione *Acqua viva* propone *Corpi d'acqua* di Celeste Ianniciello. Qui la poetica di Adrienne Rich, informata dal principio per cui bisogna sempre 'iniziare dal materiale', dona l'imprescindibile punto di partenza alla riformulazione del sé e del mondo, l'ordine cosmo-politico e cosmo-poetico che assume la materialità incarnata e l'esperienza vissuta quale strumento critico del proprio pensare, operare e interagire. Nelle molteplici differenze, variazioni e con-figurazioni dei corpi (d'acqua) si possono cogliere altrettante possibilità di fuga e sottrazione alla conformità deviante dei pensieri grandiosi – la Nazione, la Storia, l'Identità, la Natura, la Normalità ecc. – radicati nell'episteme occidentale, accogliendo, invece, una narrazione della nostra relazione con l'alterità nei termini di una appartenenza multipla, il divenire nell'in-separabilità e nella (ir)riconoscibilità.

Il contributo di Ianniciello è dedicato alle modalità in cui l'estetica dei 'corpi d'acqua' articola la relazione tra l'arte e la scienza, la natura e la materia, il territorio e la memoria, l'immaginazione e il mito. La riflessione sul corpo d'acqua tra arte e fenomenologia, tra creatività poetica e scienza, è affrontata attraverso il confronto tra il concetto spinoziano di corpo, elaborato da Elisabeth Grosz, come luogo

d'infiniti incontri, relazioni, assemblaggi, movimenti, trasformazioni, resistenze, opposizioni, illimitate potenzialità, e quello del corpo d'acqua come archivio e posizionamento post-umano offerto da Astrida Neimanis, che evidenzia, nella materialità acquatica, le possibilità di una nuova politica del posizionamento, le nuove potenzialità creative dell'essere e dell'esser-ci, l'ordine 'cosmo'-po-etico del sé e della comunità. L'acqua ci riporta alla memoria del nostro stato di corpo d'acqua come parte del sistema ecologico trans-umano, interconnesso, perennemente in movimento e in contaminazione, la costante connettività ibridante, insieme, reale, materiale e immaginifica. Le figurazioni cosmopoetiche, poste da Ianniciello tra arte e scienza, sono l'installazione *H2O* (2002) di Oni Wong; le videocartografie acquatiche e marine di Ursula Biemann, *Egyptian Chemistry* (2012), *Acooustic Ocean* (2018); l'incredibile lavoro comunitario *The Return of a Lake* di Maria Thereza Alves; i collages e le sculture dedicate da Wangechi Mutu alle 'sirene' Nguva.

Nella sezione "Il giardino cosmico", Nabila Tavolieri presenta *Cosmi germinativi*, che, nel desiderio di dare una visione del cosmo come 'giardino cosmo-po/etico', si ispira all'opera di Hélène Cixous per leggere le sperimentazioni di alcune artiste-camminatrici, guaritrici e viaggiatrici contemporanee. In particolare, la madre dell'*écriture féminine* indica le figurazioni scritturali con cui delineare il topos del giardino: il cammino, i fiori, la cura. L'apertura del saggio è dedicata alla performance "Scrivere con i piedi" di Wissal Houbabi, la poeta-performer di origini marocchine, in collaborazione con Ofelia Balogun, la ballerina italo-nigeriana. Di seguito, è l'artista brasiliana Castiel Vitorino Brasileiro ad attenzionare il tema del giardino trasmutandolo, radicalmente, alla radice, nel *Corpo-Flor* connesso con le specie e con i mondi secondo temporalità 'altre' – ibride e 'vegetali'. Infine, la tecnica digitale dell'artista Tabita Rezaire, di origini guianesi e danesi, si ispira alle *saggezze/conoscenze* ancestrali da cui emergono pratiche di cura 'decoloniale', spirituali ed ecologiche, per la Madre-Terra, per il corpo femminile, e per il cosmo.

L'appello delle 'cosmopoetiche germinative' chiede che le rovine del pianeta, disgregato e martoriato dalle necro-politiche colonialiste, razziste ed estrattiviste che 'hanno trasformato la Natura in terra' (Wynter 1971), costituiscano i 'giardini cosmici' entro cui inscrivere nuove relazioni col vivente, e dove superare i limiti di spazio e di tempo che vorrebbero, impossibilmente, richiudere la vita entro la finitezza e la separabilità.

I testi qui presentati non seguono alcune linearità, ma si donano, diversamente, alla trasformazione dei loro pensieri in pratiche. Di acquarelli: il magnifico dono dell'opera *The Floods* di Maria Thereza Alvares concede il primo segno acquatico, seguito dai bellissimi *Lavis* di Morgane Halilem, le cui ispirazioni arrivano dai tanti immaginari evocati dalle scritture qui in opera.

In particolare, per i suoi acquarelli, Halilem rielabora graficamente: *Kosmos* (film, 2009) di Reha Erdem; *Life Extreme: An Illustrated Guide to New Life* di Eduardo Kac & Avital Ronell (2007); *Antigone in Exilium* (2016), con regia di Bernardo Ray e adattamento drammaturgico di Nube Sandoval; *Metropolis* (film, 1927) di Fritz Lang; *Creatures* (2018) di Daria Lippi; *Botany-Anatomy* (2013-) di Marlene Millar; *Rings of Lisspector (Acqua Viva)* (2004) di Roni Horn; *Acoustic Ocean* (2018) (videoinstallazione, 18') di Ursula Biemann; *Beneath Lies the Power* (2014, collage, pittura su vinile), e *Water Woman* (2017, scultura in bronzo) di Wangechi Mutu; *Garden of Cosmic Speculation* di Charles Jencks; *Agglutinar e Redistribuir* (2019) di Castiel Vitorino Brasileiro; *Inner Fire: Bow Down* (2017) di Tabita Rezaire.

Cosmopetiche è il frutto di un lavoro collettivo che celebra, per la sua esistenza, molte occasioni di collaborazione; il suo *Libro* non esisterebbe senza la benevolenza di molte donne, molte artiste, tante creatrici che hanno inciso, e continuano a incidere, le loro po/etiche incondizionate sulle pagine del Cosmo.

VITE ESTREME

Gli uccelli [...] sono come sineddoche,
meno di se stessi e più di quanto appaiono essere.
Gli uccelli volano in sfere molto fantasmatiche,
e non sono soltanto 'edibili'.
Che cosa si incorpora quando si mangia l'altro,
quando si abbatte un uccello?

(Eduardo Kac & Avital Ronell, *Life Extreme*.
An Illustrated Guide to New Life)



Aurore cosmiche

di Manuela Esposito

Che cos'è il cosmo? Che relazione ha con l'arte femminile? Perché oggi appare urgente la riflessione sul suo tema? In che modo ri-pensare il cosmo implica la possibilità di immaginare il futuro? Questioni difficili da affrontare in un breve scritto; nel tentativo di trovare risposte, tra le infinite opportunità d'analisi critica, sembra utile ricordare il concetto di Natura Naturans e Natura Naturata teorizzato da Baruch Spinoza nel Seicento:

Per *Natura Naturante* dobbiamo intendere ciò che è per sé e per sé si concepisce, ovvero, quegli attributi della sostanza che esprimono un'essenza eterna ad infinita, cioè [...] Dio, in quanto è considerato come causa libera. Per *Natura Naturata*, poi, intendo tutto ciò che segue dalla necessità della natura di Dio o d'ognuno dei suoi attributi; cioè tutti i modi degli attributi di Dio, in quanto siano considerati come cose che sono in Dio e che senza di Dio non possono né essere, né essere concepite. (Spinoza 1914, 94)

Il filosofo olandese emerge sulla scena del pensiero occidentale, fondato su gerarchie e logiche binarie, come l'“anomalia selvaggia” o il “vento” fresco che soffia un'etica naturale non più eretta sulle distinzioni natura-cultura, mente-corpo, ragione-immaginazione, ma aperta al concetto della sostanza unica che si identifica con Dio – Deus sive Natura – al tutto cosmico.¹ La sostanza spinoziana si configura come realtà autosufficiente, dotata di autonomia ontologica e concettuale: è la natura nella sua realtà eterna, che si manifesta in una infinità di dimensioni (gli attributi) e si concretizza in una infinità di maniere

¹ Negri definisce la filosofia di Spinoza un'“anomalia selvaggia” rispetto alla tradizione del pensiero occidentale per la sua portata trasgressiva e innovativa (Negri 2006). Deleuze, sulla scia di una tradizione, paragona il filosofo al “vento”: “Numerosi commentatori hanno amato tanto Spinoza da evocare un Vento quando parlano di lui. E, infatti, non vi è altro paragone se non col vento” (Deleuze 1991, 125).

d'essere (i modi); è l'ordine che struttura e regola le cose secondo 'concatenamenti' determinati e necessari.

La contemporaneità apre il pensiero spinoziano a importanti interpretazioni filosofiche e politiche. Gilles Deleuze ha riletto l'Etica geometrica come una produzione di possibilità, partendo dal corpo e dalla sfida del corpo verso il dispiegamento del piano di immanenza; Antonio Negri trova in Spinoza una filosofia che spazza via la dialettica e la trascendenza in favore di una natura intesa come forza che si espande nella materia e nello spirito, nella ragione e nell'immaginazione, nell'individuo e nella comunità, favorendo movimenti e relazioni tra i singoli elementi che la compongono (Negri 2006). Sono ancor più le teorie femministe che hanno invitato a riprendere i concetti di Spinoza dell'immanenza esperita, della centralità del corpo, e della circolazione affettiva, focalizzandosi sulla filosofia come la 'dissonanza' che ri-articola nuovi modi di pensare la mente e il corpo, l'individualità e la comunità, la responsabilità (Gatens 1996). Oggi, la natura spinoziana è divenuta 'ecosistema', una totalità interconnessa di organismi e del loro ambiente, in cui l'umano non gode più di una posizione di privilegio ma condivide con gli altri lo status dell'esistente (Lloyd 1999). Il procedere antidialettico della filosofia spinoziana apre a nuove visioni del mondo con la rielaborazione del rapporto con l'ambiente naturale, sociale e politico, secondo prospettive non-antropocentriche, ecologiche e postumane.

Dal primo istante in cui la guardiamo, essa [l'Aurora] ci guarda a sua volta chiedendoci, richiedendoci di considerarla come la chiave della *physis*, e quindi del cosmo e di questo suo abitante; sollecitando chi la guarda e la segue a trovare attraverso di essa un 'posto nel cosmo' (Zambrano 2000, 30).

L'etica spinoziana riecheggia nel pensiero naturale e incarnato dell'Aurora teorizzato dalla filosofa spagnola María Zambrano, che si apre ad accogliere la molteplicità e le ricchezze del reale.²

² Non può essere un caso che María Zambrano abbia dedicato la scrittura della sua tesi di dottorato proprio sulla filosofia di Spinoza (Zambrano 2021).

L'Aurora recupera la dimensione chiaroscurale, l'esistenza delle zone d'ombra dimenticate dalla luce accecante della filosofia tradizionale, 'disfando' le divisioni binarie del pensiero razionale. L'Aurora, come cifra della physis, è la figurazione di una 'ragione poetica' femminile e materna perché è tesa all'attenzione, alla tolleranza e all'inclusione di ciò che è ignorato e negato. Condizione viscerale, essa lascia intravedere le realtà sommerse al fine di decifrarne il 'sentire originario', lo slancio e il trasporto per ciò che è altro, difforme, dissonante ed eterogeneo. La filosofia è, così, per Zambrano, "la trasformazione di quanto è viscerale, oscuro, passionale e perennemente oscuro, ma aspira a essere salvato nella luce" (Zambrano 1997, 131). Essa, pertanto, deve seguire la vita mentre scorre, nei continui movimenti e nelle metamorfosi perpetue, al di là di ogni razionalismo; aperta a raccogliere gli stimoli, la sua forza è "nella gioia di essere in cammino". (Zambrano 1996, 12-13)

Il pianeta rientra tra le specie di alterità, che appartengono ad un altro sistema; eppure lo abitiamo, a prestito. [...] Essere umano è da intendersi verso l'altro. Noi forniamo a noi stessi raffigurazioni trascendentali di ciò che pensiamo sia l'origine di questo dono che ci anima: la madre, la nazione, Dio, la natura. [...] Se immaginiamo noi stessi come creature planetarie piuttosto che come entità globali, l'alterità resta non derivata da noi; non costituisce la nostra negazione dialettica, ci contiene così come ci scaglia lontano. E così, pensare ad essa è già trasgredire. (Spivak 2003, 92-93)

Se l'Aurora è cifra degli elementi naturali che costituiscono l'universo con la sua geografia, è indispensabile, come sottolinea la teorica postcoloniale Gayatri C. Spivak, pensare al cosmo come 'world governance' e, soprattutto, procedere alla formazione di un'etica planetaria che controfirmi le politiche scellerate di questo 'governo del mondo'. L'imperativo etico è di re-immaginare l'altro che, oggi più che mai, si identifica col pianeta: nella reinterpretazione della complessità e della pluralità dei sistemi 'planetari' si oltrepassano i limiti delle politiche del pensiero binario. Ciò implica l'esperienza dell'impossibile – poiché l'altro è impossibile – che è radicalmente aperta a ciò-che-deve-ancora-venire: per Spivak, è nelle periferie, ai 'bordi' del cosmo, che si rintracciano le forme di politiche alternative alle gerarchizzazioni, alle prevaricazioni e alle logiche del potere patriarcale e coloniale (AA.VV. 2012). Del resto, Stuart Hall

aveva già pensato al ‘vernacular cosmopolitanism’ dei movimenti diasporici quale prezioso cosmopolitismo ‘dal basso’, l’esperienza del cosmo vissuta e parlata dal margine (Hall 2008) ...

Così inteso il pianeta rientra perfettamente nelle definizioni di giardino: siamo infatti in uno spazio comune. All’interno di tali limiti [...] solo la condivisione è possibile. Null’altro. (Clément 2013)

Nel pensiero di Gilles Clément, il cosmo è il ‘giardino in movimento’ che si identifica con il pianeta – l’essere umano è immerso in uno spazio chiuso, delimitato dalla biosfera, insieme alle specie animali e vegetali e agli elementi e alle energie naturali. Nel ‘giardino planetario’, il pensiero ripensa i rapporti tra l’essere umano e l’ambiente senza prevaricazione, dominazione o superiorità, ma, diversamente, fondandosi sulla capacità della natura di ‘incantare’ il mondo, di fiorire secondo i suoi ritmi spontanei.

La poetica del cosmo è fonte di ispirazione di nuovi approcci alla comprensione del reale che agiscono con forme alternative di ri-narrazione e ri-memorazione delle esperienze, degli affetti e delle parole delle donne, troppo spesso messe da parte dalle dinamiche del potere patriarcale-coloniale. Per questi approcci, la natura non è una materia inerte e passiva, né il mito romantico di ritorno alle origini, ma un ‘campo di battaglia’ tra le disuguaglianze sociali e di classe, un teatro di conflitti tra gli stati e i mercati finanziari che attuano politiche di ‘razzismo ambientale’ – vero è che la natura è “la più politica tra le entità” (Keucheyan 2019, 10).³ Di fronte al disastro ecologico e ambientale, Donna Haraway pensa sia necessario ‘restare nel e col problema’ costruendo nuove parentele e nuovi modi di vivere insieme nella catena simbolica degli esseri delle specie (Haraway 2016, 4). Solo così sarà possibile ritrovare, ricreare, ripensare l’armonia tra le forze umane e quelle non-umane, l’‘incantamento’ portato dalle simbiosi naturali (Loenhart 2011).

³ Keucheyan mette in evidenza la relazione tra il capitalismo, la storia della schiavitù e dell’imperialismo con la crisi ambientale che non colpisce tutti allo stesso modo, anzi penalizza le minoranze, infatti sostiene che all’intreccio di razza, classe e gender va aggiunta una quarta dimensione, ovvero la natura (Keucheyan 2019).



L'onda

L'acqua, l'elemento naturale associato al femminile per il richiamo al liquido amniotico dell'utero materno, permea l'opera più sperimentale di Virginia Woolf, *The Waves*, dove lo stile della narrazione e il contenuto della trama si riflettono nella liquidità della scrittura. Qui la scrittrice dà vita a un romanzo cosmico in cui il vegetale, l'animale e l'umano condividono l'universo, si trasmutano e si dissolvono l'uno nell'altro, come in una circolazione affettiva tra le specie. Per raccontare l'interrelazione tra le forze naturali e le vicissitudini individuali, Woolf cerca spasmodicamente una forma scritturale che non sia neutra, logica o lineare, ma femminile, avvolgente, creativa, capace di esprimere le trasformazioni di/dentro/tra gli strati della natura. Ella la identifica, infine, con l'onda'.

Per Woolf, l'acqua costituisce l'attributo della scrittura; è l'espressione narrativa che accoglie la vita nel suo fluire, offrendole il suo spazio d'ospitalità incondizionata – la scrittura deve sempre avere al suo centro la vita. Il primo impulso alla stesura del romanzo arriva quando Woolf comincia a pensare a un libro “mistico”, “senza occhi”, che scorre “nella mente come l'acqua” (Woolf 1977, 7 nov 1928). Qualche tempo dopo, la lettera della sorella Vanessa le narra l'episodio di una falena che, attratta dalla luce, sbatte sulla finestra fino alla cattura. L'immagine affascina Woolf al punto di diventare la fonte di ispirazione per la scrittura del nuovo romanzo.⁴

⁴ “Comunque, la tua storia della falena mi ha affascinato così tanto che ne scriverò una storia. Non ho potuto pensare a nient'altro che a te e alle falene per ore dopo aver letto la tua lettera. Non è strano? – forse tu stimoli il senso letterario in me come io quello pittorico in te, come tu stessa dici” (Woolf 1997, 9 mag.1927).

The Waves si origina, effettivamente, nell'accostamento delle immagini della donna e della falena, dell'umano e dell'animale. Se il risultato finale si differenzia dall'idea originaria, e le falene diventano le onde stesse del titolo, il romanzo mantiene il focus sul doppio piano dell'umano e del non-umano. In *Mille Piani*, Deleuze e Guattari sottolineano come Woolf attui la serie dal divenire-donna al divenire-animale, inscenando le metamorfosi molecolari che sfidano i dualismi molarari dell'identità e del soggetto, lasciando la sua letteratura quale esempio di un pensiero che si pone oltre i binarismi, nel continuo transito tra le parti (Deleuze–Guattari 2003, 339). L'arte, che è il luogo della produzione del divenire, non ha la funzione solo di trasmettere ma anche di creare gli affetti; creazione e veicolazione di affetti, ripensamento del rapporto umano e non-umano (Vignola 2013, 34). Il processo-in-divenire implica la molteplicità dei movimenti dell'onda, la figurazione letteraria e naturale che materializza la mutevolezza dei confini tra gli elementi del testo, in una visione della natura che non è né sfondo né quadro, ma il piano di immanenza entro cui si dipanano le forze cosmiche che accompagnano e influiscono sulla vita degli esseri.

In *The Waves*, le onde appartengono alla memoria personale della scrittrice, quando, ancora bambina, durante le estati felici trascorse in Cornovaglia, sull'isola di S. Yves, prima della morte della madre e dei successivi lutti familiari, prima della guerra, prima della malattia, ella ascoltava il ritmo del mare:

È il ricordo di giacere mezzo addormentata mezzo sveglia, nel mio letto nella stanza dei bambini a S. Yves. Di udire le onde frangersi, uno, due, uno, due, mandando spruzzi d'acqua sulla spiaggia; il frangersi delle onde, uno due, uno due, dietro la tenda gialla. (Woolf 1985, 82)

‘Momento d'essere’ illuminante e fondamentale per la vita e la scrittura – l'acqua fluisce; l'onda forma e contiene la scrittura; il movimento del frangersi e del

ritorno rispecchia la struttura dell'opera che è divisa in Interludi ed Episodi. Nei primi, l'universo si dipana nel ciclo di nascita, morte e rinascita, secondo una struttura circolare tipica dei movimenti naturali; nei secondi, le voci intrecciate dei protagonisti si susseguono nei soliloqui – in moto 'ondoso' – che raccontano la vita di tre uomini, Neville, Louis, e Bernard, e tre donne, Susan, Jinny e Rhoda, che sono uniti da Percival, il protagonista assente perché morto in giovane età, ma che è restato la guida spirituale dei ricordi degli altri.

In *The Waves*, l'intreccio tra la vita umana, naturale e organica e le materialità inorganiche degli oggetti, fa emergere il 'materialismo vitale' del tutto collegato, che interagisce nell'insieme armonico della vitalità della materia (Lostosky 2016). Ancora di più: avvicinandosi al materialismo, così è avanzata l'idea del mondo come insieme di assemblaggi di corpi, un'idea ontologica della vita non-antropocentrica, post-umana e più-che-umana – che comprenderà la relazione tra la vita e la materia nel tutto cosmico correlato e dispiegato sul piano dell'immanenza. Il romanzo, come molte opere di Woolf, si rifà alle teorie del *De Rerum Natura* di Lucrezio e alle conoscenze dell'atomo di Bohr – due teorie che, da un lato, implicano la concezione della materia non-inerme o passiva, e, dall'altro, sottolineano l'intreccio tra l'umano e il non-umano (Ryan 2005, 4).

Le donne del romanzo, Rhoda, Jinny e Susan, sono associate agli elementi naturali dell'acqua, dell'aria e della terra, che influiscono sulla loro personalità, vita ed azioni. Rhoda, che è una figura autobiografica, non ha un'identità fissa ma è sospesa tra il linguaggio e il prelinguismo dei suoni marini, in oscillazione tra il materno e il paterno, fino alla propria identificazione con la schiuma delle onde (Taylor 2006, 66). Ella possiede, inoltre, una sessualità complessa, posta oltre l'eteronormatività della società nella resistenza ad ogni imposizione di un'identità fissa e incatenante – Rhoda si sente come un "sughero in un mare in tempesta",

mantenendo in sé la fluidità che eccede il tentativo della sua de/codificazione.⁵ La fluidità, la molteplicità, il divenire della soggettività multipla che Rhoda esprime, si rispecchia nel personaggio che presenta più assonanze con la personalità di Woolf: Bernard, il cui io si dissolve nel ‘sentimento oceanico’ dell’unicità con gli altri (Stewart 1972, 436). Nel soliloquio finale sul senso della vita, egli accetta di non poter tracciare un confine netto tra ciò che è il suo essere e l’essere dei compagni:

Chi sono io? Sto parlando di Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda e Louis. Sono tutti loro? Sono uno e distinto? Non lo so. Ci sedemmo insieme. Ma ora Percival è morto, e Rhoda è morta; siamo divisi; non siamo qui. Si non riesco a trovare Nessun ostacolo che ci separi. Non c’è divisione tra me e loro. Come parlavo sentivo, “io sono voi”. Questa differenza di cui parliamo così tanto, questa identità che amiamo così affannosamente, era superata. (Woolf 1998, 240-241)

Nel resoconto degli eventi accaduti e raccontati dal suo punto di vista, Bernard comprende che i personaggi, pur non essendo identici, ognuno con le proprie emozioni e reazioni, non possono essere neppure separati in identità singole e fisse, laddove essi interagiscono continuamente gli uni con gli altri e col mondo esterno. Nell’ultimo soliloquio, il pensiero dell’identità è superato a favore del sé cosmico, in cui confluiscono i protagonisti del romanzo, e, insieme, la loro connessione con le onde – che continuano a infrangersi sulla riva (Stewart 1972, 446).

L’onda finale si riunisce al movimento ritmico del mare, quell’uno-due, uno-due che aveva risuonato nel primo ricordo di Woolf, anticipando e prefigurando la morte-in-acqua, che segna il ritorno alla tranquillità e alla serenità dello stadio

⁵ Sulla figura di Rhoda, si veda Kramp 1998, 29-63.

prenatale, l'unione tra la madre e la figlia nella protezione del liquido amniotico. La vita e la morte fluiscono; la fine dà vita alla rinascita; l'universo continua il suo ciclo vitale nella scrittura fluida, liquida, acquatica.



La naufraga

Nel perpetuo incresparsi, le onde dalla Manica toccano le acque più a sud del Mediterraneo. La superficie e le profondità di questo mare sono sempre state attraversate da storie, narrazioni, miti, popoli; il suo bacino è fatto di connessioni, contraddizioni, scambi, discontinuità, conflitti, passaggi: le sue acque si sottraggono alle logiche dei confini-da-varcare, per segnare le relazioni tra le differenze che le attraversano. Iain Chambers ha definito il Mediterraneo come lo spazio di “territori sovrapposti e storie intrecciate” che eccede i limiti del nazionalismo e dell’identità fissa, e i cui confini si configurano come ‘transitori’, ‘zone di transito’, passaggi fluidi, attraversamenti (Chambers 2008, 3-5).

Dal fondale del Mediterraneo emerge, in attuale rilevanza, l’antica e mitologica Antigone, la figlia, la madre, la sorella della ragione poetica viva, pulsante, carnale e chiaroscurale, che è l’Aurora zambraliana. La tragica figura si materializza negli attraversamenti contemporanei delle donne tra le sponde del Mediterraneo, a incarnare le speranze e le disperazioni che accompagnano il loro transito. Nella toccante e bellissima riscrittura della tragedia sofoclea, Zambrano paragona la condizione di Antigone alla sospensione temporale e spaziale della migrante, che annaspa tra la vita e la morte, e combatte per la sua sopravvivenza (Zambrano 2000). Per Zambrano, Sofocle ha fatto un errore optando per il suicidio della fanciulla; non essendo ancora nata, ella non può darsi la morte perché ha bisogno di fare i conti col passato, e giungere a una nuova nascita, la rinascita che avviene nella tomba. L’incontro con i personaggi della tragedia – la madre, la nutrice, il padre, i fratelli – le permetterà di comprendere la ragione del suo destino tragico: la vergine della fonte, la vittima sacrificale di cui la cultura ha bisogno, la presenza che eccede lo Stato e la parentela, la differenza del femminile da sempre vicina all’acqua (Zambrano, 1989).

La figurazione di Antigone nel legame con la migrante o l'esiliata ricompare in *N'Zid*, il romanzo della scrittrice di origine algerina Malika Mokeddem, in cui la protagonista Nora si risveglia su una barca in mezzo al Mediterraneo, un livido in testa, in stato di totale amnesia. La donna comincia a vagabondare, fisicamente, tra le sponde del mare, dando vita a un'odissea che ricostruisce, psicologicamente, la sua interiorità e ne rinegozia l'identità. Il romanzo si muove continuamente tra il mare e il deserto, l'arabo e il francese, il liquido e il solido, la traduzione e l'intraducibilità: l'errare crea e delinea la mappa del Mediterraneo che tocca le rive del Mar Egeo, passa per il villaggio catalano di Cadaqués, e giunge a Siracusa. Nel continuo movimento, le esperienze passate e presenti si confondono nel confine labile tra ricordo e realtà, memoria e oblio. Grazie alla scrittura, Mokeddem consegna l'esperienza femminile della migrazione e dell'identità alla memoria dell'archivio, andando 'oltre' il comando e il cominciamento, nell'asserzione dell'agency di chi decide dove andare e come posizionarsi nelle vicende personali e nella storia di un popolo. Non è un caso che il titolo del romanzo riporti la parola araba che vuol dire "Io sono nata, cammino": l'affermazione sicura e convinta dell'erranza non solo come testimonianza dell'esilio, ma per rivendicare l'a-venire e, al tempo stesso, per situarsi nella tradizione nomade delle popolazioni berbere del deserto.

Il mare è sempre associato al deserto; le onde confluiscono nelle dune. I moti dell'erranza acquatica procedono in contrasto con quelli terreni, fatti di barriere e di frontiere. Nel mare, infatti, Nora riscopre e ritrova la memoria nella consapevolezza dell'ibridità e nella fluidità che caratterizza la sua identità. La ricerca delle origini protende all'universalità, e connette il peregrinare nelle acque alla tradizione della gente blu in cammino da secoli nel deserto – Nora è una di loro e, come loro, non si fermerà. E il suo sarà un cammino che richiama le osservazioni della regista e teorica Trinh T. Minh-ha, per cui l'azione del

camminare non si configura solo come un atto fisico ma porta con sé un significato spirituale che è strettamente e organicamente legato all'alterità della straniera, la rifugiata, l'esiliata, la migrante:

La percezione, l'esperienza, il significato si muovono col cammino [...] Camminare è un'esperienza di indeterminatezza e infinito piuttosto che scoprire il mondo come la conquista colonialista è abituata a fare. Ad ogni passo avanti il mondo viene a noi, ad ogni passo avanti il fiore sboccia ai nostri piedi. (Minh-ha, 2010, 56)⁶

Per la studiosa vietnamita, camminare presuppone una trasformazione che rimanda alle tradizioni asiatiche del viaggio; non è tanto miracoloso camminare sull'acqua, come nel racconto biblico, quanto sulla terra stessa. Mettersi in cammino apre all'instabilità, alla ricettività, alla relazione col mondo, ai movimenti di avvicinamento e allontanamento. Da un lato, Antigone contemporanea, e dall'altro figurazione di un Ulisse femminile, Nora è l'eroina che vaga nel presente del Mediterraneo, e che, nella sua ricerca identitaria, non aspira a ritrovare l'isola di Ithaca – oramai un sogno anacronistico – ma la pluralità dei luoghi, delle lingue, e delle culture che costruiscono la sua soggettività. È la riscrittura dell'esperienza dell'esilio al di là della retorica della migrazione, con le sue rappresentazioni della migrante quale vittima vulnerabile. La donna errante, in condizione di infinita precarietà, è un soggetto politico che parla contro la violenza arbitraria della legge e della vita quotidiana (Curti 2018, 35). L'Antigone contemporanea, come afferma Judith Butler, sfida il potere con l'enunciato linguistico del suo atto ribelle e, rivendicando l'azione contraria al sistema, resta sospesa tra lo stato e la parentela, lei stessa eccedente ogni definizione o inquadramento (Butler 2003).

⁶ Traduzione mia.

Attraverso gli oggetti sulla barca, e i ricordi che affiorano fugaci, gradualmente la naufraga ricomponi i pezzi della memoria e li assembla in un puzzle. Nel processo di *rememory*, ella riesce così a riscoprire le figure-chiave della sua vita, la madre, la figura materna surrogata, l'amico Jean Rollan, l'amato Jamil, ucciso dai terroristi, riappropriandosi della vita passata e dimenticata⁷; come l'Antigone di Zambrano, ha bisogno di confrontarsi con coloro i quali hanno fatto parte della sua vita, che le fanno, infine, comprendere la fatalità e il senso della sua fine tragica.

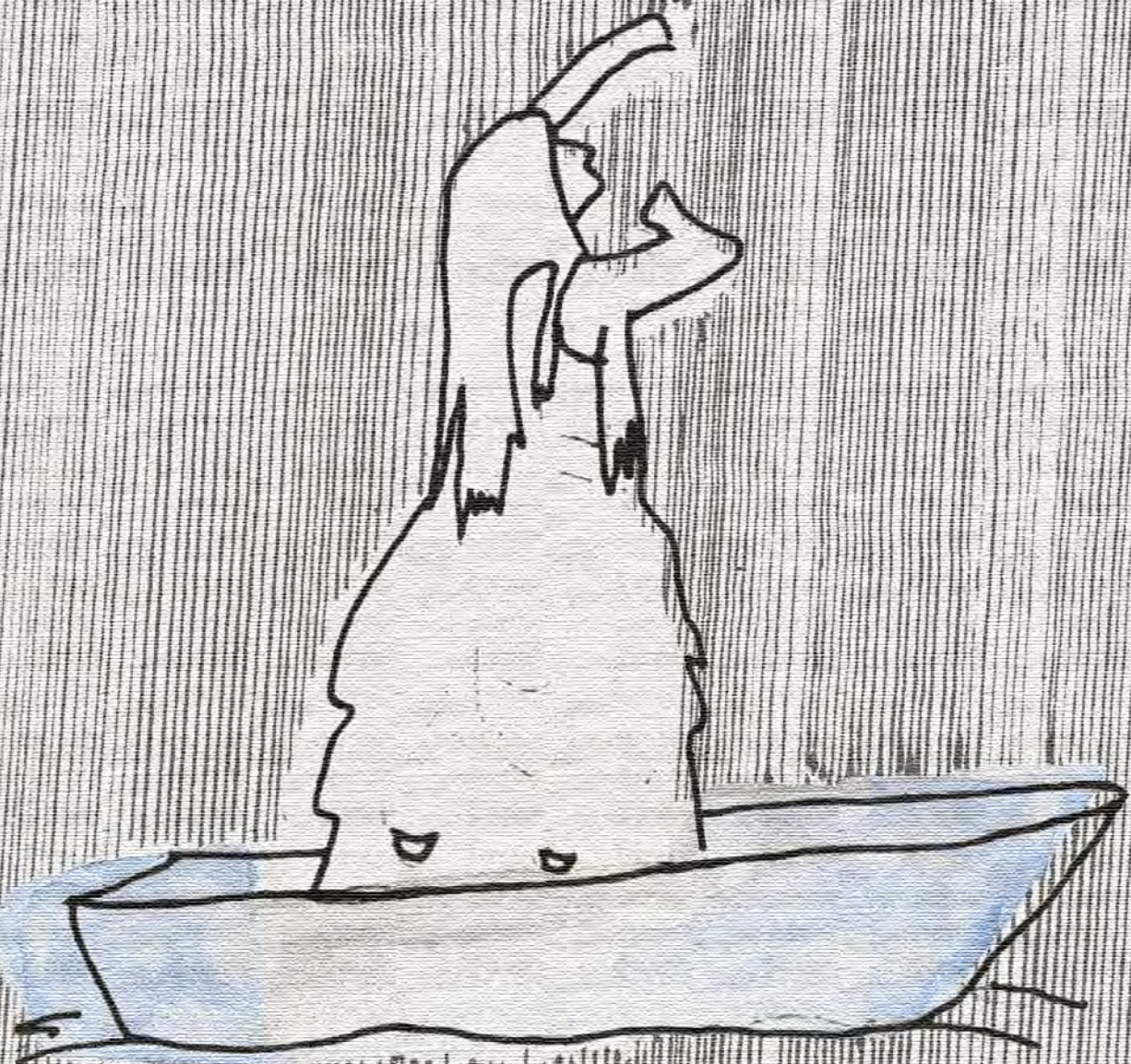
In *N'Zid* il Mediterraneo è luogo di identità plurale, dove la soggettività femminile riemerge in relazioni complesse con la nazione. Le origini di Nora si radicano in tre luoghi: l'Algeria (la madre), la Francia (la terra d'adozione) e l'Irlanda (il paterno); a queste terre ella preferisce il mare. Sulla barca non si sente straniera, ma avverte un senso di pace e di tranquillità. Nora appartiene all'immenso continente 'blu': *bleu*, in francese, indica il colore ma si riferisce anche alle *bleues*, le ferite della terra natia di Nora, l'Algeria, che si incarnano nell'ematoma sul suo viso, all'inizio violaceo ma più evanescente nel mentre ella recupera la memoria. "Il mare è la sua terra" – scrive il romanzo, indicando l'acqua quale elemento che connota la protagonista al punto che le uniche cose che ella ricorda sono i segreti della navigazione, lei capace di condurre perfettamente la barca, al ritmo dell'acqua unito al battito del cuore:

Un immenso cuore al ritmo del quale batte il suo [...] lei fa parte del mare. Patria matrice. Flusso degli esili. Sangue blu del globo tra le sue terre di esodi. (Mokeddem 2001, 25)⁸

⁷ Sul concetto di *rememory*, il complicato legame tra la memoria, il trauma e il rimosso, si veda Morrison 1987.

⁸ Traduzione mia.

La barca trasmette il movimento, permette il passaggio sulla strada dell'erranza quale soglia della conoscenza, il paradigma della 'poetica della relazione' (Glissant 2007) che, come nella tomba di Antigone, si trasforma in quella culla dove, forse, è possibile offrire e ricevere una ospitalità che non chiede nulla in cambio.



La barca

L'Oceano rivelerà i segreti
che giacciono sul fondo delle sue profondità sabbiose.
Non necessita di nessun nome davanti a lei.
Né Pacifico, né Atlantico, né Artico, né Meridionale, né Indiano.
Essa è semplicemente il suo sé acquatico e traslucido, raggiungendo, senza bisogno
della bussola, le sue sorelle, chiunque e dovunque siano.
Lei vi chiamerà con il vostro nome antico
e voi risponderete perché non avrete dimenticato.
L'acqua ricorda sempre.
(M. Jaqui Alexander, *Pedagogies of Crossing*)

Le onde scorrono, si infrangono sulla riva, si ritirano nella risacca, non si ripetono mai identiche a se stesse, portando in superficie la differenza che varia nella ripetizione; si propagano in ogni direzione, fluendo nell'altrove. Seguendone il movimento, dalle sponde del Mediterraneo si risale a nord attraversando il canale della Manica, solcato da infiniti passaggi di materie, di oggetti e di esseri viventi. Passando dal piano della scrittura alle forme dell'arte, se *N'Zid* di Malika Mokeddem affronta le questioni della memoria di una donna alla ricerca della propria identità, l'artista britannica di origini guyanesi Roshini Kempadoo apre il tema della migrazione alla pluralità dei soggetti femminili in transito.

Nella video-installazione *Arrival* (2010), l'immagine della barca che ha permesso la traversata di un gruppo di donne dal Marocco alla Spagna nel 2007, replica al silenzio con cui i media hanno coperto il tragico evento. *Arrival* risponde e resiste all'oblio dei flussi migratori che traversano il Mediterraneo fin dagli anni Duemila, attuando il tentativo riuscito della creazione di un archivio della migrazione femminile. L'opera presenta tre schermi su cui vengono proiettate delle immagini e delle scritte, accompagnate da suoni che si alternano ai racconti delle donne che hanno effettuato la traversata; alcune sono riuscite ad arrivare

sulla riva, altre sono morte in mare. L'installazione si chiude sull'immagine di alcune donne africane velate che danzano; sullo sfondo le foto di un appartamento a Siviglia, le cui mura sono decorate da scritte in arabo; in primo piano, delle immagini riprendono l'acqua che si infrange sulla sabbia, a volte, rivelando il volto di una donna tra le schiume prodotte dalle onde, altre volte per riportare a riva i brandelli dei vestiti usati nel viaggio...

Le storie si sovrappongono; la scelta dei tre schermi risponde alla necessità di scardinare la narrazione lineare di ideazione europea, inadeguata al fenomeno della diaspora troppo complesso e diversificato per essere letto secondo delle prospettive uniche e totalizzanti (Mirzoeff 1998, 205). Nella retorica occidentale, la migrante è rappresentata da due stereotipi: la vittima che genera compassione e la straniera che minaccia la sicurezza nazionale; in entrambi i casi ciò che si sottrae alla comprensione è il riconoscimento della soggettività in transito, le 'vite nella penombra' relegate a immagini estetizzanti davanti a cui ci si pone come spettatori passivi (Butler 2013). Kempadoo fa emergere sulla superficie della sua opera, la varietà degli affetti che entrano in gioco nella migrazione, contraddistinta non solo da disperazione e tragedia, ma che è anche esperienza nella determinazione vitale e nella speranza di una vita 'altra' (Willis 1997).

Per non incorrere nel 'pericolo della singola storia' (Adichie 2009), la diaspora va considerata come un'esperienza plurale, vasta, e differente. Le storie che la narrano devono aprirsi alla molteplicità dei punti di vista e delle prospettive; in tal senso, l'archivio liquido di Kempadoo fa riemergere dalle profondità marine le questioni della schiavitù e della colonizzazione, gli eventi fondamentali alla costruzione della modernità europea. La rielaborazione della memoria fa sì che la traversata nel Mediterraneo evochi i flussi caraibici verso la Gran Bretagna negli anni Cinquanta del Novecento a bordo della *Windrush Generation*, e, insieme, il recupero, dai fondali dell'oceano, dei ricordi del *Middle Passage* le cui rotte si sono

dimostre cruciali all'espansione delle politiche coloniali e imperialiste dell'Occidente.

La sfida artistica è di commentare il transito migrante da una prospettiva situata, intrecciandone il racconto col potere dell'immaginazione di ciò che può essere verosimilmente accaduto: Derek Walcott, tra molti altri, sostiene che 'la perdita della storia' può essere contro-firmata dall'immaginazione attiva nel processo creativo della scrittura (Walcott 1997, 53). Nel tentativo di archiviare la complessità liquida dell'esperienza migratoria, Kempadoo collega immagini, suoni e voci in una contro-narrazione che intreccia la materialità e l'immaginazione per mezzo della 'fotocostruzione', la manipolazione dell'immagine nella giustapposizione digitale. La tecnica è fondamentale perché, nella consapevolezza del potere tecnologico, diventa possibile scardinare le rappresentazioni dei soggetti marginalizzati, intervenendo, direttamente e manualmente, sulla materialità dell'immagine (Doy 2000, 8). Kempadoo sottolinea che l'immagine non è mai neutra o trasparente ma sempre portatrice di significati e, in quanto tale, usata dal potere per stabilire i regimi di rappresentazione che escludono, marginalizzano e cancellano le soggettività 'altre', reiterando così pericolosi pregiudizi e stereotipi (Fernandez 1999).

In apertura dell'installazione, il fruscio dell'acqua che scorre su uno dei tre schermi ha portato l'eco delle voci di coloro che transitano tra continenti, nella speranza di una vita migliore. Lo stesso brusio ha rotto il silenzio, esponendo il pubblico all'esperienza dei sopravvissuti che hanno raggiunto la sponda, nel ricordo delle morti di quelli scivolati sui fondali del mare, avvolti dalle sue onde ...



La fontana

L'acqua si infiltra e abita il vapore che respiriamo,
 la terra che lavoriamo, l'animale, il vegetale,
 il meteorologico e gli altri terrestri
 con cui condividiamo questo pianeta.
 Come esseri incarnati, siamo prima di tutto
 corpi d'acqua in un mondo acquatico.

(Astrida Neimaneis, *Bodies of Water*)⁹

L'acqua, come materialità fisica e per connotazione simbolica, è il paradigma che permette di occuparsi delle questioni della schiavitù, del colonialismo, e della violenza nei confronti delle popolazioni native: Rebecca Belmore è la prima artista aborigena a partecipare alla Biennale di Venezia nel 2005, presentando, nel Padiglione Canadese, la video-installazione *Fountain*, che è l'atto di resistenza alla cultura mainstream della sua terra natia (Martin 2005).

Belmore si definisce una 'donna del suo popolo', gli Anishinaabe, la cui eredità le è trasmessa dalla nonna; la pratica artistica, influenzata da questo retaggio culturale, vuole esprimere la violenza subita dalle popolazioni indigene e, al tempo stesso, evidenziare le loro pratiche di resistenza (Otto 2017). In tal senso, essa si configura come militanza politica, attivismo, risposta femminista, 'coltello nel cuore della società omogenea' e negli schemi rappresentati fondati sull'occultamento delle violenze agite sulle popolazioni indigene (Bel 2009, 36). Come tutte le opere dell'artista, *Fountain* attiva una circolazione affettiva tra l'installazione e la spettatrice che, coinvolta dalla/all'interno della performance, si fa testimone dell'atto creativo: il processo materiale di scambio, di materialità che eccede, il valore simbolico

⁹ Traduzione mia.

dell'installazione, connotano tutti la politicITÀ di un'arte che trasforma l'immagine estetica in etica (Blackman 2011; Belmore F. 2015).

L'opera è composta da una serie di corpi d'acqua, liquidi e contrasti di colori. Astrida Neimanis la definisce 'palimsestica':

L'arte [...] potrebbe essere un corpo d'acqua che noi possiamo armonizzare con i nostri corpi e descriverla ... pone questioni sui corpi che non sono separati dall'acqua, dove l'incarnazione – qui un corpo di donna indigena – non può essere data per scontata [...] quest'acqua sangue è anche un palinsesto: corpo su corpo su corpo, su corpo, su corpo. (Neimanis 2017, 153-154)¹⁰

Ambientata sulla spiaggia di Iona Beach, il sito di uno dei più grandi scarichi fognari del Canada, l'installazione evoca la mescolanza degli elementi dell'acqua, della terra e del fuoco, quando contrasta il grigiore del luogo con l'arancione dell'incendio divampato a pochi metri di distanza. L'acqua del mare avvolge il corpo della performer, sospingendolo in avanti e poi risucchiandolo, come se fosse in lotta o in connessione di sopravvivenza. Il suo corpo, impegnato in uno sforzo fisico estremo, è interamente coinvolto nel processo della creazione artistica – se è vero che l'arte non è un passatempo ma un 'duro lavoro'. La performance è di impianto autobiografico, rappresentando la resistenza incarnata dall'arte che si oppone all'invisibilità in cui le donne aborigene sono relegate (Atluri 2017).

Nella video-installazione, Belmore è immersa nelle acque marine mentre cerca disperatamente di restare a galla, proteggendo, con grande sforzo, il liquido contenuto in un secchio che stringe tra le mani; giunta a riva, quasi senza più respiro, ella versa il contenuto del secchio, fisicamente, sulla telecamera e,

¹⁰ Traduzione mia.

metaforicamente, sugli spettatori, che vengono coperti da un liquido rosso che trasfigura l'acqua in sangue. Col gesto, la materialità dell'acqua si riveste di significati simbolici, assorbendo le questioni relative all'identità, all'ibridazione, allo spaesamento, allo sfruttamento, alla memoria, alle storie mai-raccontate. Nella poesia performativa di Belmore, le storie delle battaglie, del dolore, dell'estasi e dei trionfi sono comprese nel più semplice dei racconti: "Io sono solo qui [...] per fare la storia" (Enright 2005), afferma l'artista. Così i segni liquidi dell'acqua e del sangue assumono le tracce della storia, rivelando ciò che è stato nascosto e che diventa qui il residuo archiviale di una narrazione alternativa.

L'acqua assorbe l'intreccio tra i colonialismi che si sono susseguiti in Canada, nella complicità dei poteri che circolano tra le nazioni, le comunità e i popoli, nel sistema globale in cui i diritti di alcuni esistono a discapito dei diritti di altri. L'acqua connette i porti, i luoghi degli scambi economici tra il potere economico europeo e il resto del mondo; in senso metaforico, essa diviene ciò che resta, l'archivio dell'eredità delle responsabilità coinvolte. Da parte sua, il sangue rimanda alla materialità dell'infinito plasma versato nelle Americhe a causa della violenza coloniale, incarnando, al tempo stesso, il peso di responsabilità delle nazioni del cosiddetto primo mondo: il gesto di gettare il liquido sugli spettatori indica la responsabilità dei genocidi e degli ecocidi commessi sul globo intero.

Ed è, inoltre, una azione destinata a ripetersi nel tempo, poiché marca la lotta della stessa performer per essere ascoltata, riconosciuta e guardata. Ciò che resta è la 'fontana' che, nell'arte europea, è sempre stata metafora di ricchezza, abbondanza e prosperità; nell'opera di Belmore, essa sovverte ogni monumentalismo e, nel mentre si riappropria del simbolo di sé stessa e del suo popolo, pone l'Occidente di fronte alle sue responsabilità.



Le colonne

[...] il fondale marino è ancora sede delle correnti composte dall'acqua che è sprofondata dalla superficie durante la piccola
glaciazione 300 anni fa.

Queste acque sedimentate conservano le tracce di quel clima,
e di quei tempi. Qui, le profonde dorsali oceaniche [...] diventano depositi materiali del passato.

L'acqua ricorda. Questa è l'idrologica dell'archivio.

(Astrida Neimanis, "Feminist Subjectivity, Watered")¹¹

L'artista americana Roni Horn, nella poetica fotografica e performativa del suo lavoro, dedica un'attenzione speciale all'investigazione della 'natura paradossale' dell'acqua, cogliendo, da un lato, la relazione personale e umana dell'individuo con l'elemento, e, dall'altro, indagandone le qualità universali (Bria 2016). L'acqua ritorna sempre, aprendosi alle diverse relazioni con il paesaggio, col corpo, col clima, col linguaggio: "[...] non ho mai inteso avere l'acqua in ogni cosa che faccio, ma mi sento come se la riscoprissi ancora ed ancora. Essa ritrova la strada nel nuovo lavoro" (Horn 2011). La connessione tra l'individuo e l'acqua è l'interrelazione tra l'essere umano e le forze cosmiche della natura, dove la centralità dell'elemento acquatico si lega al fatto che esso è forma tollerante, accomodante, che esiste sempre in relazione a qualcos'altro: "Penso all'acqua come a un verbo, penso ad essa come a qualcosa di cui si fa esperienza in relazione ad altre cose" (Ibidem).

Se esiste un posto in cui questa relazione si fa forte, estesa, e pregnante è l'Islanda, una terra cara all'artista fin dal primo viaggio avvenuto negli anni Settanta, a cui seguono ritorni che la eleggeranno come sua seconda patria. Sull'isola, nella piccola città di Stykkishlmur, all'interno della biblioteca locale, Horn decide così di dar vita all'ambizioso

¹¹ Traduzione mia.

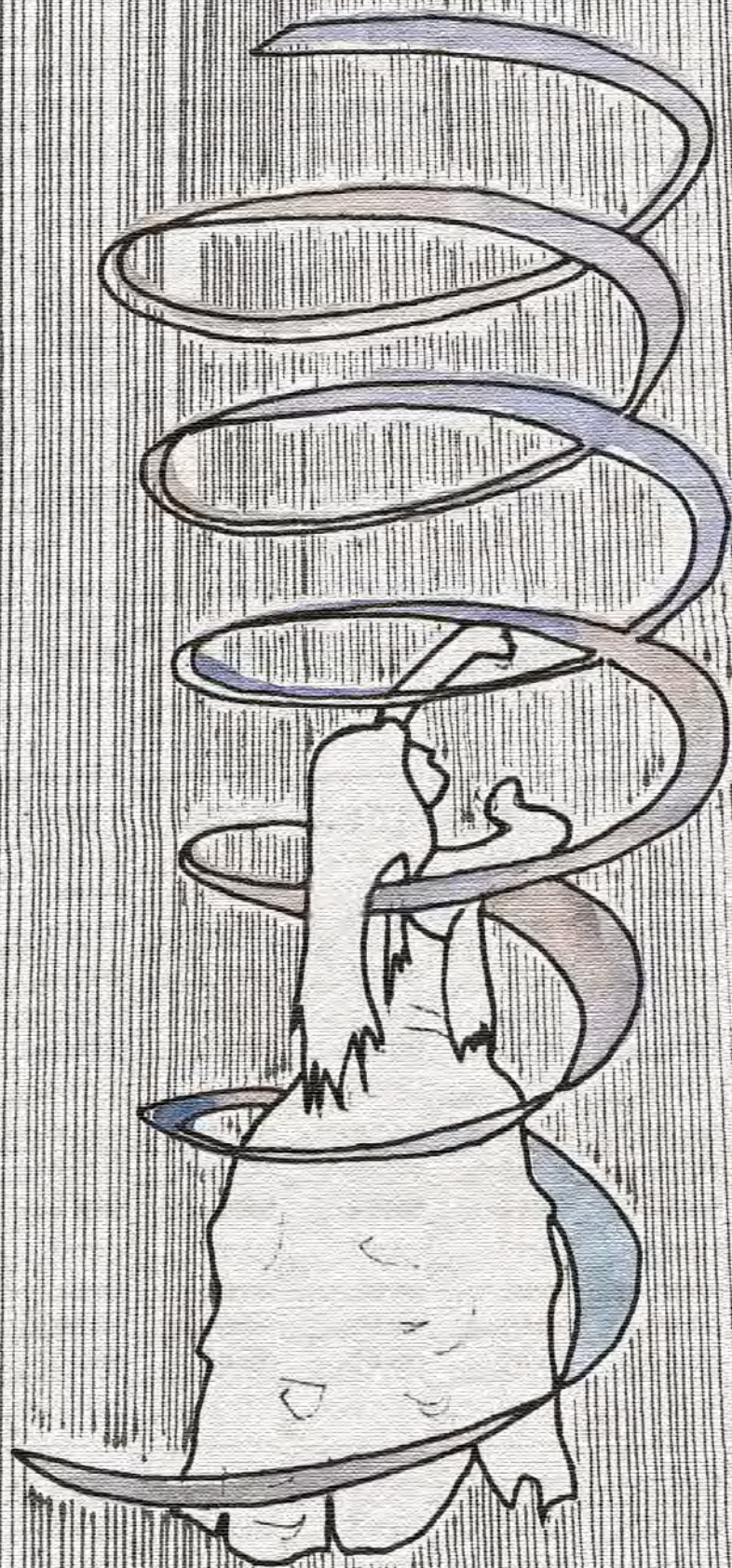
progetto dell'installazione permanente *Vatnasafn/Library of Water*.¹² L'Islanda è il luogo materiale e simbolico che ospita la sua pratica di archiviazione liquida, proprio per la stretta corrispondenza tra la composizione geologica, il corpo degli esseri umani, e la costituzione del pianeta: "La storia dell'Islanda è una storia [...] di tempo e geologia", dice l'artista (Ibid.). Horn enfatizza l'importanza del clima e l'influenza materiale che esso assume per la vita delle persone; la natura vulcanica e il clima mutevole rendono la geografia dell'Islanda instabile, in trasformazioni così continue da generare affetti diversi negli esseri umani che la vivono (Bria 2016). *Vatnasafn/Library of Water* invita alla riflessione proprio sulla mutevolezza e sul cambiamento, situandosi nella zona liminare tra la luce e l'ombra, la solitudine e la comunità, l'essere umano e la natura, l'interno e l'esterno. Ciò che l'opera mette in scena è un 'paradosso poetico': il tentativo di archiviare l'acqua, l'elemento più inafferrabile dell'universo, per giungere alla conclusione che, per quanto si possa analizzarla, interrogarla, e indagarne le proprietà fisiche e chimiche, essa resta inconoscibile. L'intento di Horn, però, diversamente, è di tentare in ogni caso l'archiviazione dell'elemento perché esso racconta così tanto del mondo, del pianeta, della costituzione della natura.

L'installazione comprende tre sezioni: una stanza con un pavimento ricoperto di gomma, su cui sono incise, in inglese e in islandese, delle parole e degli aggettivi relativi al tempo metereologico; un archivio delle testimonianze e/o riflessioni sul clima; infine, l'archivio dell'acqua disciolta di alcuni importanti ghiacciai dell'Islanda, raccolta in alcune taniche, e poi versata all'interno di ventiquattro colonne di vetro. Il focus è sulla memoria tangibile del fenomeno geologico dello scioglimento dei ghiacciai e delle conseguenze sul clima mondiale e sulla vita dell'intero pianeta. Le colonne sono disposte nella stanza più grande della biblioteca secondo un principio preciso: alcune sono separate, altre appaiono in gruppo. Il colore dell'acqua cambia in base alla

¹² (<https://www.west.is/en/inspiration/services/library-of-water>).

composizione dei ghiacciai da cui proviene: alcune colonne appaiono di colore opaco e torbido, per la presenza di residui vulcanici, ceneri, pomici, minerali, sedimentati nell'acqua raccolta. In tal modo, le colonne creano un gioco di effetti chiaroscurali, mediante la riflessione e la rifrazione della luce che proviene dall'esterno; muovendosi tra di esse, la spettatrice partecipa allo spazio artistico, creando una relazione affettiva tra il naturale e l'umano grazie al contatto fisico, alla possibilità di toccare la materialità del vetro che racchiude l'acqua. A integrare tutto ciò arriva anche l'effetto della visione: visitando l'installazione, si guarda 'attraverso' le colonne che restituiscono immagini distorte di ciò che è all'esterno, amplificando l'orizzonte e ridisegnando il mondo fuori e dentro l'installazione. Le colonne riflettono delle luci mutevoli a seconda del contesto climatico che influisce sulla visibilità e sull'invisibilità dell'evento; ancora, le colonne riflettono le immagini di chi cammina all'interno dell'installazione. Il panorama interno ed esterno si costruisce con il gioco delle luci che restituiscono le immagini fluide in cui i corpi e, insieme, il mondo si dissolvono gli uni nell'altro e viceversa (Fer 2007).

In conclusione, Horn non è alla ricerca di risposte al cambiamento climatico, ma invita a pensare al tempo meteorologico in modo nuovo e originale. La sua è un'azione importante, complessa e difficile, che costituisce un modo per 'rimanere nel problema', direbbe Haraway: l'acqua racconta il passato geologico; i ghiacciai, seppur sciolti, donano informazioni sulla formazione della terra; il presente non può considerarsi separato dalle questioni climatiche e ambientali che influiscono sulla vita di tutti gli esseri umani e non-umani. Nel concatenamento della liquidità fisica dell'acqua e della fluidità della scrittura, *Vatnasafn / Library of Water* evidenzia l'interrelazione tra l'umano, la natura e il tempo, le parti singole del tutto cosmico capaci di influenzarsi a vicenda, generando modificazioni e cambiamenti. Per Horn, del resto, l'Islanda è solo il punto di partenza di una ambizione creativa determinata a estendere l'archivio liquido a Palermo, a Timbuctu, al Cairo, e nel Mediterraneo dove, forse, sarà ancora possibile sentire il 'respiro del deserto'...



La spirale

Dove sarà mai il deserto, in Oriente, in Africa, ah sì, da qualche parte, ma uno deve poterlo vedere, deve poterci andare, come in un'acqua poco profonda, e allora sarà visibile una tenda e ci saranno due cammelli, e si resterà a guardare senza pensare a niente.

(Ingeborg Bachmann, *Il libro del deserto*)

Se *Vatnasafn/Library of Water* di Rony Horn è un'installazione permanente che racconta del clima, *Desert Breath* di Danae Stratou è un'opera temporanea che, grazie alla sua natura effimera, esplora il rapporto col cosmo, la terra, e il respiro. L'installazione è un esempio di Land Art dalle dimensioni epiche, creata insieme al DAST Team, che gioca, sul piano intrecciato della simmetria e della geometria, con le forme della spirale e del cono. È costituita da due spirali intrecciate formate da volumi conici di sabbia concavi e convessi che cambiano di dimensione, crescendo mentre si espandono all'esterno con, al centro, la forma geometrica di un cerchio che dà vita a un lago artificiale d'acqua dolce.

Situata tra le montagne e il mare, *Desert Breath* è il luogo performativo in cui l'immensità del mare incontra il deserto secondo le prospettive dell'immagine visiva e dell'esperienza fisica. L'opera conserva alcune caratteristiche peculiari della Land Art: è *site-specific* e, soprattutto, è soggetta al lento processo di deterioramento. La trasformazione, che avviene ancor prima del completamento dell'opera, è indice della relazione tra essere umano e natura, per cui le tracce lasciate sull'ambiente dall'artista e dalla collettività umana, sono visibili solo per un tempo, per poi essere portate via dalla forza degli elementi naturali. L'intrazione tra l'umano e il non-umano dà vita e movimento a ciò che sarebbe altrimenti statico, e che diventa uno strumento per misurare il passaggio del tempo. Grazie alla natura del luogo e delle forme, Stratou riflette sugli aspetti

della memoria, della decadenza, dell'esistenza. Nell'opera si riconoscono tre respiri: la terra che inspira ed espira attraverso i coni; il respiro profondo della memoria; il tumulto della coscienza. Nell'intreccio tra i corpi umani, materiali, e naturali, l'artista si colloca sul piano di un materialismo che pone l'abbandono dell'idea della supremazia delle forme vitali sulle cose inanimate, evidenziando una concezione del paesaggio come "un assemblaggio o un insieme di materialità vibranti" (Loenhart 2008).

In *Desert Breath* il paesaggio non funge da sfondo su cui lasciare delle impronte, ma è dotato di una vitalità e di una forza che agiscono e reagiscono agli interventi umani. Il segno liquido è nel lago artificiale posizionato al centro dell'installazione, oggi quasi del tutto evaporato, a causa dei fenomeni atmosferici a cui il territorio è esposto e per la porosità della terra: ciò che resta dell'archivio naturale testimonia l'importanza di riconoscere le relazioni provvisorie tra il collettivo umano e le forze non-umane. L'unione del mare e del deserto – 'il pianeta senza uomini?', lo chiamerebbe Michel Serres (1991) – permette di riflettere sulle interconnessioni tra corpi umani, naturali e postumani come una possibilità di cambiare il mondo, superando la logica catastrofista verso un futuro che tiene conto della sostenibilità ambientale, della biodiversità, e del bisogno di riparare le ingiustizie sociali e economiche sul piano del naturale.

Stratou propone la riflessione sull'importanza del ritorno alla terra, la riscoperta del legame con l'elemento terreno, poiché, come afferma Jean Paul Bourdier, la separazione dalla terra segna l'inizio della sofferenza umana. La sua arte si fonda sulla continua 'intra-azione' tra il corpo e il paesaggio, tra cui non esiste limite preciso, se il corpo umano è costituito dagli stessi atomi delle stelle e della terra. Il senso poetico indica la relazione con l'ambiente circostante secondo una prospettiva eco-poetica ed eco-politica: se l'era planetaria comincia con la scoperta che la terra non è che un pianeta che ha bisogno della comunicazione tra

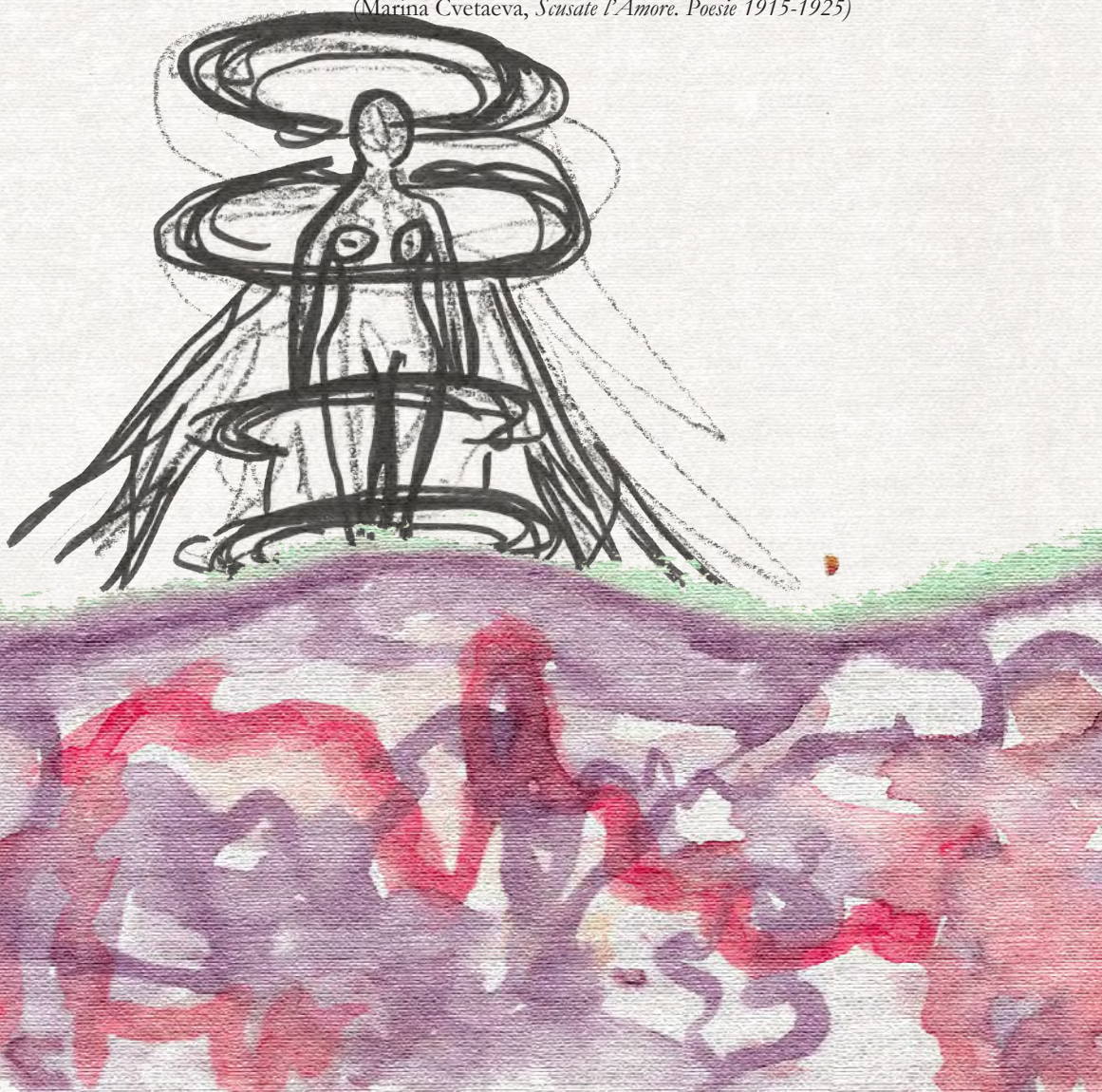
le sue parti, la *pensée écologisante* si sviluppa nella consapevolezza che la conoscenza avviene all'interno di relazioni di inseparabilità tra l'ambiente culturale, sociale, economico, e, ovviamente, naturale...¹³

¹³ Si veda, sull'argomento, Morin 1999.

LE LINGUE DEL COSMO

Una migrazione cosmica è iniziata stasera:
carovane di alberi per la terra scura,
filari di grappoli pronti alla vendemmia,
cascate di stelle di casa in casa,
fiumi che risalgono i corsi – all'indietro!
Tutto questo è stasera, che dormo con te.

(Marina Cvetaeva, *Scusate l'Amore. Poesie 1915-1925*)



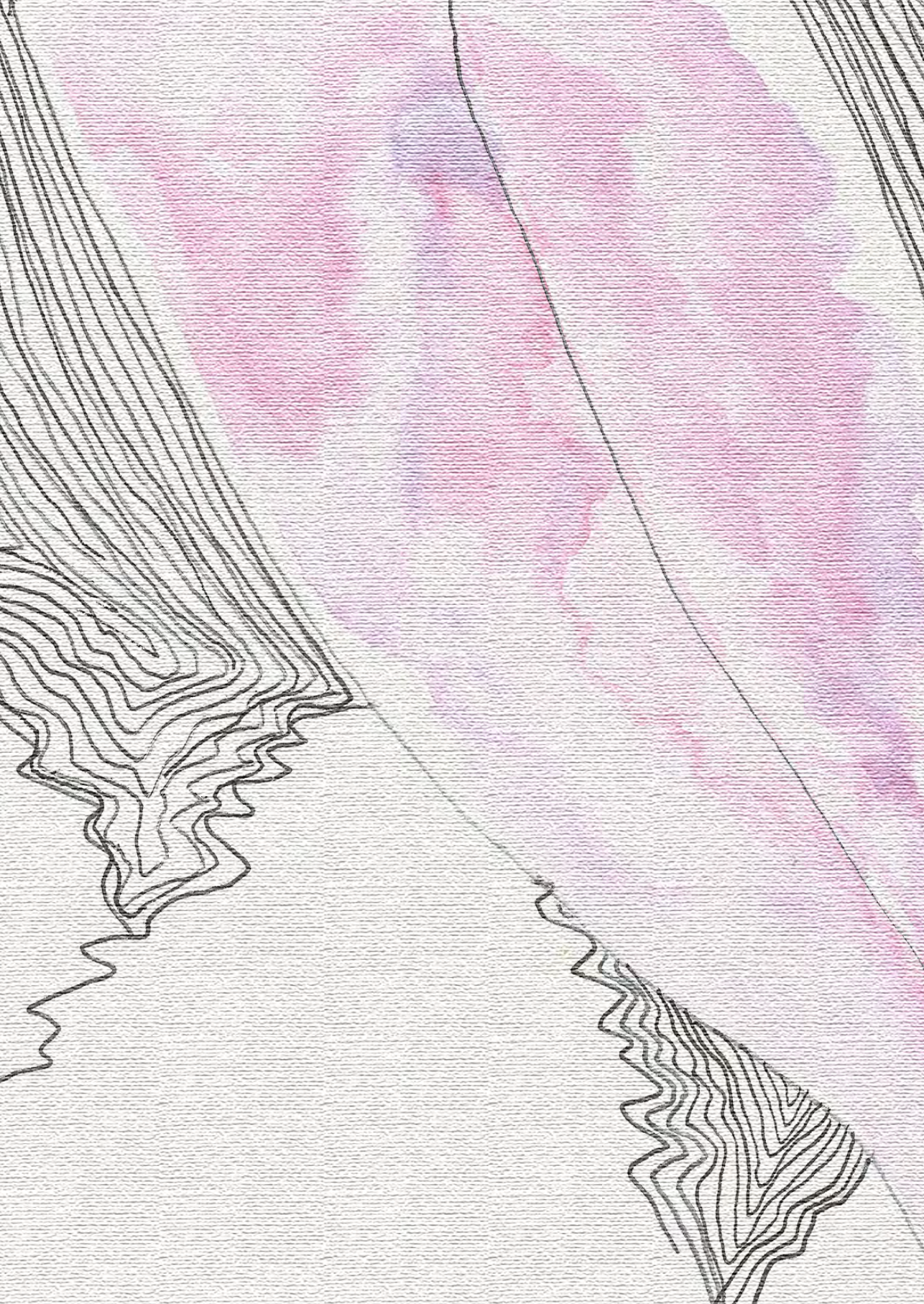
Le danze dell'ospitalità

di Annalisa Piccirillo

In alcune culture, l'ospitalità non solleva alcun problema. In queste culture, generalmente femminili, il mondo è aperto, così come la vita stessa. Tutti, uomini e donne, sono figli di una madre, in particolare della madre come natura. Così la pace governa, e anche l'ospitalità.

(Luce Irigaray, "L'ospitalità del femminile")







L'estensione dei sensi

Tre sono i gesti di scrittura che aprono qui il confronto sulla questione cosmopolitica in relazione all'ospitalità come pratica trasformativa e performativa a-venire, sempre da inventare, e quindi poeticamente – cosmo-eticamente – possibile.

Il primo gesto si iscrive nel saggio Cosmopoliti di tutto il mondo, ancora uno sforzo!, dedicato all'istituzione delle 'città rifugio', in cui Jacques Derrida invita ad 'aprirsi attraverso il mondo', richiamando un'estensione identitaria, politica e culturale, certamente corpo-sensoriale, che può favorire l'invenzione di forme di solidarietà e, quindi, di ospitalità:

Dal nostro primo incontro, abbiamo chiesto che le città rifugio si aprissero attraverso il mondo. E questo rassomiglia molto a una nuova cosmopolitica. Abbiamo tentato di suscitare, in tutto il mondo, la proclamazione e l'istituzione di numerose 'città rifugio' [...] alleate secondo forme di solidarietà tutte da inventare. Questa invenzione è il nostro compito. (Derrida 1997, 12)

L'ampliamento delle materie organiche, l'estensione trasformativa che unisce tutt – siamo tutt* compostaggio – annuncia il pensiero dell'eco-femminista Donna Haraway che, in "Cosmopolitical Critters", la prefazione al volume collettaneo Cosmopolitan Animals (2015), sostiene l'impensabilità – i limiti del pensiero a pensare letteralmente – che l'umano possa essere chiuso entro confini di definizione. Per la studiosa, bisogna pensare invece nell'estensione, nel divenire insieme, poiché 'tutte/tutti' dobbiamo stare 'sintonizzati cosmopoliticamente', per riconoscere, in primis, il danno delle catastrofi ambientali che coinvolge tutte le specie viventi:*

Siamo tutti compost. Gli esseri umani [...] devono essere sintonizzati cosmopoliticamente, resi capaci di risposta, resi risponst-abili in un mondo in cui gli individui limitati e i loro contesti e responsabilità sono diventati impensabili. Letteralmente impensabile, non più disponibile a pensare all'interno delle migliori



Contatti acquatici

Non vi sarebbe alcun nome unico [...]. Ed occorre pensarlo senza nostalgia, cioè fuori dal mito della lingua puramente materna o puramente paterna, della patria perduta del pensiero. Occorre al contrario affermarlo, [...], con un certo riso e con un certo passo di danza.

(Jacques Derrida, “La différance”)

[...] pensando alla differenza, *Bodies of Water*, allora, spinge a pensare in relazionalità [...]. Siamo invitati a percepire ‘noi stesse’ non tanto come entità discrete, ma come nodi di una complessa coreografia di corpi d’acqua.

(Astrida Neimanis, *Corpi d’acqua*)

[...] una conoscenza di tipo corporea. Dobbiamo scoprire una nuova relazione con la conoscenza che prenda in considerazione l’importanza del tatto nella costituzione della nostra individuazione e delle nostre relazioni con l’altro/gli altri.

(Luce Irigaray, “Elogio del toccare”)

Ad apertura di questa sezione, i gesti di pensiero enunciati da Jacques Derrida, Astrida Neimanis e Luce Irigaray introducono il pattern coreografico che, come un flusso di parole e di pratiche in con-tatto, si intende delineare. La devianza dei sensi, e del voler dire, la disseminazione di ogni forma e ogni tratto di scrittura – quindi, la coreo-grafia – invocate da Jacques Derrida, annunciano e accolgono le relazionalità compositive e in-divenire dei ‘corpi d’acqua’ teorizzati e praticati dal pensiero idrofemminista di Astrida Neimanis; corpi d’acqua e figurazioni danzanti che, sotto lo spettro di una fenomenologia corporea, trans-corporea e postumana, procedono per tocchi, per con-tatti, per reciprocità conoscitive, percettive, planetarie, come quelle ‘elogiate’ dalla filosofia di Luce Irigaray.

Nell’incontenibilità dei movimenti che suscitano e nell’impossibilità di trattenerle nelle pagine a-venire, le danze dell’acqua sono esempi performativi di una intra-azione e di una collettività in



scienze e arti dei nostri tempi [...] Nell'ospitalità, nella compagnia e negli aneliti postcoloniali, tracciate i fili che da qui portano ai grovigli cosmopolitici per i quali e nei quali dobbiamo diventare capaci di risposta. (Haraway 2015, ix)

Haraway, ispirata dalle riflessioni della scienziata Isabelle Stengers, auspica forme di aggregazione tra critters – esseri di ogni specie, microbi, piante, animali, umani, macchine – con relazioni/estensioni che implicano la response-ability, ovvero la capacità di creare e inventare sistemi di intra-azione tra umani e non-umani con l'obiettivo di 'rispondersi' – ospitarsi – reciprocamente.

Il terzo gesto di pensiero cosmopolitico più poetico e corporeo arriva da 'Towards Corporeal Cosmopolitanism. Performing Decolonial Solidarities' di Anjana Raghavan, che spiega:

Il Cosmopolitismo corporeo [...] cerca di trovare modi in cui una varietà di solidarietà, grandi e piccole, possano essere collegate in relazioni incarnate ed emotive. Queste possono essere situate in nazioni, sessualità, villaggi, performance, continenti ed espressioni artistiche. (Raghavan 2017, 17)

La resistenza alle forme di patriottismo, nazionalismo, neocolonialismo ed estrattivismo attive a livello globale, indica un pensiero cosmopolitico connesso alle pratiche di in-corporazione o embodiment. Il termine, in cui si articolano una serie di significazioni teoriche e che, anche nel contesto performativo, assume varie accezioni, qui è assunto come sinonimo di accoglienza, l'ospitalità affettiva e sensoriale in-e-tra gli esseri viventi e la natura.

I gesti di scrittura praticati nella loro differenza da Derrida, Haraway e Raghavan chiedono il ri-pensamento della dimensione corporea nell'abilità cosmica di percepire l'alterità come spazio, organismo, specie o elemento naturale. Essi rivendicano l'invenzione di pratiche di pensiero-azione per una cosmopolitica relazionale, affettiva, reponsa-abile, empatica, e, quindi, poeticamente possibile e rappresentabile.



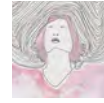
CONTATTI ACQUATICI

Le lingue del cosmo

cui le corporalità coinvolte attualizzano la tensione ecopolitica dell'oggi in atti poetici, affermando un bisogno di lucidità, di confronto, e di incontro – di con-tatto – attraverso la danza pensata e generata con l'acqua nella sua dimensione planetaria. La danza, in essenza, è l'evento del 'non ancora', poiché è una pratica artistica che "permane nel tempo in maniera diversa rispetto ai manufatti artistici" (Pontremoli 2021, 12). Essa è protesa o (in) attesa a ritornare alla memoria, prossima al tocco di una reminiscenza mai definitiva. Le danze dell'acqua che scelgo di seguire, o d'inseguire per trattenerle un po' nella differenza dei tempi e degli spazi in cui si collocano, sono l'espressione grafica e materica di un'arte in divenire e creativamente dislocata, come i corpi delle coreografe, delle pensatrici e delle artiste, che la generano.

Le danze dell'acqua seguono le rotte dell' "invenzione" – la pensatrice che inizia la danza planetaria, ispirata e radicata negli elementi naturali, è Anna Halprin che sperimenta, a partire da Planetary Dance fino a Returning Home, alleanze liquide ed estemporanee fino trasmetterle alle generazioni future. L'atto di creare mentre si esegue – l'improvvisazione – ritorna come matrice aggregante e vivificante nelle danze rituali attivate da Mara Oscar Cassinani in Be Water My Friend, e ancora nelle installazioni generate dall'intelligenza, insieme umana e artificiale, sviluppate del duo Entangled Others Studio in AquA(l)formings – Interweaving the Subaqueous. Si arriva, così, all' "incorporazione" delle complessità ecologiche e politiche della contemporaneità nelle coreografie di Isabel Lewis in O.C.E.A.N.I.C.A.

Per avvicinare tali creazioni acquatiche, prenderò in prestito la prospettiva di Astrida Neimanis, provando a delineare i passi, i percorsi liquidi, i movimenti teorici del suo lavoro sull'idrofemminismo per applicarlo – meglio sarebbe dire, per praticarlo – nel linguaggio di alcune espressioni coreografiche contemporanee. L'acqua, l'elemento primario del cosmo, è uno strumento di pensiero e, al contempo, il dispositivo creativo che spinge a manifestare la respons(e)-ability verso le questioni della con-vivenza collettiva su un pianeta che fa i conti con i disastri ambientali, che immagina pratiche di ospitalità per chi attraversa le acque della migrazione, e che decide di sperimentare nuovi mondi 'creati sulle rovine', direbbe Anna Tsing (2015), inedite forme di sopravvivenza e di immaginazione creativa.



Danzare/Pensare con i sensi

Il pensiero sentito è un sentimento in movimento, un'indivisibilità divisibile in cammino verso la forma finale.

Il pensiero sentito crea un appetito per la sperimentazione. [...]

La mia preoccupazione è quella di affrontare la malleabilità dei concetti che si muovono, l'espressività dei pensieri che diventano percezioni, il potenziale ontogenetico delle idee che diventano articolazioni. Questo complesso passaggio dal pensiero al sentire, dai concetti in pre-articolazione agli eventi in divenire, mette in evidenza come il pensiero sia qualcosa di più della forma finale discreta che assume nel linguaggio [...] Arrivare al linguaggio significa sentire il prendere forma dei concetti mentre prearticolano pensieri/sensi.

(Erin Manning, *Relationscapes*)

Come tradurre il pensiero-azione della cosmopolitica in poesia? Quale lingua cosmica emerge, se il corpo, nella sua incalcolabile multiformità umana e più che umana, si apre a una rinnovata relazionalità sensoriale? Come si decifra quando essa accade? Quali sono le grafie del senso 'esteso' che si producono? La filosofa, artista e danzatrice Erin Manning, prima in *Relationscapes* (2009) e, successivamente, nel volume *Always More Than One* (2012), sostiene che è la coreo-grafia il dispositivo di pensiero politico e poetico del cosmo, perché può esistere al di fuori del 'corpo-uno', perché 'accade ovunque, sempre', perché "Le nostre vite sono immerse in coreografie quotidiane relazionali, ecologiche e partecipative" (Manning 2012, 91).

La coreo-grafia è il segno scritturale in cui si manifesta la danza, la lingua del corpo che, in cifra ospitale, può accogliere e sperimentare, poeticamente, una rinnovata percezione sensoriale con il corpo vivente collettivo del 'cosmo' che ci sostiene. La relazione tra danza, pensiero e sensorialità, la ricerca dell'espressività che emerge tra il corpo sensibile in movimento e il pensiero che esso produce nel



Danzare/Pensare con l'acqua¹

È come una danza [...] E, sebbene ogni raccoglitore balli in questo senso, non tutte le danze sono uguali.

Ogni danza è plasmata da storie comuni, con le loro estetiche e orientamenti disparati.

(Anna Tsing, “Dancing”)

Danzare e pensare – non vi è differenza tra i due movimenti. La danza non è un esercizio metaforico ma la descrizione letterale dell'attività del pensiero che funziona nella scrittura *con* il corpo.² Ricercare la relazione tra danza e pensiero è, per colei che qui scrive, una pratica di lavoro e di studio transfemminista che aiuta a rintracciare la critica alle opposizioni binarie – di genere, classe, e razza – non solo come necessità teorica, ma come l'evidenza materialmente e graficamente incorporata nella corporeità della danzatrice/pensatrice, in linguaggio poetico e in movimento politico. Quando la danza e il pensiero di matrice femminile si generano in relazione all'elemento acquatico, e alle incalcolabili manifestazioni di forme e composizioni, la scena metodologica della coreografia immaginaria tra le danze dell'acqua – come scritture del corpo dalla forza decentrante, decostruttiva

¹ L'atto di pensare 'con' l'acqua è un gesto collettivo e progettuale; vedi Chen, MacLeod e Neimanis (2013) e il recente ciclo di webinar organizzati dal gruppo di ricerca dedicato a “Performing Water”, presso Le Mans Université, che, dal 2019 ad oggi, si concentrano sulle aree tematiche di *Underwater, Currents, Waves, Depths, Watershed*. Nel corso dei seminari, *artist** e *studios** praticano l'attività del *thinking with water* come l'insieme di gesti performativi ed ecologisti per una conoscenza alternativa (vedi: <https://performingwater.org/about-us/>).

² Sulla relazione tra danza e pensiero interpretata dal filosofo Jean-Luc Nancy, vedi Watkin (2013) – (<https://www.dancehousediary.com.au/?p=2255>). L'incontro tra la danza e il pensiero, in modo tale che il pensiero non traduca né tradisca la danza, è esplorata da Matilde Monnier e Nancy in *Allitérations* (2005).



movimento, diventa il fulcro della ricerca del gruppo *The Sense Lab* diretto da Manning, che, dal 2004, si dedica alla sperimentazione del ‘pensiero in movimento’.¹ Nel maggio del 2006, il gruppo di artiste, danzatrici e pensatrici, riunito intorno al laboratorio sensoriale di Manning, ha ospitato l’evento “*Dancing the Virtual*” il cui scopo specifico è stato di produrre “una piattaforma di pragmatismo speculativo dove ciò che tecnicamente comincia come un movimento è immediatamente un movimento di pensiero” (Manning 2009, 1). La sperimentazione di questo approccio al pensiero coreografico, il potenziale – il ‘virtuale’ – del pensiero-movimento, apre la strada alla creazione di tecniche che “colmano in modo performativo il divario tra il pensare, il parlare e il fare e creare” (Ibid., 2) attraverso la danza.

Sulla base di queste suggestioni, il desiderio è qui di presentare – e coreografare, oltre la fissità della pagina – alcune invenzioni performative di matrice femminile che attivano il pensiero cosmico sulla danza dell’ospitalità. Laddove la corporeità si estende – non più, secondo la critica all’antropocentrismo, come ‘corpo-uno’, ma in sintonia con le leggi dell’ospitalità incondizionata di matrice derridiana –, l’esperienza ‘sensoriale’ ne risulta alterata, trasformata, ibridizzata rispetto a come viene solitamente recepita nella classificazione percettiva. Un altro modo di danzare e di pensare con i sensi – ‘ascoltare’, ‘vedere’ e ‘toccare’ – è possibile quando la danza in-scrive sulla scena, e poeticamente ospita nel suo effimero cosmo di fruizione, le dinamiche di relazionalità, di interconnessione e di co-esistenza con altre forme di vita e di ‘figurazioni’ danzanti.

Il pattern coreografico si apre con l’‘ascolto’: in/con esso si percepisce l’opera *On Hospitality. A Practice of Living Together* della danzatrice e coreografa Annika Pannitto che, ispirata al pensiero sull’ospitalità di Jacques Derrida, danza e ascolta

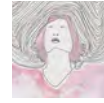
¹ Vedi <http://erinmovement.com/about-senselab>.



e sovversiva – non può che evocare la forma di relazionalità e di con-tatto innescata dalle due matriarche della danza e del pensiero femminista, Isadora Duncan e Hélène Cixous.

Isadora Duncan è la madre della danza moderna di inizio Novecento, la pioniera della scrittura del corpo femminile che, con la sua nuova estetica, ha sfidato la rigidità del canone del balletto romantico. La danzatrice di origine nord-americana ha rivoluzionato la pratica coreografica in un momento in cui le donne si esibivano prevalentemente come esecutrici di opere altrui, e raramente come pensatrici e ideatrici del lavoro coreografico.³ Nel celebre discorso “La danza del futuro”, che sarebbe diventato un manifesto per la danza moderna, Duncan asseriva, con fermezza, la condanna del balletto romantico in quanto pratica che ha imposto, sulla scena e nella società, “la deformazione del corpo della donna!” (Duncan 2015). Ella ha danzato con costumi fluidi, a piedi nudi e con i capelli sciolti, ispirandosi ai principi armonici della natura e del cosmo. Seppure, in quel momento storico, il femminismo viveva la sua fase di incubazione, Duncan è intervenuta come una pensatrice femminista non solo all’interno della forma d’arte che ha scelto per esprimersi, ma nella vita stessa – la pronipote Dorée Duncan, tra le autrici del volume *Life into Art: Isadora Duncan and Her World* la ricorda così: “Il suo concetto di libertà di movimento non significava solo prendere il controllo del proprio spazio, ma anche della propria sessualità e agency [...] Gestiva le proprie finanze, non faceva affidamento su nessun uomo, assumeva chiunque volesse come amante” (1993, 14).

³ È utile ricordare che il balletto, con il suo famoso repertorio di opere romantiche – che definisco il ‘patri-archivio’ della danza – è la tradizione nelle mani di coreografi, librettisti, compositori maschi che coreografavano e comandavano il movimento della ballerina sulla scena, rispecchiando gli ideali e i valori della società patriarcale.



la relazione tra donna-donna, tra sè e altra da sé, alla ricerca ciclica e circolare di uno spazio comune da co-creare. Le trame relazionali inter-specie situate nella conoscenza, che derivano da una nuova ottica e prospettiva, così come teorizzato da Haraway nei suoi manifesti, da “Creare legami” a “Specie compagne”(Haraway 2003, 2016), si materializzano nella relazione tra umano-animale danzata nel lavoro video-coreografico di *Creatures* proposto da Daria Lippi. Infine, il senso del tatto si fa con-tatto esperienziale e ospitale nell’opera *Botany-Anatomy* di Marlene Millar, dove gli innesti tra la cute-natura e il corpo-terra co-esistono sulla ‘pelle delle immagini’ dello schermo-video.

Ascoltare:

On Hospitality. A Practice of Living Together

Che cosa significa esistere secondo l’ascolto, per esso e attraverso
esso, quale parte dell’esperienza è messa in gioco?
Quando uno ascolta, si è alla ricerca di un soggetto [...] uno
nell’eco dell’altro.

(Jean Luc Nancy, *Listening*)

Il filosofo Jean-Luc Nancy apre l’argomentazione sull’ascolto enfatizzando l’abilità esperienziale che, in prima istanza, accade nella relazione tra i corpi. Nancy tratta il corpo – prima di ogni altra distinzione – come una ‘cassa di risonanza’: esso risuona, è sonoro, ed è sonorizzato nella dimensione in cui intraprende simultaneamente l’ascolto di un sè e di un mondo, il cosmo, entrambi in risonanza. Il suono, come il corpo che si muove, funziona nei differimenti, nella ‘ri-sonanza’, ‘ri-petizione’, ‘ri-percussione’, *re-brousement* con ciò che è fuori (Nancy 2007, 31). La qualità incalcolabile contenuta nel suffisso ‘re-’ indica la ri-



CONTATTI ACQUATICI

Le lingue del cosmo

Come esemplificato nel magnifico *Watery Study*, Duncan fa ritorno alle forme naturali del corpo in movimento, lasciandosi ispirare dalle onde del mare, trasportare dai venti, interrogare dai suoni dell'oceano. Grazie agli elementi naturali, la danza assume un tratto mutevole, proiettando la figurazione libera del corpo femminile nel futuro:

Il movimento delle onde, dei venti, della terra è sempre nella stessa duratura armonica. Sulla spiaggia non ci chiediamo quale fu il moto dell'oceano nel passato e quale sarà il suo movimento in futuro. Siamo capaci di comprendere che il moto che è peculiare alla sua natura gli appartiene in eterno.

La danzatrice del futuro sarà colei il cui corpo e anima si sono sviluppati in accordo così armonioso che il naturale linguaggio di quell'anima sarà diventato il movimento del corpo. La danzatrice non apparterrà a una nazione ma a tutta l'umanità. Non danzerà in forma di ninfa né di fata né di coquette, ma in forma di donna nella sua espressione più alta e più pura [...] Ella danzerà la vita mutevole della natura, mostrando come ogni parte si trasformi nell'altra. Da ogni zona del suo corpo irraggerà luminosa intelligenza [...]. Ella danzerà la libertà della donna. Questa è la missione della danzatrice del futuro. Oh, non senti che ella è vicina, non desideri che giunga come io la desidero? (Duncan 2015, pp 9-16-17)

I gesti di Duncan richiamano i movimenti sovversivi della creatura marina reincorporata da Hélène Cixous nel famoso saggio "Il riso di Medusa", dove le parole di apertura innescano la danza di un'altra scrittura femminile in movimento: "Le donne devono scrivere se stesse: devono scrivere di donne e portare le donne alla scrittura, dalla quale sono state scacciate con la stessa violenza dei loro corpi. Le donne devono inserirsi nel testo, con il proprio movimento" (Cixous 1977, 875). Altrettanto famosa è l'attività del pensiero di Cixous radicata con e



verberanza, il continuo andi/ri-vieni, e, conseguentemente, le estensioni che accadono tra le corporeità che accolgono il suono e si mettono in ascolto, una nell'eco dell'altra.

Ciò accade in *On Hospitality* di Annika Pannitto, dove, sospinta dal suono concreto ed essenziale delle percussioni, la coreografa muove lentamente il braccio, taglia e incorpora l'aria producendo l'intensità di un paesaggio sonoro. Accanto, la danzatrice Elisa D'Amico si muove lentamente fino a entrare in connessione con l'altra nello spazio di condivisione. Nascendo dalla parte centrale del corpo, le vibrazioni dei gesti risuonano attraverso l'intera corporeità, trasmettendo e trasmigrando da un corpo all'altro, da un senso all'altro. In costante stato di ricerca, le due performer si mettono in ascolto, l'una nel segno dell'altra, per affrontare le difficoltà di ospitare e di condividere lo spazio, di vivere l'attimo effimero dei loro segni danzati. Tentativi, prove, sforzi; i gesti fluiscono da un corpo all'altro, e, poi, dal corpo della performer a quello del pubblico, nel processo di costruzione di uno spazio e di un tempo necessario a praticare lo 'stare insieme', *living together*.²

Come il flusso di parole che, senza interruzioni e pause, scorre sulla pagina disegnano l'impalcatura drammaturgica delle molteplici definizioni in cui si pratica l'ospitalità, così la danza risuona nei segni coreografici della performance:

[...] l'ospitalità è una pratica fisica l'ospitalità è una situazione l'ospitalità come situazione l'ospitalità è un'esperienza fisica l'ospitalità è la condivisione del tempo l'ospitalità è uno spazio imprevedibile l'ospitalità è l'autonomia l'ospitalità è l'esposizione del linguaggio l'ospitalità è uno spazio mobile l'ospitalità è la

² *On Hospitality. A Practice of Living Together* di Annika Pannitto in collaborazione con Elisa D'Amico, video di Kim Schonewille, musica di Antonio Sanchez, 2018 - <https://annikapannitto.com/on-hospitality/>.



CONTATTI ACQUATICI

Le lingue del cosmo

nell'acqua, grazie alla teorizzazione della 'femminilità' che si esprime nella scrittura attraverso la liquefazione delle strutture ordinatrici:

Scrivi! e il tuo testo egoistico conoscerà se stesso meglio della carne e sangue, pasta insurrezionale che si impasta da sola, con ingredienti sonori e profumati, una vivace combinazione di colori volanti, foglie e fiumi che si tuffano nel mare che alimentiamo. "Ah, c'è il suo mare", lui mi dirà porgendomi una bacinella piena d'acqua della piccola madre fallica dalla quale è inseparabile. Ma guarda, i nostri mari sono quello che ne facciamo, pieni di pesci o no, opachi o trasparenti, rossi o neri, alti o lisci, stretti o senza sponde; e noi stesse siamo mare, sabbia, corallo, alghe, spiagge, maree, bagnanti, bambini, onde [...] Mare, terra, cielo più o meno mossi, quale materia potrebbe respingerci? Sappiamo come parlare a tutte loro. (Ibid., 889)

Nell'associazione tra l'acqua e la femminilità, Cixous immerge *l'écriture féminine* nell'abbondanza di immagini liquide che si manifestano come 'onde' e 'inondazioni' fino a fiorire in habitat acquosi. Giocando sull'omofonia tra *mer* (mare) e *mère* (madre), ella attinge all'analogia tra il corpo materno e il mare, entrambi ambienti altamente vivificanti. Duncan e Cixous, le madri-matriarche del pensiero danzato e della danza pensata *con* l'acqua, creano le premesse compositive delle incontenibili figurazioni femminili e dei corpi d'acqua che questo contributo desidera mettere in contatto.

Siamo tutt* Corpi d'acqua

L'acqua scorre attraverso e nella differenza.

(Astrida Neimanis, *Bodies of Water*)

L'acqua mette in scena il dinamismo delle corporeità; è l'elemento che lega al mondo che ci circonda, già negli oceani che bagnano i nostri corpi; è la 'profonda



padronanza della propria casa l'ospitalità è la negoziazione l'ospitalità è la 'convivenza' l'ospitalità è la messa in discussione della proprietà l'ospitalità incondizionata è impossibile l'ospitalità è una questione spaziale l'ospitalità è difficile l'ospitalità ha bisogno di regole e leggi l'ospitalità confonde i confini. (Pannitto 2018, sito web)

On Hospitality. A Practice of Living Together è il progetto che ha origine dalla residenza *Piazza Project* condotta tra 2015 e il 2018. Pannitto parte, cioè, dal luogo architettonico dalla 'piazza' dalla forma comunemente circolare e costruita per far 'stare insieme' una comunità di corpi. L'oggetto coreografico di investigazione è, infatti, come spiega la coreografa, "una zona ugualmente accessibile per chi la produce e chi la esperisce" nell'atto danzato (Ibid.).

Nel processo di ricerca di informazioni e di sensi, una delle cose da fare, secondo Pannitto, è sperimentare pratiche di 'ascolto' del movimento:

Abbiamo usato l'esercizio del 'tuning' per entrare nell'organizzazione delle parti del corpo dell'altra e percepire il ritmo e lo spazio. Lo scopo non era imitare la forma prodotta dall'altra, ma raccogliere le informazioni dall'altra. Ascoltare il movimento significa essere in sintonia con l'altro, con l'audience [...] nella consapevolezza che ci sono altri movimenti e corpi viventi con noi. (Piccirillo-Pannitto 2020)

Convergenndo sull'esperienza dell'ascolto, la coreografia di Pannitto scopre la nozione corporea, cosmopolitica e poetica, dell'ospitalità di matrice derridiana. *On Hospitality* risuona con una serie di contingenze, condizioni e azioni che riguardano la questione della 'proprietà' dell'appartenenza, e del fare spazio all'altra da sé: "Partendo dagli elementi basilici del condividere uno spazio performativo, riflettiamo su come la pratica dell'ospitalità possa essere usata come uno strumento per creare il senso del 'comune'" (Ibid). Può la ricerca dello



CONTATTI ACQUATICI

Le lingue del cosmo

implicazione delle acque' visibile e tangibile nel film *4 Waters: Deep Implicancy* di Denise Ferreira da Silva in collaborazione con l'artista video-maker Arjuna Neuman.⁴ Negli interstizi del rapporto planetario tra teoria, pratica e corporeità liquida, si inserisce la svolta idrofemminista avanzata da Astrida Neimanis in *Corpi d'acqua. La fenomenologia femminista post-umana*, un testo centrale nel panorama del pensiero ecofemminista contemporaneo (Neimanis 2017).⁵ Neimanis indaga l'acqua come lo spazio, insieme, di 'danno', 'desiderio', 'paura' e 'fecondità', 'idea' e 'figurazione', 'ambiente' e 'luogo incarnato'. La studiosa trae ispirazione dalle letture ravvicinate di filosofe, artiste e scrittrici, tra cui centrali sono Cixous e Irigaray, per strutturare una visione del femminismo intersezionale e antirazzista, dedito a riconoscere l'importanza della teoria queer e anticoloniale per il pensiero ambientale della contemporaneità.

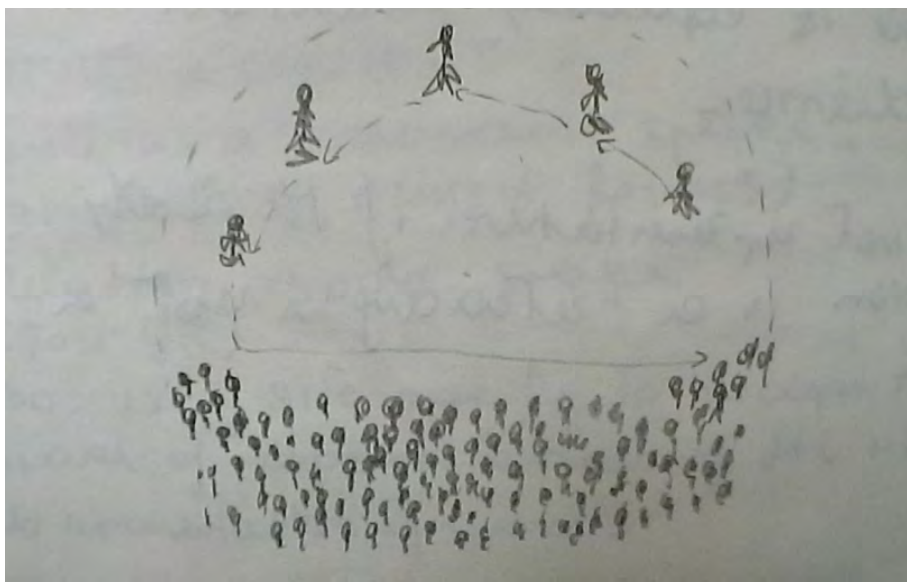
Neimanis re-immagina "l'incorporazione (*embodiment*) dalla prospettiva della costituzione liquida dei corpi, nell'inseparabilità dalle pressanti problematiche ecologiche" (Ibid. 62). La rivisitazione si oppone al pensiero dominante della soggettività, come trasmesso dalla metafisica occidentale che pone l'umano in

⁴ da Silva – Neuman, *4 Waters-Deep. Implicancy* (2019), HD Video, color, sound, 31'; vedi, anche, il recente *Soot Breath // Corpus Infinitum* (2021). Questi interventi critici partono dall'idea che ogni forma di esistenza umana e non-umana crea un corpo-senza-limiti: "Il film indaga sui concetti di empatia e violenza per tracciare le trasformazioni dettate dalla modernità sul mondo naturale, in cui gli esseri viventi e non viventi sono stati trattati come una riserva perenne da cui estrarre risorse. [...] Superfici porose di corpi si toccano, evocando una visione continua dell'organico, del quantico, del cosmico. [...] Il lavoro ricuce le fibre del tessuto lacerato della dimensione spirituale e materiale di un mondo vibrante dove tutto è intimamente connesso". Trascritto dalla presentazione dell'opera al Museo Madre, Napoli - <https://www.madrenapoli.it/denise-ferreira-da-silva-arjuna-neuman/>.

⁵ Vedi De Vita 2021, per la traduzione italiana dell'"Introduzione" di *Bodies of Water* e l'inquadramento teorico e artistico del testo nella sua interezza.



spazio performativo comune, costruito sulla relazionalità sensoriale dei corpi, essere considerata una pratica femminista che sovverte le regole, e che genera, nel pensiero coreografico, nuovi modi di ‘sentire’ l’ospitalità? Pannitto risponde che il progetto indaga la possibilità femminile di ‘ospitare’. Qui risuona la voce di Luce Irigaray che, nel saggio “L’ospitalità femminile”, dice che le donne sono le guardiane originarie dell’antica legge dell’ospitalità; per la filosofa, è una tradizione culturale radicata nel corpo femminile, e che oggi si rinnova e trascende la particolarità di genere, come l’accoglienza che parte dal ricevere e dal ‘sentire’, non come un gesto unilaterale e paternalistico ma come lo scambio che genera un linguaggio poetico e politico: “Offrire ospitalità significa essere capaci di percepire i limiti del nostro mondo e di aprirlo per fare spazio a ciò che è oltre.”(Irigaray 2014, 11)



Appunti di ricerca coreografica *Piazza Project* sul tema della produzione dello spazio. (Cortesia dell'artista)



termini statici come un individuo autonomo e discreto. Pensare i corpi come acqua, o meglio, pensare ‘come’ l’acqua, significa riconoscere che l’esistenza e il pensiero non si svolgono nel vuoto: siamo esseri acquosi, porosi, in una miriade di relazioni con altri corpi idrici, e dipendiamo da essi per la nostra sopravvivenza. La materialità dell’acqua, così, stabilisce lo schema, la logica, meglio, l’idrologica che dispiega l’ecologia femminista della differenza relazionale e, al contempo, planetaria. Neimanis ripete che pensare alla relazionalità, che è fondativa dell’idrofemminismo, non consiste solo nel riconoscere la relazione; ancor più, importante è capire come siamo legate, cosa ci permette di relazionarci con l’altra, cosa ci differenzia tramite/con l’acqua. Nel saggio “Hydrofeminism”, la studiosa riconferma la necessità di costruire relazionalità ‘planetare’: l’acqua è della specie dell’alterità e di ciò che Gayatri C. Spivak ha chiamato la ‘planetarità’, che è la dimensione nostra e ‘al di là’ di noi.

Mobilizzando i gesti critici di Neimanis, la danza dell’acqua qui seguita incoraggia l’apertura di una etica della relazione e della cura tra gli umani, i più-che-umani e le acque planetarie così tanto esposte alla crisi ambientale. Come non constatare quanto le moltitudini di forme di vita che dipendono da queste acque, siano oggi rese fatalmente precarie? Se l’acqua contiene le tracce delle differenze che essa ha ‘creato’ – le migrazioni, i viaggi diasporici – bisogna allora interrogare la relazione di cura e attenzione con altri corpi d’acqua. Nello spazio politico, poetico e ‘ospitale’ della danza, l’urgenza è sentita e vissuta dalle azioni ‘inventate’, ‘improvvisate’ e ‘incorporate’ delle artiste che seguono.



In *On Hospitality* l'incontro/ascolto femminile ritorna nell'esperienza danzante fluida, trasformativa e relazionale, co-creando un ambiente coreografico che, nel divenire gesto e suono, sfugge ad ogni tentativo di fissarne l'esperienza. Se secondo Jacques Derrida, l'ospitalità, come la decostruzione, è un evento *à-venir*, così l'aporia dell'ospitalità avviene nell'estensione dei sensi coreografata dalle danzatrici, che lasciano il movimento sonoro nell'avvenire di una promessa di ospitalità e di ascolto a 'chi' o a 'cosa' arriverà nel riverbero dei corpi sonori con altri corpi sonori.



INVENTARE:

Corporalità radicali

La danza come cura e come ribellione [...] Porto all'estremo le nostre differenze per scoprire ciò che abbiamo in comune [...] questo è per me il rituale della danza. Qual è la mia visione ora che ho 95 anni? Faccio quello che gli anziani fanno nelle altre culture: insegnano ai giovani, curano il male, e guidano la prossima generazione. Ho trascorso la mia vita ad essere toccata e a toccare gli altri, attraverso il potere della danza.

(Anna Halprin)

Anna Halprin è stata una delle figure più influenti del panorama performativo americano, la ribelle leggendaria che ha scardinato lo spazio convenzionale della scena teatrale. È stata tra le prime direttrici artistiche a coreografare artisti nudi, a fondare una compagnia dove danzatori bianchi e neri danzavano insieme, a raggruppare un corpo di ballo composto da sieropositivi. Nell'incontro con l'alterità, Halprin ha riconosciuto un modo per arricchire il corpo e 'radicarlo' in un paesaggio 'planetario'. Attraverso la dimensione del lavoro trasversale e collettivo, ella ha sperimentato sulla scena la decostruzione dei confini culturali, storici o geografici, i preconcetti sul gender e sulla fissità della tecnica artistica.

A San Francisco, tra il '66 e '68, Halprin ha inventato e condotto i laboratori coreografici, chiamati *Experiments in the Environment*, che miravano a portare i corpi danzanti, e i loro gesti, fuori dal contesto teatrale per inserirli nelle architetture dei paesaggi naturali. Insieme al marito e architetto Lawrence Halprin, la coreografa ha creato il procedimento 'Ciclo RSVP', basato su condivisi approcci allo spazio, alle forme e al movimento, oltre che sull'attenzione per l'ambiente e



On Hospitality, A Practice of Living Together, Annika Pannitto e Elisa D'Amico Photo: Kim Schonewille.
(Cortesia dell'artista)



per la biodiversità.⁶ Essenziale diventava così la concettualizzazione degli *eco-score* che, riprendendo la logica dell'ecosistema, rispettano il mutamento della natura e, quindi, i valori dell'ecologia: [...] “come in natura il risultato di un processo emerge senza essere imposto, con lo stesso atteggiamento ci si pone di fronte al processo creativo, che si svela e si rigenera di continuo nel corso del ‘Ciclo RSVP’” (Colomban 2017, 176). Il meccanismo dell'*ecoscore* genera i ricicli e di riusi del gesto co-creativo di una comunità ecologica in costante evoluzione.

Celebri sono le *Planetary Dance* che Halprin ha creato negli anni '80 e tutt'oggi performate. Si tratta di danze rituali e partecipative la cui particolarità è la *Earth Run* – la corsa della terra, dove coloro che vi partecipano sono invitati a correre, camminare o anche solo stare fermi all'interno di una serie di cerchi concentrici – muovendosi al ritmo regolare dei tamburi, si diventa un unico corpo. Ogni passo sulla Terra diviene una richiesta di contatto con il corpo che ci accoglie, la ricerca di radici con il paesaggio che circonda. Annunciando l'opera-video *Returning Home* (2003), Halprin afferma che “Il corpo è la nostra casa, ospite nel corpo più grande che è la terra. Quando questi due corpi si muovono in armonia, avviene la danza, entrambi si uniscono”.⁷ Il documentario danzato con particolare cura estetica, cerca una rinnovata connessione con la natura: il corpo radicale, con la sua memoria e esperienza, dissemina il movimento lungo i confini della terra, incontra il vento, sfiora il fuoco, incorpora l'acqua. Tra la perdita e la

⁶ Il nome di ‘Ciclo coreografico’ ribalta l'acronimo francese RSVP per indicare: *Resource; Score; Valuation; Performance*. La parola *score*, ovvero ‘partitura’, è intesa in senso concretamente procedurale, per descrivere sia la progettazione collettiva della performance che la trasposizione letterale o grafica.

⁷ Halprin, *Returning Home* (2003). Producer/Director Andy Abrahams Wilson; Artistic Director; Eco Stubblefield Dance Artist; Anna Halprin <https://vimeo.com/37402413>.



On Hospitality, A Practice of Living Together, Annika Pannitto e Elisa D'Amico Photo: Kim Schonewille.
(Cortesia dell'artista)



liberazione, tra la forza distruttiva e la bellezza generatrice, Halprin pensa-pesa come un corpo d'acqua, assorbendo il ciclo del divenire trasformativo e transcorporeo del mare in cui si immerge, fino a trasfigurarsi in una creatura marina che riconosce e recupera le proprie radici acquatiche, e inventa un viaggio personale di ritorno verso 'casa'.

L'urgenza di inventare connessioni con corporalità radicali con cui co-creare delle esperienze di alleanza, caratterizza uno degli ultimi progetti artistici di Halprin, dal titolo *Ally* e sviluppato tra il 2016 e il 2017 in collaborazione con la scultrice e performer Janine Antoni e il coreografo Stephen Petronio.⁸ *Ally* coinvolge, inoltre, Hélène Cixous, che contribuisce al catalogo del lavoro con "Simples – Warbling of a Thrush", la narrazione in prima persona che si pone al crocevia tra poesia, *memoire* e sogno, in cui una donna si prende cura della madre affetta da una forma avanzata di demenza. In realtà, non vi sono chiare indicazioni di cosa stia o sia accaduto; tutto è avvolto da un senso di perdita, commozione e impotenza. La prosa è fluida e vertiginosa; il testo di Cixous 'esiste' nella connessione che lega, ri-lega, e allea le generazioni di donne in modo non-lineare ma fluido e impreveduto. Ciò è in sintonia con il lavoro di Halprin che oggi rivive nelle azioni coreografiche delle generazioni a-venire che, a loro volta, lo trasmetteranno simbolicamente nel futuro, ponendolo sempre e ancora tra la perdita e il vigore nuovamente stabilito. Il critico Andrew Sargus Klein riassume il passaggio matrilineare che lega il saggio di Cixous al resto del testo-mondo sensibile: "La madre scambia la figlia per sua madre, e quel momento risuona in entrambi i mondi: il mondo dell'arte e delle idee che passano ciclicamente

⁸ Il catalogo *Ally* pubblicato nel 2017, a cura di Adrian Heathfield, documenta la collaborazione tra le artiste; tra le immagini, si segnala il lavoro *Paper Dance* eseguito da Antoni, che rievoca il *Parades and Changes* coreografato da Halprin nel 1964.



Inter-View

(Annika Pannitto & Annalisa Piccirillo, 2020)

On Hospitality

Annalisa: *Perché una danzatrice e coreografa contemporanea decide di esplorare e indagare pratiche di/per la 'convivenza'? Il tuo lavoro è anche una risposta politica/corporea all'attuale contingenza storica fatta di migrazioni forzate, morti e disperazione di cui siamo tutte testimoni nelle traversate del Mediterraneo?*

Annika: *Quando io ed Elisa D'Amico abbiamo iniziato a lavorare al progetto On Hospitality, la pratica della convivenza è emersa come una domanda: come divideremo questo spazio (lo studio, il palcoscenico, un altro luogo) per il giorno o per il periodo limitato in cui accade la performance? E come coinvolgeremo il pubblico in questa pratica? Le preoccupazioni che hai sollevato non sono state le nostre prime fonti (in realtà, la principale è stata il saggio scritto da Jacques Derrida, "On Hospitality"), e volevamo lavorare sull'incorporazione della nozione di ospitalità incondizionata, ma abbiamo dialogato e discusso sul fatto che questo lavoro potrebbe essere il nostro contributo al dibattito su, ad esempio, la migrazione e la sua gestione.*

Annalisa: *In On Hospitality, due corpi femminili condividono lo spazio, ascoltandosi a vicenda, l'uno sull'eco dell'altro; questo desiderio, questa ricerca di uno spazio 'comune' che coinvolge il pubblico/ascoltatore, può essere considerata una pratica femminista che sovverte le regole e i codici spaziali, 'per generare', come tu stessa affermi altrove, uno spazio comune con "nuove regole, nuove traiettorie e nuovi modi di comprenderlo e di convivervi"? Qui i miei riferimenti vanno a Hélène Cixous, Luce Irigaray e Adriana Cavavera.*



CONTATTI ACQUATICI

Le lingue del cosmo

attraverso le generazioni, e il mondo in cui potremmo essere costretti a vedere una persona cara perdere ogni senso di noi stessi.” (Klein 2018, s.i.p.)

Negli stessi anni, Halprin, Antoni e Cixous hanno co-creato il saggio visivo *Spirit Labour*, il progetto intergenerazionale sviluppato in forma di dialogo tra voce, danza e pensiero – che sono tutte attività visibili, relazionali, disperse, spirituali – che traccia la genealogia di pratiche creative inclini al confronto con gli elementi naturali, con le forze-non-umane, e ai contatti che prendono forma nelle relazioni tra sé e l’altro*:

Che tipo di lavoro è lavorare in comune con i corpi, i movimenti, le espressioni e gli affetti degli altri, dedicare il proprio lavoro di vita all’altro che scaturisce da queste relazioni? Una vita, soprattutto una vita spesa a fare, imparare, donare e trasformare se stessi con gli altri, è una sorta di infrastruttura? (Heathfield, sito web).

Le domande costituiscono il fulcro del progetto filmico che collega le figure femminili in scena, ognuna nell’inventiva della propria arte, poeticamente e politicamente radicata, donando la risposta aperta e singolare al ‘lavoro’ di connessione, di impegno e di responsabilità verso chi sceglierà di farsi guidare dal flusso cosmico della danza...



Annika: Anche se non direi che il progetto è una pratica femminista, ha sicuramente a che fare con la possibilità del corpo femminile di “ospitare”. Certo, il fatto che siamo entrambe donne conferisce al lavoro un’energia molto specifica e una serie di dettagli che sarebbero certamente diversi con corpi maschili. Sono molto contenta che tu abbia citato Adriana Cavavero, perché ultimamente ho pensato alla sua interpretazione dell’“inclinazione” come a un possibile modo di mettere in discussione la postura verticale, che a mio avviso è sicuramente un talento femminile. La sovversione delle regole e dei ruoli può avvenire proprio a partire da un cambiamento di postura e di relazione. Abbiamo iniziato il nostro lavoro fisico applicando il principio fisico di essere sempre leggermente sbilanciati (a partire dal movimento del bacino, la zona centrale del corpo) proprio per non ‘fissare’ la nostra danza e il nostro corpo ma per essere in uno continuo stato di ricerca.

Annalisa: Trovo particolarmente interessante l’approccio metodologico che tu definisci “ascolto del movimento”. Puoi dire qualcosa di più al riguardo?

Annika: In un certo senso, è un esercizio di immaginazione: se ascolto, cioè sono attenta e rigorosa su ciò che accade nel mio corpo quando mi muovo, posso in qualche modo stabilire un dialogo con la mia danza. Questo naturalmente implica il considerare la danza come un ‘oggetto’ che ha una sua vita, al di là del mio corpo.

D’altra parte, ascoltare il movimento significa anche essere in sintonia con l’altr* e con il pubblico, dove tutti gli altri tipi di movimenti stanno accadendo allo stesso tempo. Nel progetto specifico On Hospitality è una delle “cose da fare” della nostra struttura. Produciamo danza anche a partire dalla consapevolezza che ci sono altri corpi vivi con noi.

Annalisa: Qual è il ruolo della musica nel vostro lavoro, e più in particolare in On Hospitality?



Improvvisare:

Assemblaggi planetari

Saremo Acqua Saremo Fiume Saremo lo stesso Ballo.
Potremo non avere forma, ma potremo anche avere la
stessa forma Saremo Diversi, ma Saremo anche uguali.
Saremo Separati, ma saremo uniti.

(Mara Oscar Cassiani)

L'entanglement è uno stato complesso in cui nessuna
entità può dirsi separata, o in qualche modo non
influenzata, da nessun'altra presente, non possiamo
considerarci senza gli altri, agire senza interagire, parlare
senza essere ascoltati. È una moltitudine di voi e di altri,
ugualmente presenti e vivi, insieme.

(Entangled Others Studio)

L'assemblaggio di corpi, tempi e linguaggi che si improvvisano nelle performance contemporanee, facilitano le relazionalità a supporto della differenza come pensate nelle realtà degli *Hydrocommons* teorizzati da Astrida Neimanis. “I nostri corpi d’acqua” afferma la studiosa, ci spingono a considerare la “molteplicità dell’essere che si estende dentro e attraverso altri esseri in un intricato e intimo intreccio di relazionalità – cioè un’idrocomune elementare e multispecie d’acqua – senza mai far collassare questa interconnessione in una massa indifferenziata” (Neimanis 2017, 99). Gli idrocomuni planetari non sono solo la rete di acque geofisiche e meteorologiche interconnesse; la collettività governata dall’idrologica è costituita, ancor più, dalle corporeità che materializzano, trasformano e performano le acque “nella loro stessa carne, e nelle loro forme cellulari e cyborg” (Ibid., 110). Ciò significa che “[n]on solo abbiamo bisogno degli assemblaggi sincretici della scienza per orientarci nella fenomenologia postumana, ma



***Annika:** È stato molto difficile scegliere la musica per questo lavoro. Sapevamo di non volerlo realizzare completamente in silenzio, ma non volevamo una musica troppo strutturata. Alla fine, abbiamo ascoltato un brano di Antonio Sanchez (realizzato come colonna sonora del film Birdman di Inarritu), e l'abbiamo trovato immediatamente in risonanza con quello che stavamo facendo. Prima di tutto sono tutti brani brevi, quindi potevamo giocare con la struttura e metterla in pausa quando ne avevamo bisogno, e ci piaceva anche perché ci sembrava una musica molto concreta, essenziale, in qualche modo molto vicina a quello che facciamo con il materiale di danza.*

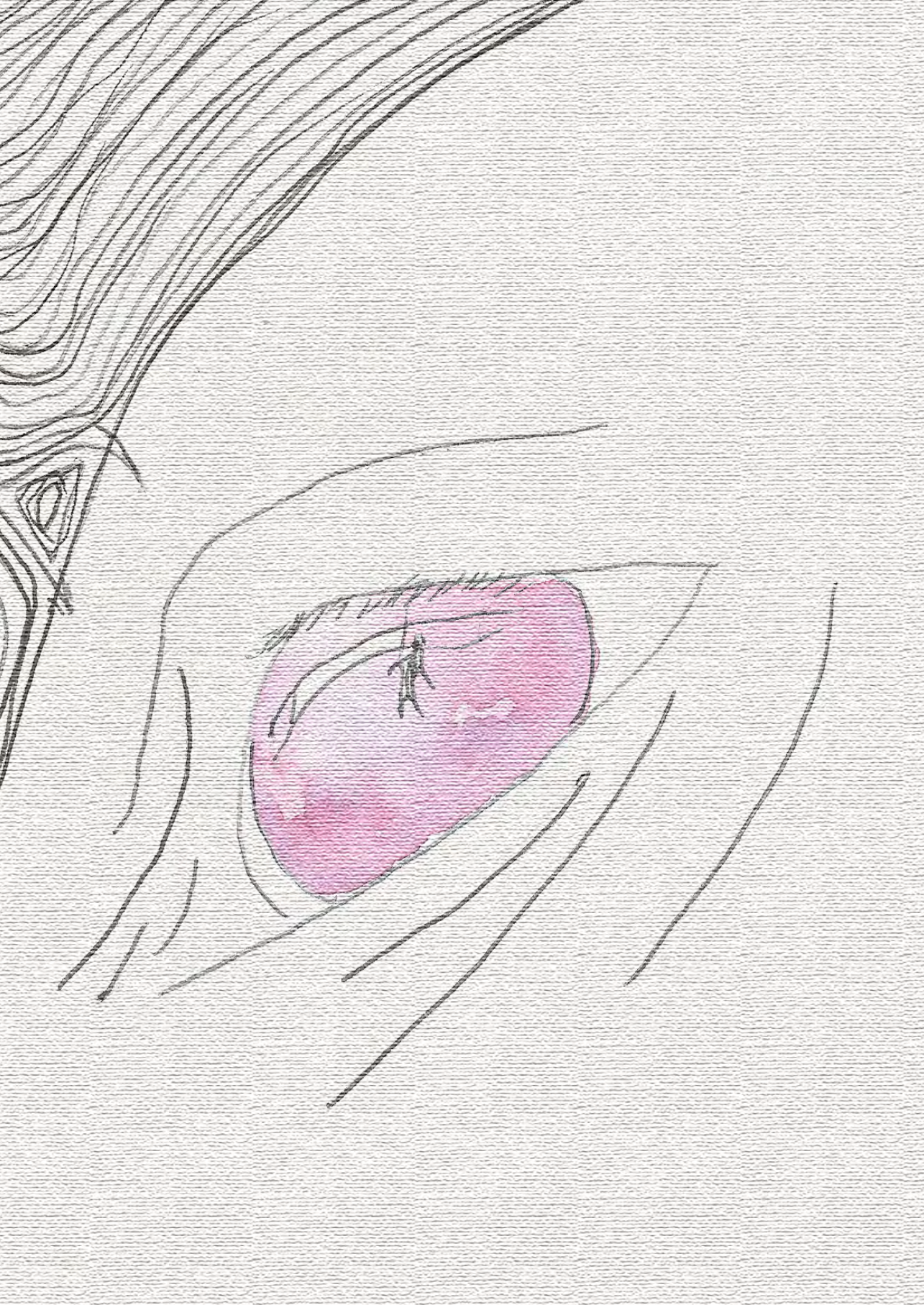


dobbiamo anche sintonizzarci criticamente con le differenze dei corpi che, insieme, formano i nostri idrocomuni planetari” (Ibid., 64).

Nel flusso di una connessione planetaria silenziosa eppure tangibile, un simile bisogno si innesca nel lavoro – wi-fi-based – dell’artista Mara Oscar Cassiani. La sua ricerca, che si pone al crocevia della performance, della coreografia e dei nuovi media, è focalizzata sulla creazione di iconografie che interrogano le potenzialità dei linguaggi della rete, del capitalismo, e della società dei desideri. Il rapporto con il pubblico, in generale, è esplorato con la ritualità del *clubbing* e nello spazio comune di ciò che Cassiani chiama ‘idratazione digitale’, l’acquosa consistenza del digitale. Ella esplora così l’alterazione e l’ibridazione dell’immagine del suo corpo utilizzando filtri, collage e assemblaggi cyborg in una prospettiva transfemminista. *Surfing in a Room* è la video-performance collettiva realizzata durante il secondo lockdown in Italia, nel novembre 2020.⁹ Nel passaggio da un utente all’altro, come in una specie di macro-organismo, i linguaggi e i dati si fanno remix infiniti di una stessa informazione, che si propaga nel rapimento della spettatrice. Secondo Cassiani, potremmo ballare all’infinito sullo stesso loop, inseguendo un hashtag rituale su TikTok, oppure vagare e fluttuare nello stesso render senza mai incontrarci, come faune perfettamente mimetizzate.

L’idrocomune danzato prende forma nella performance *Be Water My Friend*. Ispirata dal monologo che l’attore e artista marziale Bruce Lee rilasciò nel 1971, e in accordo con la poetica di ‘Raveology per tutti’, basata sulla ritualità del *clubbing* come pratica di aggregazione, Cassiani assembla un ballo che genera uno spazio

⁹ Mara Oscar Cassiani, *Surfing in a Room*, <https://vimeo.com/482399661>. Vedi l’evoluzione del lavoro presentata nel corso del REF 2021 - <https://romaeuropa.net/archivio/festival/anno-2021/la-fauna-2k20-im-dancing-in-a-room/>.





alternativo di convivenza e di differenza.¹⁰ “La danza di gruppo”, afferma, “diventa l’accordatore e il segno coreografico di unione tra le diverse corporeità che partecipano allo spettacolo, nella speranza di un futuro di convivenza.” (Cassiani 2020a)

Saremo acqua, saremo fiume, saremo la stessa danza. Potremmo non avere forma, ma potremmo anche avere la stessa forma. Saremo diversi, ma saremo anche uguali. Saremo separati, ma saremo insieme. Se si mette l’acqua in una tazza, l’acqua diventa la tazza. Se si mette l’acqua in una danza, l’acqua diventa la danza. L’acqua può scorrere, ma può anche dividersi. Siate acqua, amici miei. (Cassiani 2020b)

L’idrocomune prende la forma di assemblaggi contro-capitalistici di corpi che pensano e danzano come acqua, per essere acqua, e per incontrarsi in uno spazio acquatico di relazionalità alternativa. Il bisogno cosmico, il desiderio di ritrovarsi oltre la materialità, oggi, ci collega nell’iperconnettività dei cavi in fibra ottica sottomarini che attraversano i fondali oceanici. Non è un caso che *Be Water My Friend* debutti nel 2020 nell’ambito del Festival di Santarcangelo, nella 50° edizione denominata “Fantastic Future. Futuro Fantastico”, con la direzione artistica del gruppo teatrale Motus di Daniela Francesconi e Niccolò Casagrande. Questa edizione si è confrontata con l’improvvisazione di un nuovo sistema di fruizione teatrale in considerazione di ciò che gli eventi dal vivo hanno dovuto affrontare per la pandemia da covid-19, che ha così radicalmente influenzato la relazionalità tra i corpi.¹¹

¹⁰ Bruce Lee ha avuto una grande influenza sulla cultura *b-boying*, e sulla forma di danza hip hop nota anche come ‘breaking’; in merito alla cultura rave vedi il bellissimo TED talk di Cassiani (2020a); https://www.youtube.com/watch?v=Lfd_wo6ALqo.

¹¹ Nell’edizione del 2021 del Santarcangelo Festival “Futuro Fantastico”, il sottotitolo “Festival mutaforme di meduse, cyborg e specie compagne”, fa riferimento al tema dell’interdipendenza, e



Vedere: Creatures

Come vedere? Da dove vedere? Quali limiti alla vista? Cosa vedere? Con chi vedere? Chi può avere più di un punto di vista? Chi viene accecato? Chi indossa i paraocchi? Chi interpreta il campo visivo? Quali altri poteri sensoriali desideriamo coltivare oltre alla vista? [...] Come posizionarsi per vedere, in questa situazione di tensioni, risonanze, trasformazioni, resistenze e complicità?
(Donna Haraway, “Situated Knowledges”)

Nel saggio di Donna Haraway del 1988, “Situated Knowledges. The Science Question in Feminisms and the Privilege of Partial Perspective”, il termine ‘saperi situati’ appare per la prima volta nella letteratura sull’epistemologia femminista (Haraway 1988). La studiosa sostiene che la conoscenza non può che essere limitata se si realizza secondo punti di vista neutri, imparziali, perlopiù associati a delle prospettive ‘obiettive’; diversamente, l’obiettività ‘incorporata’ consiste nello stabilire connessioni parziali tra prospettive e posizionamenti. I ‘saperi situati’ sono, inoltre, ampliamenti usati dalle scienze ambientali che si propongono nei dibattiti sull’Antropocene. Chiaramente rilevabile è la tendenza a produrre prospettive che abbracciano il tutto tramite l’universalismo dell’*Anthropos*; in risposta all’urgenza di adottare nuove politiche ecologiste, nasce invece il bisogno di ‘performare’ sapere situati, assumendo prospettive parziali.

Rispetto alla creazione di legami umani-non umani, per Haraway, ogni ‘ottica’ è una politica di posizionamento, così come l’io e l’altro sono, e sono sempre state, questioni prospettiche. Ciò non significa rifiutare la visualità, ma decidere di dislocarla, estendendo il senso della vista così da essere “capaci di unirsi a un altro/a, per vedere insieme, senza pretendere di essere un altro/a” (Haraway



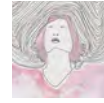
L'arte improvvisa le forme dello 'stare insieme', esplorando le commistioni tra il digitale e la vita biologica, l'intelligenza umana e artificiale, nelle sperimentazioni multimediali del duo 'Entangled Others Studio', formato dal ricercatore di arte generativa Feileacan McCormick e dall'artista neurale Sofia Crespo. Le loro opere 'studiano' le complesse modalità di stare connessi con le forme dell'alterità, andando oltre lo spazio puramente estetico. Nel nucleo teorico dei progetti, i due performer praticano il pensiero tentacolare, la capacità di percepire il mondo toccando, sentendo e sperimentando. Il tentativo è di conoscere l'Altr* e l'ignoto, sostenuti dall'idea di una disintegrazione onnicomprensiva nella singolarità, in cui il confine tra le esperienze umane e non-umane non è più definito. Come si legge nello loro "State of Entanglement":

[...] Il ricco substrato di spazi inquietanti e misteriosi tra noi e il mondo non umano non può rimanere uno spazio estetico, il nostro mondo non può sopportare questa distanza autoimposta e la negazione del nostro stato intrecciato di noi e degli altri.

Lo studio "Becoming Entangled Others" consiste nell'entrare ulteriormente in contatto con il mondo più che umano di noi e degli altri. Un mondo in cui la diversità e l'interconnessione sono coltivate e impegnate. (Entangled Others Studio website)

Nell'intricata esperienza audio-visiva dal titolo *Aqua(l)formings. Interweaving the Subaqueous* del 2021-2022, il duo, in collaborazione con l'artista Robertina Šebjanič, mette in scena una riflessione narrativo-poetica sostenuta dalla tecnologia dell'intelligenza artificiale (AI), per affrontare la chance di relazioni empatiche

si ispira alle figurazioni mutanti di Donna Haraway, e alle creature ibride metà-umane e metà-meduse raccontate della scrittrice di fantascienza speculativa di Nnedi Okorafor. Il progetto parla della "forza magica, irrequieta e mutaforma di un Festival di 50 anni che risorge sempre dalle sue ceneri come una fenice pur rimanendo tentacolarmente connesso a molti aspetti del presente" – <https://www.santarcangelofestival.com/categorie/2021/>.



1988, 586). L'altra può essere tale solo se mantiene il suo essere in-appropriata, in condizione di relazionalità critica non-prefissata in categorie e, quindi, nella capacità di sfuggire a ogni forma di dominazione e di strumentalizzazione. Interpretando il pensiero di Haraway, Federica Timeto osserva che “[s]aper vedere la nostra co-costituzione con gli altri non umani, significa anche riconoscere la nostra sostanziale parzialità: non cercare una presunta identità originaria, ma al contrario riconoscere la co-evoluzione inter-specie” (Timeto 2016, s.i.p.).

“Le specie riguardano la danza che collega i simili” (Haraway 2003, 62): la danza, il movimento tra/intra-specie, è la tecnica per performare l'ospitalità dell'altr* e per 'divenire insieme'. In “Specie compagne”, Haraway cita gli 'altri significativi': i gatti selvatici, i polli d'allevamento, i batteri, i cavalli, i pesci; soprattutto, il suo cane Cayenne, che è capace di offrire la 'conoscenza situata' di come le relazioni inter-specie portino alla luce ciò che non si conosce e che non si 'vede' ancora, e che, per ciò, può essere sempre più-che-possibile per 'divenire insieme'.

Nell'annuncio espresso da Haraway della responsabilità futura, il gesto-abilità che istituisce il legame umano-animale in dimensione cosmopoetica, viene ri-creato in *Creatures*, il video che Daria Lippi realizza come una danza multi-prospettica tra le specie e la natura, il cosmo e le creature che lo abitano.³ Sulle note di *May the beauty make me walk* di Emily Loizeau, e sullo sfondo di una fabbrica in disuso immersa nella foresta di Bataville in Francia, si osservano le figure 'compagne' di un cavallo e di una danzatrice; le creature, simili in fisicità e per la vitalità dei loro gesti, si incrociano, si allontanano, camminano vicine, si ritrovano nella bellezza dell'estensione inter-specie. Entrambe affermano il desiderio di ricevere l'altra creatura, di vedere senza conoscere, di essere insieme senza conoscersi.

³ *Creatures*, Re-set compagnie Daria Lippi, con Lucile Guin e la partecipazione di BanVoix Laure Catherin, suono Juliette Salmon, teaser al link <https://reset-compagnie.org/creatures/>.



CONTATTI ACQUATICI

Le lingue del cosmo

interspecie con entità più-che-umane. L'opera esplora i cambiamenti dell'ambiente marino ed oceanico causati dalla presenza umana, cercando di immaginare in che misura le nuove condizioni, quali l'aumento del livello del mare e della temperatura dell'acqua, o anche la nuova composizione chimica, si riflettano sui suoi abitanti.

“L'AI come pratica artistica è adatta a colmare il divario tra l'uomo e le altre specie in un modo che l'uomo non è stato finora in grado di utilizzare da solo? L'utilizzo dell'AI influisce sulla nostra visione esperta della natura?”¹² Queste sono alcune delle domande etiche poste alla base del progetto, che trovano risposta seguendo i fili, simili alla seta, lasciati dalle 'gnacchere' o *Pinna nobilis* (degli incroci tra cozze e ostriche, alte fino a un metro e mezzo), creature marine da sempre fonte di interesse per ricercatori e mercanti. Particolarmente presenti nel Mar Mediterraneo, i molluschi sono oggi in via di estinzione a causa dei cambiamenti ambientali e climatici; eppure, la storia della *Pinna nobilis* e della sua vita marina interconnessa alle altre specie, innesca la ricerca sull'uso e lo sviluppo di materiali biologici che non interferiscano, in modo invasivo, con gli habitat degli organismi acquatici o con la loro esistenza in generale.

Partecipare all'improvvisazione di *AquaA(l)formings. Interweaving the Subaqueous* significa farsi parte di una coreografia in cui passi intrecciati, impigliati, incastrati, abitano, nel qui e ora della performance, in vaste praterie marine. Toccando con i sensi l'alterità delle forme acquatiche intelligenti, l'artificio non è una semplice simulazione ma aumenta, espande ed amplifica il contatto planetario tra le forme di vita, facendoci sentire tutt* parte integrante della danza sottomarina.

¹² Vedi <https://entangledothers.studio/aqualformings-interweaving-the-subaqueous/>. L'opera è stata recentemente presentata in Italia nell'ambito del Festival Digital Life, RomaEuropa Festival, 2022.



Lippi ha lavorato con un gruppo di etologi per investigare le relazioni tra l'espressione comportamentale degli animali e la creazione artistica. Non è un caso che *Creatures* sia l'opera commissionata dall'Animal Parc di Sainte Croix, la location vicina alla Fabrique Automne des Acteurs (FAA), l'ex fabbrica divenuta la residenza delle artiste e delle ricercatrici che collaborano in modalità transdisciplinare, e di cui Lippi è co-fondatrice. Nello scegliere la prospettiva da cui 'situarsi' nel processo di ideazione di *Creatures*, l'artista dichiara:

La mia prima preoccupazione è stata di riposizionare – vedere in una nuova prospettiva – la relazione stereotipata tra la bella e fragile ragazza, preferibilmente bionda e lo stallone imponente e selvaggio. Per questo ho scelto la performer Lucile Guin come protagonista, perché è una brava danzatrice, e per il suo essere una creatura visivamente potente come il cavallo. Con Lucile, abbiamo costruito la coreografia, osservando, traducendo e ospitando (e non copiando) i movimenti e il dinamismo del cavallo, ma anche quelli di un corvo che era spesso nel paesaggio in cui giravamo. Tra Lucile e il cavallo, c'erano più similitudini che differenze. L'incrocio di linee, gesti e sguardi sono stati pensati e coreografati per non chiudere entrambe le creature in un ruolo fisso. Entrambe si inseguono, si fuggono, si sfidano; entrambe si sorprendono, si evitano o si cercano l'una nello sguardo e nel gesto dell'altra. (Lippi 2015, 113)

Le scelte operative del progetto conducono alla dislocazione spaziale e sensoriale. Juliette Salmon, che ha curato il *soundtrack* di *Creatures*, descrive lo spostamento dei sensi della vista e dell'ascolto, nella relazione tra danza e video, parola e suono, umano e non-umano:

Volevamo rendere il suono palpabile, sperimentare i sensi, giocare con le percezioni allo scopo di supportare le immagini in movimento senza illustrarle o chiuderle in un'unica prospettiva...Partendo dalla passione per la scienza di Daria, dopo vari tentativi abbiamo scelto di selezionare alcuni testi di Charles Darwin sui



Incorporare:

Narrazioni oceaniche

Ho una nozione molto vasta di cosa è la coreografia, ma mi è chiaro che c'è una narrazione che può essere lineare o non lineare c'è uno *storytelling* in essa. Per me la coreografia inizia con il fare attenzione a quali sono le relazioni esistenti in una determinata situazione, e da lì attivare il senso dell'ascolto, e dopo aver ascoltato dare forma ad una risposta.
(Isabel Lewis)

“*La vita è cominciata nel mare* e da allora i nostri corpi sono stati impegnati in varie rielaborazioni di questa storia delle origini”, afferma Astrida Neimanis, mostrandosi interessata non a ricomporre la narrazione della Storia umana al fine di rimettere “la Famiglia al suo posto”, ma alla ricerca della “parentela, in tutte le sue forme più o meno meravigliose” (2017, 150). Meravigliose forme di parentela, di interdipendenza e di contatto planetario, sono manifeste nelle sperimentazioni acquatiche di Isabel Lewis, la danzatrice e coreografa nata nella Repubblica Dominicana, cresciuta su un’isola artificiale al largo della costa sud-occidentale della Florida, e residente a Berlino. In O.C.E.A.N.I.C.A. l’artista esplora nuove possibilità di narrare e offrire creativamente l’ospitalità – o l’“oceanicità” – che lega i corpi viventi. Lewis ha una formazione in critica letteraria, danza e filosofia; il suo lavoro è fatto di sessioni musicali, feste, installazioni – ciò che chiama, le ‘occasioni di ospitalità’. Le performance consistono nell’esplorare le modalità di connessione, di ascolto e di attenzione con il pubblico, per esaltare l’intero spettro sensoriale e per rispondere, di volta in volta, alle energie degli ospiti. Esse studiano come l’introduzione di una semplice parola, suono, movimento o profumo possa riorientare il flusso della percezione e risvegliare l’importanza dello stare insieme nella collettività.



cavalli traducendo le parole in modo poetico e ritmico. In relazione alle immagini, il suono apre il significato e risveglia altri sensi, velando o svelando ciò che i nostri occhi stanno vedendo. (Ibid., 122)

Nell'estensione dei sensi, la coreografia-cosmopoetica di *Creatures* vive nel desiderio di sentire, ricevere e ospitare, vedere senza conoscere, essere insieme senza conoscersi, firmando il patto di ospitalità respons-abile che si stabilisce e si ripete tra le creature/*critters* della danzatrice e del cavallo con colei che ri-guarderà, poi, la danza nel differimento temporale e spaziale del video. La drammaturga e pensatrice Hélène Cixous ha ripetuto più volte che l'atto di creazione del pensiero e della scrittura comincia non da ciò che si vede, dalla visione, ma dal 'non-vedere', che è il senso teso a individuare la prima scintilla, parola, suono, o sogno, che estende il campo visivo alla relazione con il 'fuori', perché 'il grado di oscurità e di luce varia secondo la vista che si ha' (Cixous 2011). 'Vedere' è l'elemento della relazione sensibile con sè e con l'altra/o, con le cose, con le specie, con il cosmo.

In *What's These Worlds Coming To!* (2014), scritto con Jean-Luc Nancy, il fisico e filosofo Aurélien Barrau, specializzato in fisica delle astroparticelle, dei buchi neri e della cosmologia, afferma che noi viviamo non in un universo ma in 'multiversi'; se sollevassimo lo sguardo al cielo stellato, dotate di abilità non-umane, individueremmo almeno cinque diversi universi...

Toccare:

Botany-Anatomy

Le figurazioni coreografate poste all'incrocio dell'ascolto e della vista, tra l'umano e l'umano/non-umano/più-che-umano, si estendono nel senso-gesto che



Nelle sue danze sensoriali, Lewis investiga temi quali la tecnologia *open source*, la coreografia quale dispositivo di archiviazione culturale, e le forme creative della collaborazione. In coincidenza della Biennale Musica di settembre, a Venezia, nel 2021, l'occasione di ospitalità è commissionata dalla TBA21–Academy, con Lewis che riflette sulle dinamiche delle interazioni bio-fisiche dell'Oceano sotto forma di strategia coreografica.¹³ La performance espositiva ha il titolo evocativo di *O.C.E.A.N.I.C.A.*, l'acronimo di “Occasioni che Creano Narrazioni Ecologicamente Sintonizzate nell’Azione Collettiva (Occasions Creating Ecologically Attuned Narratives in Collective Action).¹⁴

Nel corso di cinque settimane, negli spazi porosi della Chiesa di San Lorenzo, Lewis lavora con ventuno performer provenienti da diversi percorsi professionali, per creare un gruppo multiforme di esperienze corporee nell'incorporazione della sonorità oceanica. Nel lavoro di preparazione, la coreografa ha esortato le/i performer a prestare attenzione al linguaggio dell'Oceano, a essere consapevoli delle domande che esso pone, e ad aprirsi a scoperte del tutto inattese. L'Oceano, con le sue storie, ritmi e movimenti inafferrabili, “si schiude davanti a partecipanti e visitatori come un metodo, una pedagogia che conduce gli individui a instaurare un rapporto diverso con la natura” (Lewis 2021) – forse a ritrovare, o a conoscere per la prima volta, il contatto con l'Oceano e con le incalcolabili vite danzanti in esso comprese.

¹³ TBA21–Academy è “un ecosistema culturale che promuove un rapporto più profondo con l'Oceano attraverso la lente dell'arte, al fine di ispirarne cura e azione” - <https://www.ocean-space.org/it/about/tba21-academy>.

¹⁴ La performance è stata presentata nel secondo evento di *The Soul Expanding Ocean*, un ciclo di mostre a opera di Chus Martínez, curatrice di Ocean Space 2021-2022. Il ciclo è retto dall'intenzione di riflettere sull'attesa che “l'umanità si avvicini all'Oceano attraverso la lente di un nuovo universo epistemologico concepito con valori sensoriali, un mandato di cura e un principio di amore” - <https://www.ocean-space.org/it/mostre/isabel-lewis-the-soul-expanding-ocean-2>.



formula la cosmopoetica del presente nell'esperienza trasformativa e conoscitiva del 'tatto'. Come legge Derrida in *Toccare* (2015) dedicato al ruolo giocato dal senso nell'opera di Jean-Luc Nancy, il tatto marca il limite del sé e dell'altr* dentro e oltre la finitudine. Per Stefano Harney e Fred Moten, la percezione aptica è la relazione con il qui e ora: “[...] il tocco dei sottocomuni, l'interiorità del sentimento, la sensazione che ciò che deve venire sia qui” (2021). Prima ancora, Hortense Spillers ha definito la questione del tatto come 'l'assenza di auto-proprietà', il senso e il con-senso capace di rifiutare il 'corpo-essere-uno' per aprirsi all'abbraccio di 'una corporeità cosmica'. Il tatto è stato esaltato, ancora, da Luce Irigaray che, in “Elogio del tatto” (2013), dichiara che questo senso prende parte a tutte le relazioni esistenziali. Oggi, nell'epoca postpandemica, il con-tatto è percepito, sempre più consapevolmente, come la condizione che garantisce la sopravvivenza planetaria (Crucianelli 2021)

L'estensione dei sensi – l'udito, la vista, il tatto – entra in una relazione cosmica nel progetto *Terminus* (che è in progress dal 2013 a oggi), di cui è parte l'estratto *Botany-Anatomy* di Marlene Millar, la filmmaker canadese che ha una formazione nella danza e in *environmental design*.⁴ Sullo schermo si incide la danza di alcune figurazioni corporee fatte di innesti mostruosi, post-umani e cyborg, in coesistenza con degli elementi botanici. Nell'esperienza della visione fantasmagorica, l'epidermide e il paesaggio, i capelli e le foglie, le ossa e le montagne, la terra e il mare, gli elementi di botanica e le sezioni dell'anatomia umana e più-che-umana, si toccano per 'divenire insieme'. È la forma del cosmopolitismo corporeo che Raghavan teorizza nell'idea di un'appartenenza cosmo-polita – inter-corporea, multispecie, affettiva, e processuale – che prende forma in figurazioni visive e tattili, botaniche e anatomiche (2017).

⁴ *Botany-Anatomy*, Marlene Millar - <https://vimeo.com/67309428>.



CONTATTI ACQUATICI

Le lingue del cosmo

Nella creazione di *Occasioni che Creano Narrazioni Ecologicamente Sintonizzate nell’Azione Collettiva*, per Lewis, “è necessario riprogrammare il nostro corpo affinché sia maggiormente consapevole del potenziale di oceanità dell’essere umano. Le mani, la pelle, gli occhi, il naso, le orecchie [...] tutti gli organi devono imparare a percepire l’Oceano, anche quando l’Oceano non è (ancora) presente” (Ibid). Aprirsi all’ignoto dell’oceanità significa esperire, sentire e, ‘ospitare’ l’alterità del movimento, incorporando la danza come un’entità in costante erranza. Lewis costruisce una narrazione ecologicamente sintonizzata, proponendo al gruppo di performer un ‘game structure’ piuttosto collaudato: ognun* è agente di una partitura di azioni; in un meccanismo di ‘chiamata e risposta’, le/i performer si pongono in ascolto, curando il movimento dell’altr* e delle sue scelte compositive, bilanciando e sintonizzando gli istinti individuali al sentire della collettività. Lewis afferma, che utilizza la coreografia “[...] per immaginare in chiave diversa, e mettere in azione, modelli alternativi di relazione e socialità tra agenti umani e agenti che vanno al di là dell’umano” (Lewis 2021). Nella chiesa e nel campo di San Lorenzo, i performer e il pubblico diventano parte di un’unica azione collettiva; come cullat*, trascinat* o travolt* dalle correnti oceaniche, sono parte di un divenire politicamente e poeticamente oceanico posto tra passato, presente e futuro. Lo scopo della performance è interrogarsi grazie al dispositivo coreografico:

[...] su cosa significa diventare oceanico, trovare la nostra continuità con l’oceano, e si inizia pensando ai primi vertebrati che emergono dall’oceano 525 milioni di anni fa [...]. Proviamo a cercare la connessione attraverso il movimento, attraverso la ri-articolazione delle nostre spine dorsali per trovare questo legame evolucionistico ed ecologico con i nostri ‘parenti’ [...] da qui si sviluppa il movimento in cui ci evolviamo nel presente, e quindi l’uso della danza come dispositivo sociale. (Lewis 2021)



L'ascolto, la vista, e il tatto sono i sensi, dislocati nel linguaggio della danza che, nella dimensione di garante dell'ospitalità, scrive, iscrive e reinscrive le urgenze e le complessità del nostro presente, annunciando l'à-venire di ciò che potrà illuminare, far sentire, il nuovo e l'imprevisto...



CONTATTI ACQUATICI

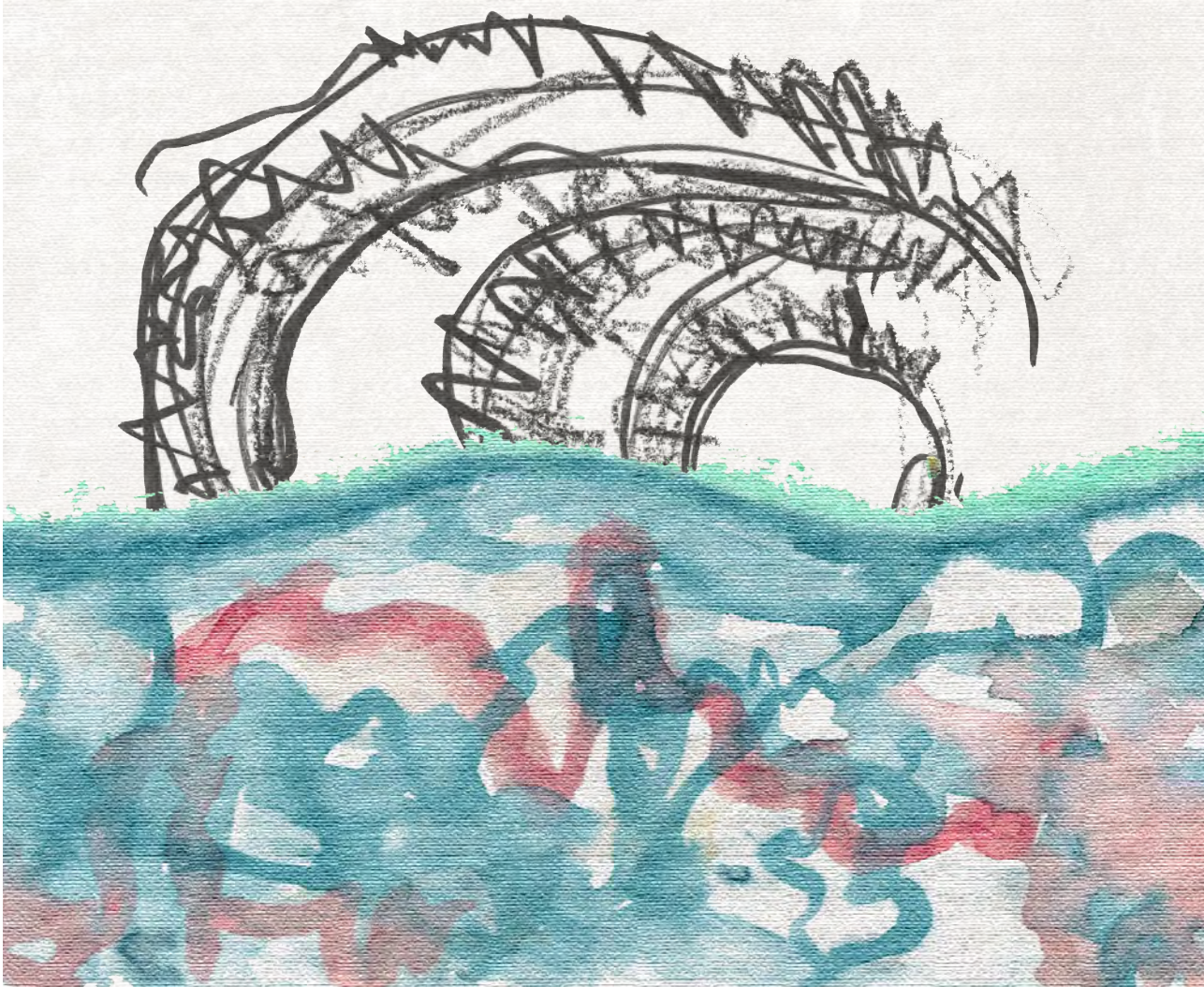
Le lingue del cosmo

L'oceanità, che è dimora creativa di azione e di trasmissione dell'agency femminile 'altra' e con l'Altra, richiama ciò che Luce Irigaray, in "L'ospitalità del femminile" (2014), ha definito la 'reciproca ospitalità', la cultura radicata originariamente nel corpo femminile e che oggi può dirsi transfemminista. L'invito è verso il 'sentire' l'accoglienza dell'Altra come scambi reciproci e con-tatti che generano pensieri e linguaggi etici, politici, planetari in un'architettura vitale e interdipendente. Le figurazioni danzate assunte dalle corporalità acquatiche qui presentate, rispondono alla chiamata dell'"ospitalità reciproca", poiché tutte, nella propria differenza, rivendicano modi di 'essere insieme'. Nel riconoscimento necessario del pensiero ecologico, la sfida è di inventare – improvvisare, incorporare – l'ospitalità...

ACQUA VIVA

[...] sono viva. Ma sento di non aver raggiunto i miei limiti, che fanno sponda a cosa? Senza limiti, l'avventura di una libertà pericolosa. Ma corro il rischio, vivo correndo il rischio. Sono piena di acacie che ondeggiavano di giallo, e io, che a malapena ho cominciato il mio viaggio, inizio con un senso di tragedia, avendo indovinato verso quale perso oceano mi condurranno i passi della mia vita [...]

(Clarice Lispector, *Acqua viva*)



Acqua viva

Corpi d'acqua

di Celeste Ianniciello

Acqua è sostanza liquida traspirante, solidifica nel freddo, vaporizza nel caldo

Mare, fiume, lago

Vista da lontano, la terra è bianca e azzurra

Terra= pianeta dell'acqua. Il 72% della superficie terrestre è acqua

L'acqua è un bene rinnovabile ma esauribile

Lavare, pulire, agricoltura, industria

Piogge acide, effetto serra, i ghiacci si sciolgono

Per uso privato 50 litri di acqua al giorno per ogni essere umano (?)

Per uso pubblico e industriale 400 litri al giorno pro capite

Ammoniac-fosfati-nitriti= inquinamento chimico

Bacterium coli= inquinamento fecale

Desertificazione-non piove-avere sete-sterilità-sabbia

Acqua tinta-acqua viva-acque della fede della scienza della pietà- acque territoriali

Umori del corpo animale-fare acqua-orina-se ne espelle 1-1,5 litri al giorno, per un totale di 39,000 litri in una vita

Acqua= ambiente in cui la vita ha avuto origine, e nel quale si svolge e si evolve obbligatoriamente

Acqua dell'animo-rompere le acque

L'acqua è il 53% del peso corporeo maschile-il 45% di quello femminile

Liquido cerebrospinale-pleurico-peritoneale-sinoviale

Secrezioni digestive 9 litri

Umore lacrimale-lacrime-1 cl di lacrime

Saliva 1 litro al giorno= 27000 litri nella vita

Sudore 20/50 cl al giorno, in una vita circa 18000/20000 litri

Feci 54 kg all'anno, nell'intera vita 4 tonnellate

L'acqua nel sangue è l'83%-nelle ossa il 22%- nel cervello il 74%-nei tessuti adiposi il 10%

Sete-ipotalamo-disidratazione-iperidratazione-naufragi-spugne-vomito

Acqua dolce - acqua panata - acqua salmastra - acqua santa - acqua termale - acqua solforosa - alta marea - contro acqua - lavare a più acque - specchio d'acqua - acqua battesimale - rovescio d'acqua - acqua potabile - h₂o - acqua di calce - acqua di odore - acqua ferrata - acquaragia - acqua pesante - acqua regia - acqua di vita - acqua nanfa - acqua tofana - acqua concia

Invecchiando, il corpo umano tende a disidratarsi

Deserto-abbandonato-solitario-disabitato-incolto-paese sterile

Seccare-prosciugare-cadavere

Oni Wong, *H₂O*, 2001



Fig. 1, Oni Wong, *H₂O*, 2001. Installazione. Dimensioni variabili. Veduta dell'installazione a *H₂O*, mostra collettiva. Teatro Spazio Libero, Napoli. Fotografia di Oni Wong. (Cortesia dell'artista)

Acqua viva

La natura o la materialità non hanno identità, nel senso che cambiano continuamente, emergono continuamente come novità. Una volta che assumiamo una visione dinamica della natura, allora la cultura non può essere vista come ciò che anima la natura. La natura è già animata, e la cultura attinge la sua energia dalla natura.

Quindi, la cultura non consiste nella trasformazione della natura: la cultura è la realizzazione, l'apice della natura. La cultura non può essere più concepita come unicamente umana o come una produzione meramente linguistica. La cultura attinge dall'animale. Non può esistere cultura senza l'infinità della natura. Un campo culturalmente specifico quale la storia dell'arte o la teoria dell'arte deve un debito immenso al mondo naturale.

(Elisabeth Grosz, *Time Travels. Feminism, Nature, Power*)

Nessun immaginario può essere installato semplicemente come una fioritura trionfante. La risposta sarà sempre una domanda.

Cos'è l'acqua?

Qui/ non qui/ e mia/ non mia/ e

Cos'è l'acqua?

Piccolo oceano, e sudore, e pompa, e urina, e bottiglia in pet, e flusso, e

Cos'è l'acqua?

Un alibi, un amante, un debito, una promessa

Cos'è l'acqua?

(Astrida Neimanis, *Bodies of Water*)

L'acqua è una sostanza naturale; l'acqua è altresì un derivato culturale, un'idea, l'immaginario intorno a cui prendono forma diverse pratiche materiali. Nel testo What is Water? (2010), Jamie Linton studia le relazioni tra il concetto di acqua e le forme di gestione della preziosa risorsa, riflettendo, ad esempio, sulle implicazioni culturali dell'acqua intesa come formula chimica, H₂O, sviluppata nel diciottesimo secolo da Antoine Lavoisier, evidenziando come ciò abbia influito sull'idea di sostanza inodore, incolore, isomorfa, una risorsa senza luogo, senza tempo e senza fine, la formula astratta dai corpi e dagli ambienti. Linton definisce questo concetto di acqua con l'espressione 'Modern Water', riferendosi alla visione universale e oggettiva dell'acqua, derivata dalla prospettiva scientifica positivista, e sviluppatasi nella cultura illuminista europea, per affermarsi incontrastata, e acriticamente, come definizione

caratterizzante. Da questa visione culturale, sostiene Linton, deriva il paradigma manageriale dell'acqua che ne sancisce l'appropriazione e la commercializzazione passate e attuali.

Contrastando l'antico-attuale ordine capitalistico-coloniale, le opere che seguono articolano una logica – ordine, mondo, visione, e cosmo – radicalmente differente dell'acqua, facendo proprie le osservazioni di Astrida Neimanis sui 'corpi d'acqua', intesi come parti di un sistema ecologico trans-umano, interconnesso, perennemente in movimento e in contaminazione: “[...] tutti questi corpi sono presi dalle loro reciproche correnti – essi partecipano del corpo della balena, del corpo delle nuvole di pioggia, e del corpo del mare sempre più tossico. In quanto corpi d'acqua, siamo sempre, a vari livelli, implicati” (Neimanis 2017, 38). Nell'operare artistico che sostiene i posizionamenti teorici dell'idrofemminismo di Neimanis, in specifico, la connettività multipla dei corpi d'acqua si traduce in figurazioni ibride, situate e in divenire, incarnate nella storia, nella natura e nel mito.

L'arte, la scienza, la filosofia si intrecciano in modo inestricabile, connotando la relazione tra la natura e la materia, il territorio e la memoria in termini di fluidità, interrelazione e contaminazione reciproca tra agenti umani e non-umani, fisici e immaginifici, decostruendo la classica opposizione tra natura e cultura, e l'implicito primato dell'uomo sulla natura stabilito dalla cultura umanista.

La filosofia femminista del divenire di Elisabeth Grosz, per esempio, intende la natura come una forza che si sviluppa nella materia e nel pensiero, nei sensi e nell'immaginazione, nell'individuo e nella comunità, attraverso il movimento e l'incontro dei corpi, i quali generano nuovi incontri, resistenze, movimenti, assemblaggi e trasformazioni. In questo complesso divenire della vita, secondo la filosofa, prende parte l'arte come processo creativo che non ha a che vedere con alcuna funzione rappresentativa, ma che, piuttosto, produce novità sotto forma di sensazioni e vibrazioni. L'arte e la natura sono forze trasformative e, in quanto tali, politiche. Entrambe sono definite dalla differenziazione, mobilità, profusione e intensificazione della vita. In tal senso, Grosz parla di un potere 'invivibile' che passa attraverso il corpo e connette umano e non-umano, organico e inorganico:

[...] l'arte è la forma d'impatto esercitata sul e attraverso il corpo più vitale e diretta, la generazione di onde e ritmi di vibrazione che attraversano il corpo

stabilendo un legame con forze che altrimenti non potrebbe percepire e agire. L'arte è la più diretta intensificazione della risonanza, e della dissonanza, tra corpi e cosmo, tra un ambiente, un ritmo e un altro [...] l'arte è il modo in cui l'universo intensifica maggiormente la vita, innerva gli organi, mobilita le forze. (Grosz 2007, 23-24)¹

Se, assumendo le rielaborazioni spinoziane di Elizabeth Grosz sul divenire post-umano, ogni corpo è irradiazione di illimitate potenzialità creative, allora attraverso la materialità acquatica –cosa, dove, come può un corpo d'acqua? – riconfigurata dall'arte femminile, ci piace cogliere le possibilità di una nuova, differente, corrente di pensieri, immagini, risonanze, sentimenti e incantesimi, un'infinita narrazione cosmo-poetica.

La cosmopoetica acquatica che emerge qui richiama, altresì, il pensiero di Adrienne Rich sulla necessità di assumere una politica di posizionamento verso il proprio operare, come strumento critico di (ri)pensamento del sé e del mondo esterno attraverso la materialità incarnata e l'esperienza vissuta (Rich 1986). Sulla scia critica tracciata già da Andre Lorde (1984) e dal femminismo nero, Rich raccomanda di “cominciare dal materiale” (213), indicandoci, nella scrittura del corpo e delle sue differenze specifiche, il modo con cui sottrarci alle tentazioni devianti dei pensieri grandiosi. L'indagine filosofica ed estetica sull'acqua, quindi, muove un'interrogazione sulle coordinate spazio-temporali, ecologiche, scientifiche, culturali che definiscono e situano l'elemento così come lo conosciamo, per eroderne gli argini epistemici d'impianto colonialista e patriarcale. Considerando l'approccio critico materialista della politica di posizionamento di Rich, siamo in grado, quindi, come osserva Neimanis (2013), di intercettare e mappare le differenti forme idro-logiche di cui i nostri corpi sono parte. Possiamo rendere conto, come mostrano gli esempi artistici che seguono, delle varie figurazioni dei corpi d'acqua, senza cadere nelle idee astratte, neutrali, universali, come quella di fluidità.

¹ Tutte le citazioni riportate dalla fonte originale inglese sono state tradotte dall'autrice.

Quest'ultima, infatti, quandanche intesa in termini di virtualità o aspirazione, è già sempre immanente, materiale, implicata. Il concetto di 'transcorporalità' ovvero una "zona di contatto tra natura umana e non umana" (Alaimo 2010, 2), per esempio, mostra che i corpi non sono mai autonomi, astratti, discreti, bensì in costante divenire, all'interno di una rete di relazioni e mutue implicazioni (Neimanis 2013; 2017).

L'opera H₂O [fig.1] di Oni Wong, artista napoletana legata al movimento punk-underground sviluppatosi negli anni Ottanta nella capitale partenopea,² nasce dalla riflessione sull'acqua come bene primario e risorsa esauribile, indagando la relazione tra necessità-dipendenza e mancanza-deperibilità dell'elemento naturale. Wong ha riflettuto sull'inquietante evenienza della scomparsa dell'acqua. Evaporando, l'acqua rilascia sali minerali, ciò che resta della sua scomparsa. Nell'installazione, l'artista ha utilizzato del comune sale da cucina NaCl (10 kg) per contornare una foto di sé dalla bocca spalancata, in urgenza d'acqua. Ha illuminato il disco formato dalla foto e dal sale con un faretto da 1000 W, simulando l'azione del calore, in posizione centrale rispetto ad altri due fari, di minore potenza elettrica, che illuminavano altri due dischi, costituiti uno da un cumulo di terra e da un pesce adagiato su un pezzo di stoffa bianca (macchiata dal corpo dell'animale – sepolcro in assenza d'acqua), e l'altro da un cuscino di lattuga sul quale è stato posto un oblò da lavatrice contenente acqua di fiume, da cui, nel corso dell'installazione, è nata un'alga e poi un gambero.

Nascita, trasformazione, ricomposizione confluiscono nel processo creativo incessante tra il morente e il vivente. In questa e in altre installazioni di Wong, l'acqua è elemento persistente e mutevole, statico e insieme dinamico, cambia spesso odore, colore, consistenza chimica e fisica. L'acqua è, insieme, materia terrestre ed extraterrestre, come evocato ironicamente nell'installazione C/2014 Q2 Lovejoy (2015) [fig.2], che prende il titolo dal nome della cometa che l'ha ispirata. Allestita durante il periodo natalizio, l'opera riproduce la scena di una

² Si veda la pagina dell'artista nell'archivio digitale M.A.M. *Il Matriarchivio del Mediterraneo* www.matriarchiviomediteraneo.org.

Acqua viva

natività 'cosmica', che ha come protagonista un blocco di ghiaccio, ciò che resta del corpo celeste, una volta giunto sulla terra. Divenuto materia effimera ed evanescente, esso trova riparo su un tappeto di fieno, sotto un prosaico ombrellone da mare, piazzato al centro di un cortile condominiale. Ovunque, nell'opera di Wong, l'acqua è archivio vivente spazio-temporale di materia organica e simbolica, di aridità e vitalità, sacro e profano, di finito e infinito, reale e surreale, oppressione ed emancipazione:

[...] l'acqua ricorda e si fa ascoltare, proprio perché conserva i ricordi, è possibile ascoltare la sua memoria, e il suo fluire. L'acqua può essere pura, sporca, contaminata, marcia; ci sono molti modi attraverso cui la si può definire, e quello che forse mi interessa è proprio la molteplicità dell'esistenza, delle emozioni e di quello che io posso raccontare attraverso il mio lavoro, che è un racconto di me, allo stesso tempo. (Wong in Carotenuto, Ianniciello, Piccirillo 2017, 38)



Fig. 2, Oni Wong, *C/2014_Q2 Lovejoy*, 2015. Installazione. Dimensioni variabili. Veduta dell'installazione ad Artestesa – Astrolab, rassegna d'arte. Palazzo Monte Manso di Scala, Napoli. Fotografia di Oni Wong. (Cortesia dell'artista)



La chimica del fiume, l'acustica del mare

Bisogna dare conto delle materializzazioni
intrecciate di cui siamo parte.

(Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway*)

... quali corpi abbiamo in gestazione? Quali onde anomale i nostri corpi
stanno producendo quotidianamente? Quali archivi acquosi e corporei
abbiamo bisogno di dragare per attivare delle mappature più accurate?
Quali corpi inconoscibili stiamo cercando, inutilmente, di dominare? Con
chi stiamo materialmente comunicando e chi stiamo rifiutando di
ascoltare?

(Astrida Neimanis, "Feminist Subjectivity Watered")

L'acqua ci ricorda che il mondo non è un mistero che attende di essere
scelto da noi umani. Esso è piuttosto un costante processo di
emersione. In quanto macchina gestazionale di vita, crescita e
cambiamento, l'acqua sfida la cattura e il contenimento epistemologico
– finanche, o specialmente, nei nostri corpi contenitori.

(Astrida Neimanis, *Bodies of Water*)

Il senso di un'appartenenza trans- e post-umana, in cui il corpo (d'acqua) è
sempre già culturale e biologico e mai una sola cosa, in un solo luogo, un solo (in)
sé, emerge soprattutto dalla ricerca 'videocartografica' di Ursula Biemann e dalla
sua poetica materialistica.

I progetti videocartografici dell'artista e ricercatrice svizzera, pur partendo da
una metodologia fenomenologica, catturano la forza trasformativa e post-
rappresentativa del processo creativo, che è comune sia all'arte che alla natura.
Nei video di Biemann, la natura viene intesa come archivio di corpi e materia in
transito e spazio incontrollabile di attraversamenti e ibridazioni che producono
vita e morte. L'umano è solo uno dei differenti corpi che partecipano al piano di
composizione della materia, in una rete di relazioni e assemblaggi non

semplicemente riducibili a dinamiche di inferiorità e superiorità, anche quando questo processo creativo concerne l'intelletto e la conoscenza. Come l'artista sottolinea, gli esseri umani non possono ritenersi i soggetti privilegiati della conoscenza e del sapere perché ciò che essi conoscono, comprendono e praticano è parte di una 'ecologia ibrida' (Biemann 2014).

La ricerca si sviluppa, infatti, intorno all'osservazione delle molteplici realtà prodotte intorno alle terre di confine. Sul confine emergono diverse forme di marginalità, e si materializzano differenze economiche, di genere, tecnologiche, industriali, sociali e razziali. Le videocartografie di Biemann mappano le interconnessioni di tutti questi fattori come elementi di un ecosistema della mobilità, della migrazione e delle trasformazioni territoriali.³ La migrazione può essere considerata, qui, come un effetto dell'incontro e della relazione tra forze umane e naturali, tra poteri politici, economici, culturali, sociali e poteri biologici, organici, animali, vegetali, minerali, chimici, o tra quelle che Rosi Braidotti (2006) definisce come *potestas* e *potentia*.

L'arte, come Biemann afferma, è parte integrante del processo di formazione della realtà. L'artista pone l'accento, infatti, sulla dimensione etnografica della sua pratica artistica, basata su un diretto coinvolgimento nella produzione 'materiale' e 'mobile' del mondo: "[...] è così che la pratica artistica s'inscrive nei processi di materializzazione in atto dappertutto. È così che inscrivo me stessa nello spazio di mobilità che documento" (Biemann 2014, 211). L'artista e l'opera d'arte sono parte del processo di migrazione e di trasformazione da cui emerge la realtà. Nella composizione del suo video, Biemann è stata ispirata dalla fisica dei quanti, che concepisce la realtà come un'energia non localizzabile, fatta di particelle e

³ Per ulteriori dettagli sulla ricerca artistica e teorica di Biemann, si veda il sito - <http://www.geobodies.org>.

onde che acquisiscono forma attraverso un atto performativo di misurazione. La materia è generata da questo atto di differenziazione, in cui l'osservatore e l'osservato sono inseparabili e parte del mondo e del suo divenire differenziale. La materia, dunque, emerge attraverso un atto di contaminazione, un processo di migrazione e attraversamento; come afferma Karen Barad, che fortemente influisce sulla ricerca di Biemann, "la materia non è mai qualcosa di stabile, ma è sempre già radicalmente aperta" (Barad 2012, 214). La differenza è, dunque, il processo della materializzazione in cui il mondo articola se stesso.

L'opera *Egyptian Chemistry* (2012) consiste in una serie di video in cui l'artista esplora l'ecologia ibrida del Nilo, la coalescenza dell'acqua e altri elementi organici e naturali con componenti umane, sociali e tecnologiche. Il progetto artistico è basato su una ricerca sul campo finalizzata alla raccolta di campioni d'acqua prelevata da sedici differenti zone del Nilo e dell'area del delta. La chimica dell'acqua e i luoghi del prelievo sono stati analizzati e documentati nelle loro configurazioni socio-ecologiche:

Come si può comprendere, il focus è sulle conquiste umane. Se distogliamo l'attenzione da questa visione antropocentrica, possiamo ammettere che senza dubbio gli uomini hanno sfruttato la forza del Nilo, ma lo stesso si può dire dei pesci, degli inquinanti sospesi, del nitrato di ammonio, delle industrie di cemento e delle colture di grano, ciascuno dei quali ha la sua voce nel video. Il fiume deve essere pensato come un sistema ibrido interattivo che è sempre stato simultaneamente organico, tecnologico e sociale. Il Nilo è come una macchina con un enorme potenziale di agentività naturale – elettrica, genetica, termica; un'espressione globale della capacità della natura di produrre energia. (Biemann 2014, 214)

In una serie di brevi video, *Egyptian Chemistry* offre un quadro informativo e conoscitivo composito di un territorio acquatico specifico intorno al Nilo,

attingendo a molteplici fonti – dalla fisica atmosferica al modellismo idraulico, l'attivismo contadino, l'agroscienza, l'ecologia e la metafisica – che confluiscono nella creazione di un unico archivio, una sorta di cartografia epistemologica. In radicale opposizione alle pratiche estrattiviste delle politiche neoliberali, l'artista produce un differente paradigma ecologico, sotto il segno dell'ibridità sistemica e della non-separabilità tra elementi, ambiti e ambienti differenti.

Il tema centrale in *Egyptian Chemistry* è la collezione di campioni d'acqua in specifiche zone lungo il Nilo, alcune rurali, altre industriali, altre ancora urbane. Un altro video, direttamente collegato al primo, mostra lo stesso protagonista, un uomo in camice bianco, un chimico egiziano alle prese con i campioni d'acqua del Nilo, nell'installazione *Egyptian Chemistry* al Forum d'arte contemporanea di Alessandria d'Egitto, in cui egli versa l'acqua in piccole provette da laboratorio. Ciascuna provetta rappresenta un archivio di molteplici storie, in cui realtà umane e non umane emergono insieme in una varietà di formazioni. Biemann enfatizza la straordinaria prossimità, spesso negata o non tenuta in considerazione, tra il naturalismo scientifico e le scienze sociali, come anche tra la natura e la poesia, la chimica, l'estetica, l'immaginazione mitica. Non a caso, l'artista utilizza il termine *Al Khemia* per descrivere la sua estetica e il suo approccio epistemologico, poiché esso stratifica e intreccia diversi significati e genealogie:

Questo approccio più benefico attinge a un insieme di pratiche comprendenti la dimensione chimica, biologica, metallurgica e filosofica, rappresentate dal nome originario di *Al Khemia*, molto prima che si sviluppasse la divisione epistemologica in discipline e sottodiscipline. *Al Khemia* era l'antico nome dell'Egitto, il suo significato è terra nera, probabilmente derivato dalle inondazioni fangose del Nilo che periodicamente fertilizzavano la terra. Il termine allude all'idea che, prima di ogni altra cosa, la terra sia un potente corpo chimico dove può essere avvertito in qualsiasi momento il rumore sgretolante della formazione e della spaccatura dei legami molecolari (Biemann 2014, 216).

Allora, il progetto considera come principio coordinatore non tanto la geografia quanto la metachimica, intesa come una teoria che spiega la trasformazione della materia nella sua struttura molecolare. *Egyptian Chemistry* propone il confronto con l'archivio vivente della materia ibrida, e di una coscienza ibrida del mondo, nell'incontro emergente tra natura e cultura, *bios* e *zoe*, materia e tecnologia, chimica e magia.

Il video *Acoustic Ocean* (2018) esplora l'ecologia sonora della vita marina delle isole Lofoten, in Norvegia. La protagonista dell'opera è una scienziata, una donna che assume su di sé la figurazione di esploratrice e di mediatrice dell'ecosistema planetario: Sofia Jannok, la cantante, musicista, e attivista del popolo sami, nell'estremo nord della Scandinavia, assume il ruolo di una biologa marina intenta ad operare con apparati complessi di registrazione, gli idrofoni, i microfoni parabolici, che cercano di percepire la vita sottomarina attraverso le sue forme acustiche. Per le creature che abitano l'universo liquido e oscuro degli abissi, largamente inesplorato, la dimensione sonora significa la comunicazione e la sopravvivenza, sviluppando, tramite la propagazione del suono nell'acqua, l'ecologia e la tecnologia dell'eco e del riverbero.

Acoustic Ocean è la fantascientifica ricerca sulla relazione tra marginalità e prossimità territoriale, culturale, naturale, marina, animale e sonora, ri-costituita attraverso assemblaggi di elementi marini, umani, macchinici, organici, climatici e digitali, tutti interdipendenti. Il legame tecno-organico unisce il corpo dell'acquanauta agli strumenti sensoriali, e all'ambiente sonico della molteplicità delle creature marine che esplora. Ogni forma di distanza critica tra la scienziata, l'oggetto della sua ricerca, e gli strumenti d'indagine, viene meno a favore di un'evoluzione interconnessa tra realtà e finzione, natura e artificio. Visivamente e acusticamente, gli idrofoni adagiati come tentacoli sulle rocce scure, riproducono le caratteristiche 'mostruose' e immaginifiche delle creature degli abissi. La

Acqua viva

figurazione post-umana articola una forma di produzione della conoscenza basata sull'intra-azione tra i differenti corpi, i suoni e le lingue marginali e, al contempo, prossimi, restituendo il senso della comunanza o della comunità altra/alterata al nostro passato e al nostro futuro evolutivo di 'corpi d'acqua':

L'acqua ci ricorda che il mondo non è un segreto in attesa di essere rivelato dagli umani. Esso è, piuttosto, in un costante stato di emersione. Similmente a una macchina gestazionale di vita, crescita e cambiamento, l'acqua sfida la cattura e il contenimento epistemologici – finanche, o in special modo, nei nostri stessi corpi, in quanto bagagli. (Neimanis 2017, 139)

Nella poetica-politica di Biemann emergono aspetti che, pur avendo luogo nella realtà e nella materialità naturale, eccedono – forse, precedono – la fenomenologia: il sogno, il mistero, la magia, l'alchimia, il mito, l'artificio, che concernono tutti la sfera del non verificabile, del non sondabile, il potenziale, l'aspirazione, la relazionalità. L'opera avanza secondo l'atteggiamento epistemologico che segna il passaggio – già auspicato da Gayatri C. Spivak (2003) – dal globale al planetario, dalla categoria di comprensione del mondo che appartiene al regime di controllo della conoscenza, alla categoria – formulata dalla teoria e critica femminista postcoloniale – che mette in discussione proprio il regime del potere conoscitivo, aprendosi al riconoscimento dell'inconoscibilità.

La memoria dell'acqua

Siamo corpi d'acqua, ma risiediamo e partecipiamo all'interno di comunità idriche, hydrocommons, in cui l'acqua – la linfa vitale degli umani e di tutti gli altri corpi di questo pianeta – è sempre più contaminata, commercializzata, e pericolosamente riorganizzata [...] profonde tasche oceaniche – come i ghiacciai, i laghi profondi e altre stagnazioni – diventano depositi materiali del passato. L'acqua ricorda.

Questa è l'idrologica dell'archivio [...]

Il ciclo 'chiuso' dell'acqua è sempre già 'aperto'.
L'acqua ritorna e si ripete sempre in modo differente.

(Astrida Neimanis, "Feminist Subjectivity Watered")

Ci sono acque che ricordano!

(Astrida Neimanis, *Bodies of Water*)

La storia del progetto *The Return of a Lake* dell'artista brasiliana, residente tra Napoli e Berlino, Maria Thereza Alves, sorge intorno al progetto collettivo del Museo Comunitario di Valle de Xico, un'esperienza in cui le persone, il luogo, l'archiviazione collettiva, e l'istituzione culturale dal basso collaborano nella produzione di una narrazione alternativa della storia, della memoria e del territorio.

La partecipazione di Alves nel progetto museale comunitario comincia nel 2009, in seguito alla visita dell'artista del museo di Inigo Noriega Laso, in Spagna, celebrante l'impresa coloniale di Laso nella Valle de Xico, in Messico, obliterando le violenze subite dalla comunità locale e la devastazione ambientale, culturale, sociale, economica dell'intero sistema vitale costruito intorno al lago Chalco, su cui sorge l'attuale Città del Messico. *The Return of a Lake*, rappresenta il frutto della collaborazione dell'artista con gli abitanti di Valle de Xico, per lo più lavoratori delle comunità indigene, costretti a emigrare nell'area periferica della città che, durante i lavori di costruzione delle proprie case, hanno scovato migliaia

di reperti archeologici risalenti all'epoca pre-ispanica, dando così vita, nel 1996, al Museo Comunitario, un archivio permanente e collettivo, nato attraverso un processo spontaneo dal basso di raccolta, salvataggio, conservazione e cura dei manufatti antichi espressione della cultura indigena.⁴

L'installazione di Alves, presentata a Kassel nel 2012, nell'ambito della rassegna DOCUMENTA 13, è stata allestita nel Museo di storia naturale, ed è costituita da tre elementi principali: dei diorami rappresentanti di differenti aspetti del lago Chalco, rispettivamente, i canali, il vulcano e il lago stesso, con i relativi agglomerati urbani [Fig. 3]. Dei cartoncini manoscritti sono disseminati sui diorami, fornendo informazioni storiche e sulla situazione attuale dell'area, mostrando un modello contemporaneo del processo coloniale di Valle de Xico. Altri elementi, apparentemente decorativi, costituiscono una parte cruciale dell'installazione: il catalogo con un'intervista antropologica; immagini fotografiche ritraenti gli attivisti del Museo Comunitario, ribattezzati dall'artista "Gli eroi del lago"; il profilo stilizzato in tessuto di una catena montuosa che corre lungo due pareti circostanti il diorama del lago; al di sopra delle montagne di stoffa, dei tubi di plastica fuoriescono dal muro per immettersi in un foro al centro del lago, evocando le attività estrattive dell'acqua destinata alla città. Sulla stessa parete sono esposte illustrazioni botaniche e un modellino in rilievo del museo di Città del Messico, diretto da un discendente di Inigo Noriega Laso, fa da specchio, sulla parete opposta, al modellino della casa spagnola di Laso, attuale sede del museo dell'immigrazione, e al ritratto del *conquistadore*, incorniciato da fiamme [Fig. 4 e 5].

⁴ Per un approfondimento sulla nascita, le varie vicende e gli ostacoli che segnano l'esperienza del Museo Comunitario di Valle de Xico, e del contributo apportato da Maria Thereza Alves, si veda: <http://www.mariatherezaalves.org/works/son-del-pueblo-of-the-people/>.



Fig. 3, Maria Thereza Alves, *The Return of a Lake*, 2012 Installazione. Dimensioni variabili. Veduta installazione a dOCUMENTA (13), Kassel, 2012. Fotografia di Mikula Lüllwitz. (Cortesia dell'artista)



Fig. 4 e 5, Maria Thereza Alves, *The Return of a Lake*, 2012. Installazione. Dimensioni variabili. Veduta installazione a dOCUMENTA (13), Kassel, 2012. Fotografia di Mikula Lüllwitz. (Cortesia dell'artista)

Nell'angolo tra le pareti dedicate alle due diverse esperienze museali, c'è un acquario con delle specie anfibie native, in pericolo di estinzione per effetto dell'inquinamento e della perdita del loro habitat naturale, il lago Chalco. L'aspetto piuttosto artigianale, frammentario, talvolta rudimentale della composizione tradisce il dialogo sofisticato e complesso tra i vari elementi che simultaneamente si giustappongono e si riflettono organicamente l'un l'altro, articolando una modalità alternativa di collezionismo, archiviazione, narrazione, ed esposizione della storia e dell'appartenenza.

L'installazione ospitata a Kassel rappresenta soltanto un passo all'interno dell'universo artistico più ampio di *The Return of a Lake*, caratterizzato dalla partecipazione, dalla relazionalità, dalla collettività, dalla multiformità. Si tratta di un processo creativo infinito, che sfugge qualsiasi netta definizione, la cui metodologia si esplicita, similmente alla pratica artistica di Ursula Biemann, nel superamento dei confini delle discipline e dei campi ai quali si riconduce – arte, antropologia, storia, natura, etnografia, biologia, geografia, religione, museologia. Varie sono le forme in cui si articola il progetto. Una include la ricostruzione di una *chinampa*, una coltivazione su piccoli appezzamenti di terra galleggianti sul lago, secondo una tecnica propria della tradizione idro-agricola indigena preispanica. Con la consulenza e la collaborazione attiva degli abitanti locali, Alves ripristina la memoria di una cultura perduta, sotterrata dal dominio coloniale, lasciando emergere con essa una pluralità di esistenze, pratiche, identità ed ecosistemi acquatici, che mostrano un sistema di vita e cultura ecosostenibile, basato sull'armonia e l'organicità tra la dimensione sociale e ambientale. Un altro elemento che anima il progetto è la creazione di un libro inteso a raccogliere il desiderio di testimonianza storica della comunità di Valle de Xico. Si tratta infatti di un'opera composita, in cui intervengono più voci, da quella dell'artista, che ha abitato la città per otto anni, e i residenti locali, a quelle di storici, attivisti,

accademici, scienziati che, nel corso dei secoli hanno contribuito a sostenere la memoria delle culture indigene, preservandole dalla cancellazione storica. L'arte mette in opera un vero e proprio lavoro di archeologia critica, un processo multiforme di scavo, dissotterramento e ripristino della memoria di appartenenze molteplici.

Il ritorno è una questione centrale. A tornare è il lago, non unicamente sotto forma di periodiche inondazioni di acque pluviali, che vanno a occupare i cedimenti di suolo causati dalle massicce attività estrattive. L'arte offre una narrazione differente del ritorno, in termini di restituzione e ri-appropriazione.

The Return of a Lake non è da considerarsi semplicemente come un lavoro di *agency* corale tra l'attivismo locale e la pratica artistica guidate dal desiderio di recuperare una verità storica; esso è, piuttosto, una modalità critica di restituzione culturale contro la pratica coloniale di appropriazione e cancellazione, e oltre la violenza epistemica della perdita e dell'erosione tipiche delle narrazioni ed esposizioni museali. La restituzione è attivata su un piano collettivo e attraverso una pratica di cura, che si traduce in un esercizio estetico e politico di ri-appropriazione, richiamando l'importanza delle interconnessioni su molteplici livelli. Infatti, il recupero culturale e storico (come anche la loro repressione) è inseparabile dall'elemento naturale e territoriale: le acque del lago Chalco. L'esperienza di estrazione, sottrazione, ritorno e riappropriazione coinvolge agenti umani e non-umani, evocando, dunque, la necessità di coltivare una 'coesistenza tentacolare' (Curti 2019), non binaria e anti-egemonica tra esseri umani e non umani, tra natura e artificio, arte e tecnologia, scienza e poesia, passato e futuro, qui e altrove, aprendoci ad una differente possibilità di condivisione, conoscenza e vita.



Evoluzioni e fabulazioni

Noi siamo mare, sabbia, coralli, alghe, spiagge, maree,
nuotatrici, bambine, onde, *mer e mère*.

(Hélène Cixous e Cathérine Clément, *The Newly Born Woman*)

[...] la nostra stessa incarnazione è imbevuta e connotata dalle tracce
delle profonde potenzialità dei nostri corpi acquatici
(i loro avrebbe-potuto-essere; potrebbe-ancora-divenire) [...] questa è evoluzione!

(Astrida Neimanis, *Bodies of Water*)

Conta quali storie narrano le storie, quali concetti pensano i concetti.
Matematicamente, visivamente, e narrativamente, conta quali figure figurano
le figure, quali sistemi sistematizzano i sistemi [...] abbiamo bisogno di
storie (e di teorie) che siano abbastanza grandi da raccogliere le complessità
e tenere i margini aperti e desiderosi di nuove e vecchie connessioni.

(Donna Haraway, “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene,
Chthulucene: Making Kin”)

Questo è il luogo.
E io sono qui, la sirena dai capelli scuri
come fiumi di nero, il tritone dal corpo corazzato.
Andiamo in cerchio silenziosamente, intorno al relitto.
Ci tuffiamo nella stiva. Io sono lei: io sono lui.

(Adrienne Rich, *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972*)

Riflettendo sulle origini dell’ibridità tra umano e pesce – “our fishy beginnings” – Neimanis riarticola il concetto di evoluzione, richiamando le teorie elaborate da Elaine Morgan in *The Descent of Woman* (1972). Neimanis, stuzzicata dalla forza sovversiva di posizioni teoriche ‘sbagliate’ – “ancora affascinata dal potere di una teoria sbagliata” (Neimanis 2017, 109) – rilancia una prospettiva deliberatamente ignorata o ridicolizzata dalla ‘Scienza’, almeno fino allo scorso decennio, incentrata sulle interrelazioni tra l’umano femminile, e l’universo marino.

Speculando sulla storia evolutiva delle caratteristiche morfologiche del corpo femminile, imboccando, cioè, un percorso sottovalutato o niente affatto considerato dalle più accreditate teorie evoluzionistiche sviluppatesi in occidente, Elaine Morgan ritiene molto più plausibile considerare come nostro antenato, un essere anfibio simile ad una scimmia risalente alla fase del Poliocene, anziché un ominide cacciatore. Perché non tornare lì dove il femminile è il corpo d'acqua che reca le tracce dell'antico passato evolutivo in cui la superficie e i margini delle acque rappresentano membrane di differenziazione (Ibid, 131)? Perché non ritornare e divenire sirena, e unire il gesto di riappropriazione genealogica, storica e politica al desiderio di divenire altro, immanente, radicato, materiale, reale e, al contempo, onirico, immaginifico, fantastico, leggendario? La spinta al “divenire l'acqua che non possiamo essere”, evocata da Neimanis con le parole di Hélène Cixous e Cathérine Clément che aprono questa sezione, evidenzia come le metafore, i simboli, le immagini, e i suoni siano, al contempo, risonanze materiali o, nell'espressione inventata da Donna Haraway, delle forze *sinctoniche* di passato, presente e futuro:

[...] forze e poteri terrestri tentacolari, una raccolta di cose chiamate, per esempio, Naga, Gaia, Tangaroa, Terra, Haniyasu-hime, Donna Ragno, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A'akuluujjusi, e moltissime altre [...] una miriade di temporalità e spazialità, una miriade di entità-assemblaggi intra-attivi. (Haraway 2015, 160)

Come pensare all'arte, alla capacità immaginativa e al processo creativo e trasformativo, se non come parte di questa rete di forze sinctoniche che generano e moltiplicano lo spazio e il tempo? La cosmo-genealogia multispecie tra pesce e umano, tra oltre-umano, più-che-umano, in-tra-umano richiama la fabulazione, la figurazione, le connessioni e collaborazioni *simpoietiche* (Ibid.), la possibilità di disperderci, dissolverci e ricomporci in nuove poetiche acquatiche, come evocate ed esposte nell'estetica mitico-futurista di Wangechi Mutu, artista keniana, vivente

e operante tra Nairobi e New York. Mutu esplora la figura della sirena attraverso la lente auto-biografica dell'ibridità culturale, caratterizzata dalla molteplice appartenenza storico-geografica e linguistica dell'artista, rispecchiata nel sincretismo tecnico e materiale che dona la cifra stilistica ai suoi collages e sculture.⁵

La sirena, una creatura ibrida tra donna e pesce, si ritrova nelle cosmologie di diverse culture, geograficamente piuttosto distanti tra loro, ma accomunate dalle leggende sireniche che solcano i mari di (almeno) tre continenti, dalle aree costiere dell'Africa orientale e occidentale al mediterraneo nordafricano e orientale; dalle acque gelide del baltico a quelle avvolgenti dei Caraibi, sulle rotte globali dei mammiferi fusiformi che ne hanno ispirato l'immaginario, i dugonghi e lamantini, erbivori marini, abitanti di acque calde, salate e dolci, tra mare e terra.

Come osserva Jude Ellison Sady Doyle (2021), nella prospettiva discriminatoria patriarcale – che domina trasversalmente tutte le cosmologie sireniche – la natura liminale, confinaria, ibrida delle sirene fa di queste creature degli esseri femminili oscuri, pericolosi, trasgressivi, capaci di condurre oltre il limite e perciò letali. La babilonese Tiamat, la biblica Lilith, le nereidi greche, le Morgan o Merrow irlandesi e scozzesi, la medievale Melusina sono tutte creature femminili serpentiformi, appartenenti alle acque, donne-animali, regine del caos, dell'irrazionale e del desiderio sconfinato, mostruose e al contempo seducenti, in grado di in-cantare e far perdere la ragione.⁶ Ancora viva nella cultura popolare Mijikenda, lungo le coste del Kenia, la Nguva (sirena in swahili) è l'antica figura mitologica dell'Africa orientale alla quale

⁵ Si veda: <https://www.victoria-miro.com/exhibitions/465/>.

⁶ Tra le molte ipotesi sull'origine del termine 'sirena', vi potrebbe essere un collegamento con l'aggettivo *serios*, incandescente, collegato al sanscrito *Surya* (sole), ovvero qualcosa che abbaglia. Altri studi sull'origine del nome, vedono la vicinanza al verbo *γρῖζο* (sibilare, fischiare), oppure al verbo semitico *sir*, cantare. Si vedano, tra i molti riferimenti possibili: [https://ilcrepuscolo.altervista.org/php5/index.php?title=Sirene \(1\)](https://ilcrepuscolo.altervista.org/php5/index.php?title=Sirene%20(1)); https://www.treccani.it/enciclopedia/sirena_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

s'ispira Wagenchi Mutu, e parte di un vasto panteon nero di spiriti acquatici femminili, con i tipici tratti da *femme fatale* riconducibili alle sirene delle mitologie occidentali. La Nguva è un'astuta tentatrice con sembianze umane ingannatrici, emergente dal mare, per ricacciarvi dentro, annegandoli, gli uomini, preda del suo potere ammaliatore.

La mostra personale di Mutu, *Ngwa na Nyoka* (Sirene e Serpenti), del 2014 alla Victoria Miro Gallery di Londra, celebra la sirena attraverso una serie di opere, tra cui un video e dei collages. Nel video *Ngwa* (2013), l'artista in persona dà corpo alla sirena, scatenando la sua *allure* sconvolgente, dapprima dimenandosi tra le acque, dalle quali, poi, emerge avvolta in un velo, apparendo e scomparendo, camminando sulla riva del mare, poi tra la fitta vegetazione di un giardino. Ora, la figura fantasmatica lascia spazio a una figura stregonesca, intenta in una sorta di danza rituale, al ritmo di suoni elettronici disturbanti, sfinendo, infine, al suolo, senza respiro, svuotata e svanita, sotto il peso dirompente della sua stessa forza sfrenata. Nei collages in dialogo col video, con titoli che giocano simultaneamente con l'ironia e l'intimidazione, quali *Killing You Softly*, *Beneath Lies the Power*, *The Screamer Island Dreamer*, *History Trolling*, l'artista crea figurazioni sireniche, che vivono tra gli abissi marini e la superficie terrestre, tra il demoniaco e il divino, mescolando immaginari e materiali legati alla sua storia culturale, geografica, biografica: immagini fotografiche d'archivio coloniale, immagini erotiche sessiste tratte dalla pubblicità, visioni fantascientifiche; frammenti di batik, te, sabbia, terra del Kenya, piume, perle, capelli sintetici. Gli intrecci creano una costellazione di creature femminili mostruose, tra il mondo terrestre e l'aldilà, tra naturale e soprannaturale, umano, animale, alieno, spirituale e fisico-erotico.

Mutu articola una pratica estetica di riappropriazione e giustapposizione femminista, richiamando e rovesciando immaginari presenti e passati riguardanti il corpo nero, la soggettività femminile, la storia coloniale e schiavista, le varie forme di neocolonialismo, lo sguardo razzializzante sull'Africa e l'incombente

ombra colonizzante della cultura mediatica occidentale, che oscura e rende aliene le identità e le storie locali in cui s'intrecciano cultura orale, mito, natura, animalità, immaginazione, magia, fantastico.⁷ Mutu, al contrario, scompone e ricompone esattamente nel desiderio di evocare, visivamente e materialmente, la ricchezza di questi mondi intrecciati, tenendo al centro la donna nera – “che è la sua ossessione, diventa dragone, serpente, sirena, cyborg o medusa dalla chioma tentacolare. Alla fine, come lei dichiara, il suo scopo politico è tenere al centro la memoria del femminile, continuando a parlare di donne e a rappresentarle” (Curti 2019, 53).

L'artista ritorna ancora alla sirena, nelle produzioni più recenti, intrecciando Afrofuturismo,⁸ leggende marine di varie culture africane e del mondo arabo, al sogno infantile, a scenari cyborg, inventando delle creature metamorfiche, ripugnanti e potentemente attraenti, in una flora e fauna marina reale e immaginata. Le sculture bronzee *Water Woman* (2017), *Crocodylus* (2020) e *MamaRay* (2020) sono figure ibride tra fisicità femminile nera, animali acquatici (la sirena, il coccodrillo e la manta, rispettivamente) ed elementi alieni. La familiarità delle visioni sireniche di creature ammaliatrici, dal fascino frivolo e letale, si colora di estraneità, di sfumature nuove e interrogative, al cospetto di queste potenti dee malinconiche, rammaricate per il vivente e i disastri umani presenti e passati, le splendide matriarche di bronzo osservano in posa dignitosa, determinate a vigilare sulla

⁷ Si veda il bellissimo video-documentario, *Wangechi Mutu: Between the Earth and the Sky*, in cui Mutu racconta le molteplici influenze culturali che confluiscono nella composizione della propria formazione artistico-estetica, e nel processo creativo: <https://www.youtube.com/watch?v=TaL8zDealmU>.

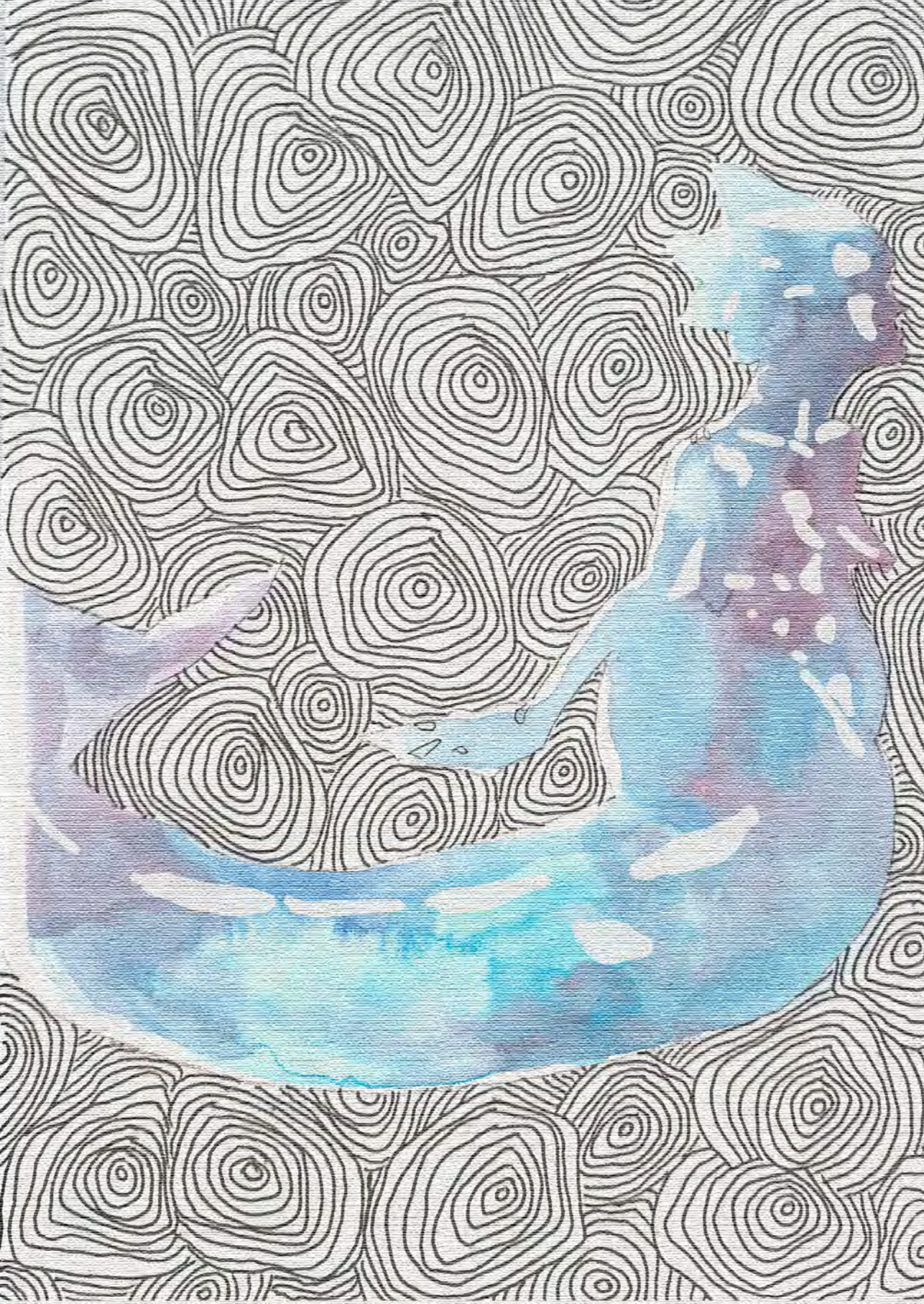
⁸ Movimento culturale e artistico-musicale, sviluppatosi come corrente della controcultura afroamericana, tra il 1992 e il 1998, l'Afrofuturismo intreccia le istanze antiessenzialiste delle culture afrodiasporiche, l'emergere della cultura cibernetica, lo sviluppo della nuova tecnologia e la fantascienza, producendo forme di resistenza culturale al razzismo che articolano futuri razziali alternativi. Per ulteriori approfondimenti, si veda Mark Dery (1994).

sopravvivenza e il riscatto degli esseri più fragili, e a guerreggiare per la futuribilità dei mondi immaginari, altri, sconfinati, alieni dei quali recano le tracce.

In questo universo, la *blackness* – storicamente considerata come ai margini del pensiero moderno – delle sirene è portatrice di una forza che mina e fa esplodere il vecchio ordine mondiale, esponendo la violenza coloniale e al contempo un altro modo di esistere (da Silva 2017), riportando alla memoria vivente la *queerness* acquatica, planetaria, materia/le e onnipresente, così spesso repressa, invisibilizzata, occultata e dimenticata dell'ibridità trans-umana.

Cosa accadrebbe se, invece del Mondo Ordinato, immaginassimo ogni forma esistente (umana e più-che-umana) non come forme separate che si relazionano tramite la mediazione di forze, ma piuttosto come espressioni singolari di ogni altro esistente così come dell'insieme intrecciato in/per cui essi esistono? Cosa accadrebbe se, invece di guardare alla fisica delle particelle per delle formulazione più scientifiche e critiche delle analisi del sociale, considerassimo i suoi riscontri – come la non-località (come principio epistemologico) e la virtualità (come descrittore ontologico) – come descrittori poetici, cioè, come indicatori dell'impossibilità di comprendere l'esistenza con gli strumenti intellettuali che non iproducono altro che separabilità, e i suoi alleati, ovvero la determinazione e la sequenzialità? [...] Quando la non-località guida la nostra immagine dell'universo, la differenza non è la manifestazione di un'irrisolvibile *alienazione*, ma l'espressione di un *intreccio* primario. (da Silva 2016, 65)

Se, come sostiene Denise Ferreira da Silva, la differenza tra gruppi umani e tra umani e non-umani esiste senza separabilità, ed è espressione di un intreccio elementare, se l'universo è concepibile secondo un principio di non-località, non-estraneità e intreccio permanente, in cui ogni cosa, animata e inanimata, ha un'esistenza sia attuale che virtuale, e immaginativa, in netta opposizione ai tre principi fondamentali del pensiero moderno occidentale (sequenzialità, separabilità, determinazione), allora possiamo cogliere nell'estetica acquatica qui analizzata l'invito, ancora una volta, a rinascere in un cosmo nuovo e radicalmente differente.



IL GIARDINO COSMICO



Il giardino cosmico

Prima dei miei tredici anni, prima di aver mai portato un tallith e di aver neppure mai sognato di possedere il mio, ho coltivato (ma qual è il rapporto?) dei bachi da seta, dei bruchi o larve di bombice. Scopro oggi che si chiama sericoltura (da Seri, sembra, un popolo dell'India orientale con il quale si faceva commercio della seta). Nei quattro angoli di una scatola di scarpe, dunque, così mi avevano detto di fare, ospitavo e nutrivo dei bachi da seta. Ogni giorno, ma avrei voluto essere l'ufficiale instancabile di questo rito. Più volte al giorno la stessa liturgia: a questi piccoli idoli indifferenti bisognava offrire foglie di gelso. Per settimane e settimane mi allontanai dalla camera in cui si trovava la scatola solo per andare in cerca di gelsi. Questi allontanamenti erano viaggi avventurosi: non si sapeva più dove andare a cercarli, né se ne sarebbero trovati ancora. I miei bachi da seta restavano là, dunque, con me, presso di me come a casa loro, nei graticci della bachicoltura, altrettante parole di cui allora ignoravo tutto. In verità, avevano bisogno di molti gelsi, troppi, sempre di più, questi piccoli e voraci esseri viventi. E voraci lo erano soprattutto durante le mute (nel momento detto della frèse). Si vedeva appena la bocca di questi bruchi bianchi e grigiastri, ma li si sentiva impazienti di nutrire la loro secrezione. Attraverso le loro quattro mute, i bruchi, ognuno per sé, erano se stessi, in se stessi, per se stessi, solo per il tempo di un passaggio. Si animavano solo in vista della trasformazione del gelso in seta. Diciamo sia baco che bruco. Osservavo i progressi della tessitura, certo, ma senza vedere niente in effetti. Dato che il movimento di questa produzione, questo divenire-seta di una seta che non avrei mai creduto naturale, questo processo straordinario restava in fondo invisibile, restavo prima di tutto paralizzato davanti all'impossibile incarnato da questi piccoli esseri viventi nella loro scatola da scarpe. Non era impossibile, certo, distinguere tra la testa e la coda, e dunque, virtualmente, fare la differenza tra la parte e il tutto, e trovare un senso alla cosa, una direzione, un orientamento. Ma era impossibile discernere un sesso. C'era in effetti qualcosa come una bocca bruna, ma non vi si poteva riconoscere l'orifizio che bisognava pur immaginare all'origine della loro seta, di questo latte diventato filo, di questo filamento che prolungava il loro corpo e vi si tratteneva ancora per un certo tempo: la saliva sfilacciata di uno sperma molto fine, brillante, lucente, il miracolo di una eiaculazione femminile che avrebbe preso luce e che bevevo con gli occhi. Ma senza vedere

nulla, in fondo. Le ghiandole sericigene del bruco possono essere, l'ho appena imparato, labiali o salivari, ma anche rettali. E poi era impossibile distinguere tra i vari stadi, tra i diversi movimenti, tra le varie affezioni di sé della stessa minuscola spontaneità vivente. Il dislocamento di sé di questo piccolo fantasma di pene, era erezione o detumescenza? Osservavo il progresso invisibile della tessitura, un po' come se volessi sorprendere il segreto di un prodigio, il segreto di quel segreto laggiù, alla distanza infinita dell'animale, di quella piccola verga innocente, così estranea ma così prossima nel suo incalcolabile distanziamento. Non posso dire che mi appropriassi dell'operazione, non dirò neppure qualcos'altro o il suo contrario. Ciò di cui mi appropriavo senza ricondurlo a me, ciò di cui mi appropriavo laggiù, là fuori, a distanza, era l'operazione, l'operazione attraverso la quale il baco stesso secerneva la sua secrezione. La secerneva, la secrezione. Secerneva. Intransitivamente. Sbavava. Secerneva assolutamente, secerneva una cosa che non sarebbe mai stata un oggetto, un oggetto per lui, un oggetto al quale si sarebbe posto di fronte. Non si separava dalla sua opera. Il baco da seta produceva fuori di sé, davanti a sé, ciò che non lo avrebbe mai abbandonato, una cosa che non era altro che lui stesso, una cosa che non era una cosa, una cosa che gli apparteneva e gli spettava in proprio. Proiettava al di fuori ciò che procedeva da lui e restava al fondo, nel fondo di lui. Fuori di sé in sé e presso di sé, in vista di avvolgerlo ben presto completamente. La sua opera e il suo essere per la morte. La formula vivente, minuscola, ma ancora divisibile del sapere assoluto. La natura e la cultura assolute. La sericoltura non era affatto cosa dell'uomo che alleva i suoi bachi da seta, ma del baco da seta in quanto baco da seta. Secrezione di ciò che non era né un velo, né una tela (niente a che vedere con il ragno), né un drappo né una tenda, né una sciarpa bianca. Questa piccola vita silenziosa e finita non faceva nient'altro che questo, laggiù, così vicino, sotto i miei occhi, ma a una distanza infinita: non faceva nient'altro che prepararsi a nascondersi, che amare nascondersi, in vista di prodursi verso l'esterno e di perdersi, non faceva che sputare proprio ciò di cui il corpo riprendeva possesso per abitarlo avvolgendovisi in una notte bianca in vista di tornare a sé, d'avere per sé ciò che si è, di aversi e di essersi maturando ma anche morendo nel momento della nascita, di svanire al fondo di sé, che è la stessa cosa che seppellirsi gloriosamente nell'ombra, al fondo dell'altro: "Aschenglorie: [...]"

Il giardino cosmico

grub ich mich in dich und in dich”. L’amore stesso. L’amore si faceva fare l’amore sotto gli occhi del bambino sognatore. Poiché non credeva a ciò che vedeva, non vedeva ciò che credeva di vedere, si raccontava già una storia, questa storia, come una filosofia della natura per scatola da scarpe (il romanticismo in Algeria, in piena estate - perché dimenticavo di dire che, per essenza, tutto ciò non avrebbe potuto essere possibile, nella mia memoria in ogni caso, che d’estate, nel calore delle vacanze, a El-Biar); ovvero che il baco da seta si seppelliva da se stesso, ritornava a se stesso nella sua odissea, in una sorta di sapere assoluto, come se avesse bisogno di avvolgersi nel proprio sudario, il sudario della sua stessa pelle, per restare presso di sé l’essere che era stato in vista di rigenerarsi da se stesso nella filatura dei suoi fili, dei suoi figli, o delle sue figlie – al di là di qualsiasi differenza sessuale o piuttosto di qualsiasi dualità dei sessi, e anche di qualsiasi accoppiamento. In principio, ci fu il baco che fu e non fu un sesso, il bambino lo vedeva bene, un sesso, forse, ma allora quale? Il bestiario cominciava. Questa filosofia della natura era per lui, per il bambino che ero e che resto ancora, l’ingenuità stessa, senza dubbio, ma anche il tempo dell’infinito apprendistato, la cultura della confezione, la cultura confezionata secondo la finzione, l’autobiografia dell’illusione, Dichtung un Wahrheit, un romanzo di formazione, un romanzo della sericoltura che cominciava a scrivere in vista di indirizzarlo a se stesso, di educarvi se stesso in un sabbat di colori e di parole: la parola gelso [mûrier] in lui non era mai troppo lontana da maturare [mûrir] e da morire [mourir], il verde del gelso, di cui scongiurava il colore, come tutti in famiglia, tutta una storia di guerra di religioni, la coltivava come un linguaggio, un fonema, una parola, un verbo (verde lui stesso, e verdura, e rinverdire, e verme, e verso, e vetro, e verga, e verità, verace o veridico, perversione e virtù, tutti i pezzi grondanti di parole in vex in numero ancora maggiore che celebrò più tardi e che ricordo qui, una volta di più, senza veli e senza pudore).

(“Virus” appartiene, nella sua immaginazione, alla stessa famiglia, è un piccolo verme o baco perverso e pernicioso, vizioso, né vivo né morto, e che porta la morte a scoppio ritardato tramite la moltiplicazione di sé. È d’altronde, in latino, anche una bava di lumaca, e per Virgilio o Plinio è sperma animale e per Cicerone un veleno o un qualcosa di tossico.)

*Nel momento stesso in cui scopro il più bello, la più bella, che mi cercava fin dall'inizio: la **véraison**, la **maturazione**. La véraison (dal verbo vérir, variare, cambiare colore) è il momento del maturare, il momento della maturazione. I frutti, soprattutto i frutti della vigna, cominciano allora a prendere il colore che avranno nella loro maturità. La bacca ricomincia a ingrossarsi, il chicco diventa translucido nei vitigni bianchi, rosso nei vitigni neri.*

Ora, molto tempo dopo la formazione del bozzolo, un tempo incalcolabile per il bambino, un tempo senza comune misura, quando la macchia umida finalmente appare, quando un sangue sconosciuto, rosso, quasi nero, affiora dall'interno per ammorbidire e forare la pelle e poi aprire il passaggio per le ali della farfalla, in quel momento di risveglio quanto di nascita, nell'istante in cui accade l'imprevedibile riappropriazione, il ritorno al sé del baco che lascia cadere il vecchio corpo come una scorza bucata, ciò che accade allora, ciò che, in verità, devo dirvelo, accadde una volta, una sola volta, la véraison di un batter d'occhio, la grana di una suoneria telefonica, quella volta assolutamente unica, come la sorpresa che dovevo aspettarmi, perché lei non si inganna mai, non mi inganna mai, questa véraison che ebbe luogo una sola volta, ma che richiederà tutto il tempo che mi è dato per diventare ciò che fu, non ve la racconterò mai.

(Jacques Derrida, "Un baco da seta.
Punti di vista trapunti su un altro velo")

Cosmi germinativi

di Nabila Tavolieri*

L'infanzia

Ero persino sicura, a volte, che il giardino e io fossimo fatti della stessa sostanza, sabbia e compost sfregavano le mie ossa; muschio, felce, viole e strelizia mi crescevano nella pelle, mi allungavano le membra. In primavera, lasciavo i bruchi strisciare su e giù su di me, in processioni rosse e flosce, e quando facevano degli anelli in movimento sulle mie dita divaricate, la mia pelle aveva la rigidità di una corteccia. Amavo la sabbia molto più della mia carne. Un giorno caddi. Le mie mani erano piene di sabbia. Non volevo lasciarla andare. La follia, direbbero le guardie, quando c'è tanta sabbia che tutte le mani di tutti gli uomini di tutta la terra non la esaurirebbero. Ma l'ho amata. Si lascia andare ciò che si ama perché esistono altri oggetti? E chi mi avrebbe restituito la stessa manciata? Chi mi avrebbe assicurato che avrei ritrovato la stessa sensazione di felicità assoluta con altri granelli? Non sappiamo che la felicità è fatta proprio della congiunzione unica di migliaia di granelli insostituibili, tenuti in una sola mano, in modo che non si sappia cosa unisce, la mano o la sabbia?

(Hélène Cixous, *Un Vrai Jardin*)

Del mio giardino d'infanzia mi tornano alla mente, nitidi e sensibili, come se li vivessi mentre scrivo, molti momenti epifanici. Mi accarezzano la schiena le foglie della siepe e le lunghe fronde

* Il contributo su Castiel Vitorino Brasileiro è stato originariamente presentato alla 14ª edizione del POSTGRADUATE COURSE FEMINISMS IN A TRANSNATIONAL PERSPECTIVE “Beyond the Ruins of Capitalism: Stolen Concepts, Deep Silences, Resurfaced Frictions” (24-28 Maggio 2021) organizzato dal Centro Inter-Universitario di Dubrovnik. <https://iuc.hr/programme/1355>.

Il contributo su Tabita Rezaire è stato presentato durante la 15ª edizione del POSTGRADUATE COURSE FEMINISMS IN A TRANSNATIONAL PERSPECTIVE “Art, Artivism, and Other Transformative Practices” (23-27 Maggio 2022). <https://iuc.hr/file/1466>.

del salice piangente; sento l'odore del glicine e del gelsomino nello stradello verso il cancello di casa, e le ciliegie putrefatte tra i fili d'erba; guardo, istintivamente, le mie mani per capire se la terra fresca sia rimasta incastrata sotto le unghie e nelle pieghe della pelle, come dopo una giornata passata a piantare i bulbi. Le stesse mani, le cui falangi sono lacerate dalle ansie di tempi folli, provano a scrivere di un giardino immaginario, immaginifico e immaginato; le gambe e i piedi sono in movimento, tremanti, mai fermi, pronti allo slancio del viaggio pur se ancorati al suolo durante la scrittura, esperiscono la jouissance di una camminata sull'erba morbida, verde e umida; gli occhi provano a trasformare la bellezza vista in viaggio in un sogno, nei desideri più profondi di me bambina, nei segni che incido sulla pagina.

Ricordo quando, per sfuggire dai tormenti di una dolorosa separazione, mi rendevo invisibile e insensibile tra i rami della siepe che separava la casa dalla ferrovia. Nell'angolo che dava inizio al confine del giardino vicino c'era lo spazio dell'accoglienza dove le urla venivano ovattate dal fruscio delle foglie. Nei periodi di tempesta, un altro rifugio era la casa dei nonni. La nonna, strappata da bambina alla campagna che amava, ha un orto nello stradello ghiaioso su cui si affaccia il condominio: un piccolo giardino, quadrato, ordinato, grazioso, con il sentiero tracciato dalla tartaruga che vive lì da più di venti anni. Amo quel luogo; un ricordo dolce è la visione di mio nonno che mi porta sul sellino della bicicletta a cercare i fiori nelle aiuole del quartiere. Da allora, pur se lui non c'è più, nei miei cammini, non smetto mai di cercare fiori. Non ho smesso di fotografarli, per portarli con me nei ricordi, avendo imparato che è ingiusto appropriarsi della loro bellezza, che non si sradica un fiore dalla natura per tenerlo in un vaso. Di quelle antiche giornate ricordo i sapori: l'uva fragola del vicino, i fichi del giardino dietro casa, il sapore del mediterraneo, della natura, dell'acqua, e della nascita dei pinoli freschi raccolti dalle pigne cadute nella pineta, che custodiscono le radici dell'albero futuro.

Non dimenticherò neppure la cura di mia nonna per la tartaruga che abita il giardino. Ogni anno, con l'arrivo dell'autunno, ella crea un altro piccolo giardino in una scatola che ospiterà l'amica fidata mentre riposa in letargo: qualche foglia secca, del terriccio fresco, sassolini, e della insalata. La scatola-giardino, il piccolo ecosistema, è un oggetto prezioso, sia per la nonna che

Il giardino cosmico

ha una vocazione istintiva, materna, primordiale che la spinge a prendersi cura di ogni cosa, che per la tartaruga che può stare al riparo nei mesi gelidi. Negli ultimi anni, complici l'ansia provocata dall'avanzare dell'età e la struggente consapevolezza che il mondo non è più quello di quando era ragazza, scrive sul piccolo gesto-oggetto con lettere grandi e nere, "c'è dentro la tartaruga, non rubare!". Tutto è cambiato, niente è come prima - mi ripete ogni volta che vado a farle visita mentre con le dita, fragili rami nodosi, mi indica fiera i nuovi bulbi che ha piantato...

Il giardino è il luogo dell'infanzia mai abbandonato, luogo segreto dove tornare alla ricerca dei ricordi preziosi e di paure profonde, il custode delle prime esperienze sensoriali e delle fantasie immaginifiche nelle quali tutto è possibile. Il giardino è uno spazio incarnato che ogni essere umano custodisce dentro di sé, il microcosmo disordinato di esperienze, pulsioni, memorie ancestrali, pronte a manifestarsi nel presente sotto forma di impressioni al tocco di un oggetto, alla vista di un quadro, all'ascolto di una melodia, all'odore di un muschio. Il giardino incarnato è lo spazio dove la scrittura si anima; il custode di ciò che è perduto, dei sogni, e delle radici.

La madre dell'écriture feminine Hélène Cixous racconta di alberi, minerali, fiori, granelli di sabbia come fonti di inesauribili ispirazioni, mondi con cui compostare per abbandonare l'umanità e immaginare altre forme di esistenza nella scrittura, sempre per/ con altri mondi, creature, animali. Nel breve Un Vrai Jardin, Cixous narra la straordinaria esperienza del giardino botanico di Orano, dove la giovane protagonista esperisce sé stessa come divenire terra per la Terra (Cixous 1971). La visita del giardino, sotto il controllo militare francese, le è vietata perché è ebrea, straniera, altra. La giovane sogna il giardino e, allo stesso tempo, avverte il luogo come vero – vrai, verable, voirable – uno spazio che esiste e che può essere visto, toccato, creduto.

Un giorno, dopo che il padre medico ha iniziato a lavorare nel circolo militare, la ragazza può varcare il cancello fino a quel momento esperito solo in sogno. Prima di entrare, sente il profumo del luogo paradisiaco che costituirà il suo rifugio; al di fuori del giardino, le bombe cadono sulla città, gli uomini partono per la guerra. La felicità è quella per cui, entrando nel

giardino, ella sarà sola, “ad eccezione dei coleotteri, lepidotteri, guardiani, balie e bambini” (13). *L'incontro con gli esseri umani che passeggiano nel giardino innesca un istante di caos che annuncia che ora nulla può essere più previsto: esposta allo sguardo delle balie e dei guardiani del luogo, la giovane donna diviene abietta, 'sporca', una cosa da rifiutare, da 'compostare'. La realtà incomincia a presentarsi in modo selettivo, e, come se fosse un uccello in volo, ella può “distinguere alla perfezione linee, prospettive e oggetti sia nello spazio che isolati” (17). Ha la sensazione di avere “una visione fotografica di piante e insetti” (Ibidem) ma non vede bene gli esseri umani se non focalizzandosi sulla grandezza o sui colori scuri, candidi o brillanti, delle incerte figure; il suo sguardo miope è de-antropocentrizzato.*

Dopo l'incontro con le guardie e la dolorosa consapevolezza che nessuno verrà a salvarla, inizia la metamorfosi “ai margini del regno animale, ricacciata nell'indefinibile” (20), in cui lei stessa diviene parte della sostanza del giardino, corpo floreale, alboromorfa, una manciata di minuscoli grani terrosi. Nel vortice caotico del viaggio verso la terra, la giovane cade “con una velocità brutale e minerale” (34). Dall'esperienza onirica, la corsa si apre all'avvenire; nel naufragare vorticoso, a riportarla alla realtà è il pianto di speranza che accompagna la rinascita, il ritorno alla vita come giardino, il grido: “Terra, Terra, ho pianto/ urlato” (38). È l'esplosione – di sé stessa? del giardino? della città? del sistema coloniale? – che ridona la Terra alla straniera, alla donna, alla natura, al cosmo; il giardino è riaperto, infine, liberato dal controllo.

Nel 2011, invitata alla Serpentine Gallery di Londra, in occasione della Garden Marathon, un evento di due giornate dedicato all'esplorazione del tema del giardino, dopo la lettura di Un Vrai Jardin e di un estratto di Philipines, alla domanda “qual è il tuo vero giardino?” Cixous risponde che esistono due giardini che immagina e ama, e di cui scrive: il cimitero, e il libro dell'ospitalità verso tutte le specie.¹ Il 'libro dell'ospitalità' è la figurazione da

¹ Si rimanda al video “Garden Marathon 2011: Hélène Cixous – “Un vrai jardin / A real garden” – (<https://www.youtube.com/watch?v=lzARvRqS-uw>). L'incontro ha avuto luogo durante l'evento

Il giardino cosmico

cui è possibile immaginare il giardino dove l'accoglienza dell'altra è una pratica volta a un divenire comune, a farsi corpo insieme. In questo processo di ri-de-composizione materiale o, usando le parole della filosofa della scienza Isabelle Stengers, di 'cattura reciproca', il giardino dell'ospitalità diviene multispecie, planetario e cosmico. Il suo confine può essere immaginato come una siepe, un ruscello, o una piccola cinta di alberi, un luogo permeabile e poroso, attraversabile e senza nessun ostacolo, sempre aperto ed in espansione verso il foris, il forastico, 'l'oltre selvaggio' – dove ci si abbandona "alla follia per comprendere la lingua dell'Altra" (Stengers 2005; Halberstam 2021).

Garden Marathon tenutosi il 15-16 ottobre del 2011 alla Serpentine Gallery, Londra. <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/garden-marathon/>

Gradive contemporanee



Wissal Houbabi e Ofelia Omoyele Balogun, *Scrivere coi piedi*, 2021. Fotografia di Street Style Studio (Daniele Poli). (Cortesia delle artiste)

Il vestito che la Gradiva indossava il giorno dell'eruzione la copriva fino alle caviglie, ma il gran numero di pieghe che la fasciavano al disotto della cintura, donavano a ciò che sarebbe potuta essere una spessa guaina intralciante il cammino, una straordinaria morbidezza. Calzava sandali. L'elasticità del suo passo era dovuta anche ad una esigenza delle pietre, molto larghe e spaziate in queste città... Sotto l'ampiezza pieghettata del vestito, la giovane piegava gaiamente il ginocchio, gioendo di sentire i muscoli tendersi per sognare una corsa che non faceva più ora in pieno sole, ma nella quale la si sorprendevo nelle solitudini dell'alba. Le pieghe del vestito le permettevano questa danza che non sembrava affatto, salvo all'occhio esercitato di un saggio, decelerare ciò c'era d'eccessivo e di bello nella posizione del secondo piede, che ella tendeva quasi in verticale delle dita del piede al tallone. Conosco bene questa posizione, la pratico io stessa... Questo modo che abbiamo di mimare l'elevazione, l'involo... la scioltezza alata de la Gradiva: la maggior parte delle donne sono lente e stanche, alcune sono accelerate, ma ignorano i misteri della verticalità.

(Hélène Cixous, *Le troisième corps*)

L'apertura di questa scrittura dedicata a ciò che succede nel 'giardino cosmico' è segnata dalla danza di Gradiva, la fanciulla del bassorilievo d'epoca romana, il cui ritrovamento anima la novella *Gradiva* dello scrittore tedesco Wilhelm Jensen. Ad affascinare e ossessionare il protagonista della novella, l'archeologo Hanold, è la singolare postura della donna ritratta: il piede è in posizione verticale, cristallizzato nel momento in cui tocca il terreno, a donare movimento e slancio all'immagine pietrificata del bassorilievo. Il rilievo di Gradiva, la traccia corporale della sua esistenza, l'iscrizione materiale del cammino danzante, annunciano le sperimentazioni della 'scrittura in cammino' di Wissal Houbabi e Ofelia Balogun nella performance *Scrivere con i piedi* (Houbabi-Balogun 2021).² Se, contemplando il bassorilievo pompeiano, Gradiva si anima fuori dall'iscrizione che la tiene prigioniera, forse, per spiccare il volo che infrange la linea che demarca il confine tra sogno e realtà, così le memorie incorporate delle artiste Houbabi e Balogun si animano e, nel loro cammino, nei passi della loro danza, e nel fonema poetico che accompagna i loro movimenti, attraversano lo spazio per prendere vita sulla scena.

In *Le troisième corps*, Hélène Cixous descrive Gradiva all'alba, mentre sogna di correre verso il cielo, verso un altro spazio, verso il futuro che l'attende, nell'attimo che procede l'involò, nell'attraversamento spazio-temporale capace di sconvolgere l'ordine dell'esistenza e dei confini, tramite il 'gesto' di colei che, come una creatura alata, vola nella lingua, il gesto di colei che la lingua fa volare, mentre la libera dalle costrizioni significanti (Cixous 1975).

² Per un approfondimento, vedi l'incontro con Wissal Houbabi e Ofelia Balogun al seminario "Borderscapes" del Centro di Studi Postcoloniali e di Genere, Unior, dedicato, nel 2022, a "Roots – Routes: Linguaggi, miti e azioni in viaggio".

Wissal Houbabi e Ofelia Balogun sono delle Gradive contemporanee, ‘coloro che splendono nel cammino’, ‘coloro che avanzano’ e che, poeticamente, (in)scrivono nel mondo (con) i loro passi. Le rispettive sperimentazioni artistiche e le diverse storie di migrazione sono offerte nella performance *Scrivere con i piedi* in cui, insieme, le artiste rivendicano la bellezza delle lingue, e dei movimenti delle contaminazioni tra popoli; l’ospitalità dell’oralità e della danza; le capacità creative che accompagnano l’esperienza diasporica; i futuri della memoria fattasi ‘corpo’. La nascita del lavoro comune è segnata da un’improvvisazione corp(o)rale, un ‘viaggio corpo-a-voce’, un’esperienza ‘corpo-a-bocca’, animata da una lingua poetica capace di attraversare, volando, i confini, i corpi, lo spazio-tempo.

Houbabi e Balogun, nella creazione dell’opera, sembrano seguire Hélène Cixous che invita, in *Tre passi sulla scala della scrittura*, a considerare l’erranza, il viaggio, l’avanzare come fonte di ispirazione per la scrittura, vivendo il corpo come un mezzo di trasporto:

Scrivere è: mettersi in marcia. Attività e passività. Il che non significa che si arriverà. Scrivere non è arrivare; la maggior parte del tempo è non arrivare. Bisogna andare a piedi, col corpo. Bisogna andar via, lasciare il sé. Quanto bisogna non-arrivare per scrivere, quanto bisogna errare e consumare e godere? Camminare fino alla notte. La propria notte. Camminare attraverso sé verso l’oscurità. [...] La passeggiata, la danza, la *jouissance* accompagnano l’atto poetico, il poeta che non consuma le scarpe, che scrive con la testa, non so chi sia. Il vero poeta è un viaggiatore. La poesia riguarda il viaggio a piedi e tutti i suoi sostituti, tutte le forme di trasporto. Non si può scrivere una poesia così intensa, così densa, senza quella danza che vi danza intorno al mondo. Così, forse, sognare e scrivere riguardano effettivamente l’attraversamento della foresta, il viaggio per il mondo, usando tutti i mezzi di trasporto disponibili, usando il corpo come forma di trasporto (Cixous 1990, 91-93).

Il giardino cosmico

Wissal Houbabi è una poeta, una slammer, e una scrittrice ‘in cammino’, intenta a esplorare la condizione diasporica in area mediterranea, alla ricerca del superamento di ogni identità fissa e definita, sia linguistica che culturale:

Cerco l'identità mediterranea che accomuna Trieste e Tangeri, sono coste bagnate dallo stesso mare, tutta la sovrastruttura culturale che si è creata in ogni singola costa non mi interessa più, sono per natura, più che per scelta politica, il superamento dell'identità stato-nazione, il superamento della lingua madre, del punto di vista situato. (Houbabi - Ruggeri 2020)

Rivendicando la forza dell'oralità, Houbabi libera la lingua e la scrittura dalla materialità della carta, lasciando volare i messaggi che ella dissemina per le strade che percorre.³ Nelle sue performance, che sono spesso legate all'improvvisazione, la poeta si lascia ispirare dai ricordi e dalle impressioni d'infanzia, dal suono dei *taarab* andalusi amati dal padre, dai ritmi delle danze popolari marocchine, dalle voci del *sug*, dai rumori della medina. In gioco è la decostruzione della narrazione eurocentrica a carico del bacino del Mediterraneo: come se seguissero una barca errante in mare, le parole avanzano incontrollabili, facendo provare all'ascoltatrice il disorientamento funzionale alla creazione di una storia 'altra' rispetto alla narrazione 'sbiancata' del bacino.

Ofelia Balogun è una ballerina, coreografa e educatrice italo-nigeriana, la cui pratica sperimentale – che ella chiama “Dance Your Roots” – rivendica l'importanza dell'interconnessione tra il corpo, la mente e lo spirito.⁴ Utilizzando il corpo come mezzo di esplorazione ed espressione delle origini, Balogun è

³ Vedi “Decolonizzare la città. Dialoghi Visuali a Padova”, il progetto in cui Wissal Houbabi recita una sua poesia per le strade di Padova, lasciando dei frammenti attaccati ai muri. Si veda, inoltre, Frisina, 2021. - <https://www.youtube.com/watch?v=B6CtMsORajE>

⁴ Cfr. il sito di Ofelia Balogun: <https://www.ofeliabalogun.com/>.

attenta all'ascolto del ritmo interno, concentrandosi su tecniche coreografiche africane e afro-caraibiche per creare un movimento che si fa pratica politica di cura, e strumento di riappropriazione spaziale e corporale.⁵ “Dance Your Roots” risponde all’urgenza di decostruire e annullare le categorizzazioni dei corpi migranti e dei corpi non-conformi, rivendicando l’alterità e la diversità come spazi di elaborazione culturale aperti a chiunque vi cerchi rifugio:

Con ‘diversità’ intendo il rispetto dell’universo culturale che ognuno di noi porta dentro di sé. Accettando che, in un mondo di umani *displaced*, la nuova generazione di oggi e non quella di domani ha più di una cultura dentro al corpo: io stessa sono la figlia di due culture forti. Questo significa accettare che la ‘diversità’ non è un’altra categoria in cui imprigionare un individuo perché siamo spaventati dal suo contenuto. [...] Nel 2022 un corpo ‘diverso’ deve chiedere ancora permesso o giustificare la sua presenza in uno spazio. Non possiamo essere solo danzatrici, dobbiamo essere anche attiviste. (Balogun 2022)⁶

Osservando il bassorilievo di Gradiva, Hanold ripensa alla ragazza con cui ha condiviso l’infanzia, il cui ricordo è rimasto celato nel suo inconscio; come se avesse già visto la peculiare modalità del camminare, alla vista del piede elevato inciso nel marmo, gli ritornano vivide le impressioni provate da piccolo. *Scrivere con i piedi* nasce, a sua volta, da un tappeto che Houbabi trova al mercato della Montagnola, a Bologna, e che, come ella racconta, le ha donato il dolce ricordo infantile di quando gattonava sul tappeto di casa sua, dipingendolo con un pennello. Il ricordo dà ispirazione alla scenografia dell’opera, segnando il

⁵ Si vedano le coreografie: *Mirrors* (2019), *The Willow Three* (2019), *I-M-MIGRANT* (2020-2021), *Identità Proibite* (2021).

⁶ Vedi il discorso di Ofelia Balogun al Edinburgh International Culture Summit 2022 - Culture and Education: <https://www.youtube.com/watch?v=zG0GH6qdsHU>.

dispositivo del viaggio sensoriale tra il passato e il presente. Inaspettatamente, come per creare un vortice spazio-temporale, Houbabi taglia il tessuto che svela, custoditi al suo interno, i fermi-immagini di una medina...

La performance inizia con Houbabi che scandisce delle parole in *darija*, la lingua mediterranea nata dalla contaminazione delle lingue; il buio della scena lascia apparire il corpo di Balogun, illuminato e velato. Le immagini si sovrappongono ad altre immagini, il bianco e il nero, i colori caldi, i riavvolgimenti della pellicola, le sue frammentazioni. Si ascoltano rumori di strada, un canto, i suoni dei clacson, l'asfalto scricchiola sotto le ruote di un taxi: il vertiginoso *soundscape* su cui balla Balogun è composto dalla voce di Houbabi e dai suoni del Marocco. La voce e i movimenti emergono, come pulsioni, dalla parte intuitiva del corpo che riproduce le memorie dimenticate, ma sempre presenti e attive creativamente, delle origini. Senza schemi, ma nella ri-de-composizione dell'eco che riverbera dagli archivi del corpo, i ricordi si trasformano nella performance, materializzandosi, fugacemente, nelle vibrazioni del suono e del movimento – sempre e già in volo. Qui esiste e gode la bellezza dell'effimero: le parole, come i passi di danza, si dissolvono nel momento in cui sono espresse. Affinché ne rimanga memoria è necessario che esista la condivisione, l'ospitalità, l'apertura del corpo alla relazione, all'ascolto, al tocco.

La performance unisce il tempo in cui la memoria è affidata al passaparola, alla socialità e alla collettività, e il tempo in cui la memoria è data agli archivi digitali ed elettronici. *Scrivere con i piedi* vede il proprio nomadismo passare nel video che trasforma l'improvvisazione in un prodotto; molte sensazioni, emozioni, suoni, e movimenti vengono persi; ad essere conservata è la performance, che resta a disposizione della comunità migrante, acquisendo il suo intento politico: la rivendicazione della cultura 'marginale', l'oralità della tradizione, il viaggio della migrante come esperienza di vita. Questi saperi non si imparano a scuola (dove, spesso, a Houbabi veniva detto che 'scriveva con i piedi') ma costituiscono

memorie che conferiscono musica alla voce e vibrazione al corpo. Houbabi usa il dialetto marocchino, decostruendo la materialità della parola scritta: nella performance, la spettatrice non comprende ciò che dicono i sottotitoli perché questi sono le traslitterazioni letterarie del suono della lingua *darja*. Tra le vibrazioni corporee e sonore, non si ha certezza di nulla; bisogna esporre i sensi all'esperienza, concedersi al canto e alla danza, accogliere gli spiazzamenti artistici, abitare lo spazio di ciò che è incomprendibile razionalmente: “Diffido di ciò che leggo scritto, io scrivo con i piedi e leggo a orecchio”, dice la performer (Houbabi 2021).

Lo spaesamento sensoriale ha l'intento di denunciare il sistema d'istruzione italiano, l'accademia e il mondo della danza, che razzializzano ed emarginano le persone 'altre', stigmatizzandone i corpi non-conformi, considerando inferiori le culture orali. Per 'scrivere con i piedi' bisogna lasciarsi guidare, da nuovi modi di esperire il mondo da nuovi *savoirs*: dopo il tempo in cui ella ha esperito l'emarginazione scolastica perché marocchina, Houbabi, la figlia di immigrati, la 'non-italiana', ribalta il significato dei commenti d'accusa che le rivolgevano gli insegnanti, affermando, infine, “Io scrivo con i piedi”.



Wissal Houbabi e Ofelia Omoyele Balogun, *Scrivere coi piedi*, 2021. Fotografia di Street Style Studio (Daniele Poli). (Cortesia delle artiste)

Giardini galleggianti

Forse questo: il giardino che galleggia è ciò che si attarda in un altro senso, d'improvvisazione, dell'ensemble estetico che non è un ritorno ad una singolarità immaginata e originaria. Piuttosto, il giardino galleggiante marca un presente senza precedenti entro cui l'estetica è di continuo riconfigurata e riconfigurante, piegata e da piegare; qui l'illusione di ogni immediatezza del suono è ri/scritta e la fissità sovradeterminata e differita della scrittura è dis/inscritta dal presente materiale e trasformativo del suono.

(Fred Moten, "Sound in Florescence")

Fred Moten dedica il saggio "Sound in Florescence" all'album di poesia musicale Chinampas del pianista jazz Cecil Taylor (Moten 1998, 214). Le Chinampas sono un antico metodo di coltivazione utilizzato dagli Aztechi nella Valle del Messico per guadagnare terreni fertili nella valle caratterizzata dalla presenza di numerosi laghi e fiumi. Le comunità locali costruivano dei veri e propri giardini galleggianti sull'acqua in cui poter coltivare verdure e fiori.

Ripensando alla frase "Words don't go there", che il sassofonista Charles Lloyd utilizzò per rispondere a un intervistatore che gli chiedeva di commentare un brano musicale, Moten si chiede dove vadano le parole nel momento in cui una performance è in atto, in cosa si trasformano quando sono pronunciate. "Words don't go there" implica la differenza tra le parole, legate al sistema della conoscenza, all'iscrizione sulla pagina, e la musica, che è capace di attraversare lo spazio in una "disintegrazione generativa, un'emanazione di suono luminoso" (Ibid, 214). In Chinampas la scrittura supera la concezione della graphesis per divenire 'un'improvvisazione visivo-spaziale-tattile'; come un 'giardino galleggiante', la parola si stacca 'dalla pietra, dal tessuto', e, divisa tra il sopra e il sotto della linea di superficie, l'immagine esprime l'esperienza diasporica, la sospensione della condizione di non-appartenenza, la vita in-between, il continuo viaggiare (Ibid, 221-222).

Corpi infiniti

Lasciatemi considerare una possibilità: cosa succederebbe se, invece del Mondo Ordinato, potessimo immaginare il Mondo come un Plenum, una composizione infinita in cui ogni singolarità dell'esistenza dipende dal suo divenire una possibile espressione di tutte le altre esistenze, con cui è implicata oltre lo spazio e il tempo.
(Denise Ferreira da Silva, "On Difference Without Separability")

Le categorizzazioni su cui si fondano e si continuano a legittimare le 'necropolitiche' del 'Mondo Ordinato' derivano dal XVI secolo, quando il pensiero moderno legittimava la sistematizzazione di pratiche di violenza volte all'annichilimento di ogni forma di esistenza altra, umana e non-umana, trasformando la Natura in terra da sfruttare e definendo le popolazioni non-Europee come *Others-than-human*. Nel presente, il sistema di discriminazione è sistematicamente (ri)prodotto; in "Fractal Thinking", Denise Ferreira da Silva analizza le situazioni di discriminazione in Europa, Africa, America del Sud, e Stati Uniti, dichiarando di osservare un 'movimento senza cambiamento', delle dinamiche e delle scene che si ripetono in spazi e momenti diversi del globo ma che condividono la matrice coloniale che spinge il corpo 'subalterno' sempre verso 'l'orizzonte della morte' (da Silva 2016).

La filosofa e artista brasiliana invita ad analizzare le istanze della violenza razziale, ecologica, e capitalista, collocandoli in un momento storico più ampio, quali diffrazioni delle politiche colonialiste, razziste ed estrattiviste che hanno consentito al capitalismo di prosperare e di autoriprodursi a partire dal XVI secolo. Il compito di porre fine al mondo 'come lo conosciamo' necessita una pratica e un modo di pensare ed esistere che Ferreira da Silva definisce 'frattale',

‘materiale’, ‘po/etico’, ‘de-composizionale’.⁷ Questo pensiero complesso, non lineare, giunge a sostegno del compito di comprendere che ciò che esiste e accade nel presente, sulla terra, come singolo evento, si costituisce, in realtà, quale ri-decomposizione differente ma inseparabile di/da tutto il resto.

Il pensiero frattale intende il globo come parte del cosmo, di quel *plenum* immisurabile in cui tutto ciò che succede è una singola manifestazione del *corpus infinitum* – senza orizzonte se non quello delle infinite possibilità. Il *corpus infinitum* appare nel momento in cui riconosciamo le altre esistenze come parti “diverse ma non separate” del nostro essere, accogliendole dentro di noi, abbandonando la nozione di soggetto come entità individuale, e abbracciando l’etica – ‘con/fuori/senza il soggetto’.⁸

L’etica rivela la possibilità di re-immaginare il mondo come spazio di ospitalità incondizionata e immateriale. In tale riconfigurazione, l’abolizione del soggetto, inteso come entità materiale unica, tocca l’ethos, il mondo, il luogo in cui viviamo, che, liberato dall’inquadramento spazio-temporale e dalle sue categorizzazioni, diviene cosmico.

Il *corpus infinitum* è, per sua natura, infinito e ovunque: nel giardino terreno, nelle foglie degli alberi, nelle diramazioni dei rami, nei petali dei fiori, nelle pietre, nelle coreografie degli storni nel cielo, nei movimenti e nelle forme del mondo acquatico, negli abissi, nelle stratificazioni della barriera corallina, nelle conchiglie, nelle spirali delle bolle che esalano le balene per catturare il krill. L’infinita ri-decomposizione della materia segue le sequenze dell’universo: dai giardini alle

⁷La fine del mondo ‘come lo conosciamo’ presuppone la decolonizzazione e la restituzione del valore totale estratto dalle terre e dai corpi neri, senza il quale il capitalismo non sarebbe potuto esistere nella forma attuale. Per un approfondimento, si veda da Silva 2022.

⁸Tentiamo qui una traduzione dell’espressione ‘with/out the subject’; vedi da Silva-Desideri 2015

galassie, gran parte di ciò che conosciamo si sviluppa seguendo la successione di Fibonacci a cui la legge universale dell'armonia, che segue il Numero Aureo, è strettamente connessa. Allo stesso modo, se pensiamo ai momenti della composizione artistica, della scrittura, della performance, della scultura, del dipinto, le pennellate sulla tela, la trasformazione dei colori, la malleabilità dei materiali, le melodie, non possiamo non comprendere che le poetiche sono ri-decomposizioni della materia, manifestazioni ibride del *corpus infinitum*: cosmo-poetiche. Denise Ferreira da Silva rivendica l'importanza delle poetiche e delle pratiche nere radicali femminili, che posseggono il potere dirompente di liberare la materia dalla forma e dal significato con cui esiste nel mondo, facendola vibrare 'verso il cosmico' (da Silva 2013, 58).

Ri-de-composizioni materiali

In superficie posso essere Castiel Vitorino Brasileiro, ma quando mi immergo quel nome non importa più, né nessuna di quelle mitologie moderne incarnate in me (*Blackness, Travestiness*). Perché il mio sangue appartiene alle acque, non al Brasile. Non ho nessun patto istituzionale; non mi interessa difendere la storia delle mie professioni, perché non mi interessa dimostrare ai bianchi e agli eterosessuali che sono una psicologa, un'artista, una scrittrice. [...] Il capitalismo, la psicologia, la psicoanalisi e le religioni afrobrasiliane integrano la modernità e usano le stesse fonti per sopravvivere; bevono dalla stessa fontana, pur dandole nomi diversi. Mi chiamate Castiel, *Black*, *Travesti*, psicologa, artista. Sì. Ma nel fondo dell'oceano, niente di tutto questo importa, questo è ciò di cui tratta la mia vita, il mio lavoro: la buona morte, Kalunga. (Brasileiro - Osorio 2021)

Il corpo di Castiel Vitorino Brasileiro vive una trasmutazione inafferrabile, interconnessa con l'ecosistema dell'isola di Vittoria, che l'artista abita, simbioticamente, in relazione all'oceano, alla terra, al cosmo, agli spiriti ancestrali. La sua vita e la sua

Il giardino cosmico

arte si identificano con *Kalunga*, il simbolo Bantu-Kongo della forza, della vitalità, del principio di cambiamento. Brasileiro è guidata dalla forza del fuoco generatrice che emerse nel vuoto primordiale, e che creò la Terra nelle infinite acque dello spazio cosmico. *Kalunga* significa, tra altre cose, anche ‘oceano’, rappresentando il confine permeabile tra la parte terrestre e la parte submarina, spirituale, dell’esistenza. In *African Cosmology of the Bantu-Kongo. Principles of Life and Living*, l’antropologo congolese K. K. B. Fu-Kiau descrive così la sua forza:

Kalunga è divenuto anche l’idea di immensità, [*sèsele/ wayama*] che nessuno può misurare; un’uscita e un’entrata, fonte e origine della vita, potenzialità [*n’kíngu-nzàmbi*], il principio dio-del-cambiamento, la forza che genera continuamente. Poiché *Kalunga* è la vita stessa, tutto ciò che entrava in contatto con la terra condivideva quella vita, e diventava esso stesso vita. Così la vita è apparsa sulla terra in tutti i tipi di dimensioni e forme: piante, insetti, animali, rocce, esseri umani, ecc. (Fu-Kiau 1980, 21)

All’*encruzilhada* di Exù, il dio che funge da intermediario tra gli esseri umani e le divinità, tra il mondo terrestre e quello spirituale, nel tempo spirale e ciclico, spinte e sostenute da *Kalunga*, le composizioni e le sperimentazioni artistiche di Brasileiro divengono ‘spazi deperibili di libertà’, rifugi di guarigione e di ospitalità, incontri multi-specie, ri-de-composizioni materiali in cui è possibile vivere, r-esistere, e confabulare.⁹

Nella poetica degli ‘spazi deperibili’, la libertà è l’imprevedibilità della trasfigurazione con altre specie – per lottare, curare, guarire, liberarsi dalla materialità della carne, negli attimi in cui, insieme ad altri mondi, si diviene altra/altro al di

⁹ Dal sito web di Castiel Vitorino Brasileiro (<https://castielvitorinobrasileiro.com/Trabalhos>) – sezione dedicata alle opere facenti parte di ‘Espaços perecíveis de liberdade’.

fuori dall'involucro del corpo fissato nella sua carnalità. La deperibilità, la fugacità dello spazio rispecchia l'infinita ciclicità del cosmogramma Bantu-Kongo, in cui, abbandonando la concezione di essere vivente, l'essere umano si trasforma nel 'vivente-morente-vivente' – *living-dying-living-being* – dove la sopravvivenza di 'negoziazioni tra morte e vita' è libera da ogni categorizzazione esterna:

Per creare uno spazio deperibile di libertà, ho bisogno di comprendere e rispettare la comunità biotica che ha luogo in quella parte dell'ecosistema in cui desidero custodire i ricordi della trasfigurazione. Mi sento libera quando mi collego ai regni vegetali e minerali, non con la mia razza o la mia nerezza, ma con la mia animalità. Mi sento libera quando mi ritrovo a percepire la vita terrestre o cosmica dalle relazioni inter- e intraspecie e non più culturali. Mi sento libera quando provo a guardare il sole e ricordo che i miei occhi possono perdere la capacità di vedere, o quando noto che il mio stato emotivo cambia con l'alterazione delle fasi lunari, perché in questi momenti non mi interessa la mia razza, il mio genere o qualsiasi identità moderna: solo il mio corpo, i miei muscoli, la mia pelle, i miei ormoni costituiscono la mia storia; quest'altra storia. (Brasileiro - Mosqueira 2021, 161-162)

In occasione della prima esposizione personale "Eclipse" al Hessel Museum of Art, in dialogo con il curatore Bernardo Mosqueira, Brasileiro dichiara di creare spazi di libertà perché "ha fede nei *Quilombos* e ama il Pianeta Terra" (Ibid, 160).¹⁰ Il filosofo maorese Dénètem Touam Bona dà una definizione di *Quilombos* come 'cosmo-poetiche del rifugio' che consentivano la "produzione di un mondo, | la | creazione di un 'fuori' che | aveva | valore di rifugio e di concreta utopia per tutti coloro che erano rimasti in cattività" (Bona 2019).

¹⁰ L'ingegnere civile e ambientale, dottore in filosofia politica, Malcom Ferdinand, in *Decolonial Ecology – Thinking from the Caribbean World*, definisce i *Quilombos* come alleanze umane e non-umane, forgiate nei momenti di fuga e opposizione d/al sistema distruttivo coloniale del Plantatiocene.

Il giardino cosmico

Gli ‘spazi deperibili di libertà’ creati da Brasileiro prendono ispirazione dalla fuga dal sistema-piantagione e costituiscono delle rivoluzioni del sistema che vorrebbe tenere il mondo sotto controllo. La sua pratica artistica è un’operazione di fuga resistente, di creazione, “una versione sotterranea clandestina ed eretica della realtà”, la lotta per “far fuggire il reale, operare infinite variazioni per sventare qualsiasi sequestro” (Ibidem). Con Brasileiro, le pratiche di r-esistenza ritornano alla vita come atti di guerra contro le forme contemporanee di colonialismo, razzismo, e capitalismo. Nella performance *Como se preparar para guerra* l’artista crea un’armatura con le spade di Ogun, una pianta di origine africana, praticando dei movimenti di capoeira e delle danze delle divinità Orixás della guerra Ogun e Iansã, nel mentre dichiara, “se percepisco la mia esistenza manipolata dal colonialismo come un’esperienza di sopravvivenza nera, allora il mio desiderio di vita è una dichiarazione/atto di guerra” (Brasileiro 2020).¹¹

¹¹ Vedi la performance *Como se preparar para guerra* (2017) - https://castielvitorinobrasileiro.com/perf_csppg.

Corpi cosmici



I corpi-fiore

Il Corpo-fiore è il modo in cui ho deciso di nominare una promessa che ho fatto a me stessa: continuare a trasmutare in un'ibridazione radicale con vite di altri regni e mondi. Perché ogni volta che appare il Corpo-Fiore, c'è un nuovo aspetto, una nuova miscela di segni, simboli, colori, texture, volti, sguardi, perché il Corpo-Fiore è una scintilla che ho creato per ricordare a me stessa che posso sempre assumere modi di vivere ed essere non previsti da me.¹

“Corpo Flor” è il progetto artistico che Vitorino Brasileiro mette in scena durante le prime fasi del percorso della transizione di genere (successivamente interrotta), per opporsi al determinismo biologico-scientifico, e per rifiutare i meccanismi dell'industria farmaceutica bio-capitalista, sempre e

¹ Dal sito web di Castiel Vitorino Brasileiro https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor.

I corpi celesti

Nelle trasformazioni del *corpus infinitum* di Brasileiro sono vari i riferimenti ai fenomeni celesti; in particolare, l'artista è affascinata dalla radicalità dei pianeti, delle stelle, del Sole e della Luna, che sono corpi autonomi che agiscono con le loro energie sul pianeta Terra, ma che sfuggono al controllo delle categorizzazioni razionali dell'essere umano:

Il sole e la luna sono autonomi, e questo mi attrae. Non c'è niente che la vita Terrestre possa fare a parte rispettare l'ineluttabilità delle energie solari e lunari che guidano le dinamiche vitali terrestri. Questo è radicale. E anche se i soggetti moderni cercano di comprendere il Sole e la Luna con le proprie definizioni categoriche, queste stelle non hanno nulla a che fare con la femminilità e la mascolinità. Le stelle non hanno genere o razza, e da dove parlo io, nemmeno io ho tali identità. Io sono un animale ibrido del cielo e dell'oceano. (Brasileiro - Mosqueira 2021, 157)

I corpi acquatici

Divenuta sirena, Brasileiro abbandona la superficie terrestre e si immerge nelle acque dell'Oceano come 'corpo-acquatico', nell'espansione infinita dell'elemento che ne compone l'organismo. Le acque dell'Oceano Atlantico in cui si immerge sono state, per più di tre secoli, testimoni della disumanizzazione degli Africani *schiaivizzati* quale merce funzionale alla creazione del sistema capitalista. È l'istanza della violenza totale, l'inizio del mondo 'come lo conosciamo': Denise Ferreira da Silva decide di aprire il saggio "To be Announced", in cui ella descrive il potere delle poetiche femminili nere, citando Hegel che definisce il corpo nero quale 'cosa' che affonda nella condizione di 'oggetto senza valore':

I N***i vengono schiaivizzati dagli europei e venduti in America. Per quanto questo possa essere orribile, la sorte nelle loro terre è ancora peggiore, poiché là esiste una schiavitù altrettanto assoluta; dato che il principio essenziale della schiavitù è che l'uomo non ha ancora raggiunto consapevolezza della sua libertà, di conseguenza affonda come una semplice cosa - un oggetto di nessun valore (da Silva 2013, 1).¹

La parola 'affondare' fornisce l'immagine della violenza totale infitta sul corpo nero, la pratica di gettare fuoribordo gli schiavi nel tragitto dall'Africa all'America. Diventando corpo acquatico, Brasileiro rivolge la sua promessa ad ogni esistenza nera, a tutti i corpi-acquatici intesi dalla prospettiva dell'insieme e non della singola individualità: "Ogni corpo nero deve imparare nei muscoli, la differenza tra immergersi e affondare. Questa è la mia promessa: continuare il corso del

¹ Il riferimento è a G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia*.

Il giardino cosmico

solo alla ricerca di profitti e di sperimentazioni.

Nato come promessa individuale, “Corpo Flor” è divenuto una pratica di cura a cui un’intera comunità ha preso parte, e dove sono sbocciati altri fiori, altri attimi di esistenza; la serie fotografica, le video-opere e le performance che costituiscono il progetto, ritraggono le trasformazioni ‘naturali’ dell’artista e delle abitanti dell’Isola di Vittoria in fiori, conchiglie, manioca, melograno, aloe vera. Sul corpo di Brasileiro, fatto di ‘sangue, nettare e polline’, si innestano fiori che non sono mai stati ancora catalogati.² La natura cresce sulla pelle, le carni diventano giardini; il corpo è un fiore che sboccia nelle crepe del cemento arido, sgretolato e grigio dell’esistenza terrena finita; il nettare di cui si nutre è la forza dirompente della battaglia. Le radici del

Lo spazio di libertà “Eclipse”, l’installazione immersiva realizzata al Hessel Museum of Art nel 2021, indaga la relazione tra il fenomeno evocato nel titolo, e le trasformazioni corporali. L’installazione, composta da un recipiente d’acqua in pietra circondato da sale grosso e carbone, è posta al centro di una stanza buia, protetta da un velo bianco che crea un’atmosfera contemplativa, privata e, insieme, cosmica. L’avvenimento astronomico crea un’atmosfera mistica. Secondo alcune cosmologie, l’eclisse causa una rottura dell’ordine ciclico e armonico del cosmo, e può, perciò, essere interpretata come un avvenimento negativo. Per il corpo in trasformazione di Brasileiro, l’eclissi è, diversamente, ‘equilibrio e riposo’, il momento d’ombra in cui il femminile e il maschile, la luce e il buio, il giorno e la notte, si (con)fondono. Nell’eclissi, Brasileiro diventa una sirena, metà-animale, metà-umana.

All’interno dello specchio d’acqua, come un oracolo, un altare, un’acqua-

² Dal sito dell’artista Castiel Vitorino Brasileiro, “Resquícos de um corpo-flor” – https://castielvitorinobrasileiro.com/inst_resquicosde_um_corpoflor.

fiume, creare cascate, arrivare all'oceano, tornare indietro sulla spiaggia, riposare e morire” (Brasileiro - Mosqueira 2021, 167).

La trasfigurazione in ‘corpo-acquatico’ permette di creare un vortice spazio-temporale in cui l'artista cerca gli antenati vittime della tratta Atlantica, e, insieme, di interrogarsi sul fatto che continuo, nel presente, ad affondare barche piene di profughi ovunque nel mondo. In *Mergulho como Rede* (2018) Brasileiro diviene una rete e un amo, con cui pescare la persa discendenza, toccando le lacrime degli antenati tramutate nelle acque dell'Oceano: “Acqua salata che (la) rinfresca dal caldo causato dal razzismo-misogino”. Nella serie fotografica *Ouço o mar* (2018), con un copricapo ornato di conchiglie, ella ascolta il mare che le può “urlare i silenzi, che continuano ad essere prodotti dai colonizzatori” (citazioni dal sito web dell'artista).²

Allo stesso tempo, gli abissi non sono spazi silenziosi: i pesci, i mammiferi e le altre creature marine producono melodie che l'orecchio umano non può ascoltare. I pesci cantano, come gli uccelli, al tramonto e all'alba, nei momenti di transizione in cui crepita la luce del sole all'orizzonte. I canti accompagnano il crepuscolo e l'aurora, quando dalla terra o dal mare è possibile scorgere il chiarore del Sole grazie alla diffusione e alla riflessione della luce nell'atmosfera. Gli uccelli, i pesci, cantano ai poli opposti della linea *Kalunga* che rappresentano, nel cosmogramma Bantu-Congo, l'ingresso nel mondo spirituale e la rinascita in quello terrestre, come quando il sole si spegne all'orizzonte per risorgere al mattino.

Brasileiro, ‘animale ibrido del cielo e dell'oceano’, canta ad ogni morte e ad ogni rinascita, con il vento, con la risacca dell'oceano; la sua voce si fonde con il

² Vedi <https://cargocollective.com/castielvitorinobrasileiro/mergulho-como-rede-1> e <https://cargocollective.com/castielvitorinobrasileiro/OUCO-O-MAR>.

fiore che sboccia impavido nella crepa, scavano nel catrame steso dal mono-umanismo capitalista e razzista, erodendone le fondamenta, come gli alberi le cui radici sollevano l'asfalto in cerca di spazio.

Le categorizzazioni speciste non esistono più, le efflorescenze che sbocciano dalla carne sono fiori oppure pelle? Sono forme umane, vegetali, oppure animali? Nella trasmutazione corporea-florea, i pollini sfuggono all'assalto e allo sradicamento dei colonizzatori, alla tassonomia scientifica occidentale, al lungo viaggio verso i giardini botanici d'Europa, alla violenta mercificazione degli ornamenti. Il 'corpo-fiore' in transizione non raggiunge una forma compiuta, la *forma finalis*: la materia di cui esso è formato è ri-de-composta per tornare a congiungersi con Kalunga, nelle acque cosmiche dove non sussistono inquadramenti spaziotemporali o categorizzazioni definite ma dove tutto esiste come singola manifestazione del *corpus infinitum*.

santiera, è proiettata la video-opera *Me faça un pedido* (2020) in cui Brasileiro, ora divenuta sirena, nuota nel mare di Ilha do Frade, sul confine tra la vita submarina e quella terrestre, lungo la linea dell'orizzonte Kalunga. Il canto seducente che la creatura marina produce è il gemito della sopravvivenza; il suo corpo fluttua in superficie, spinto dalla gravità verso il fondale, attratto dall'energia lunare verso il cosmo:

In Brasile, mi chiamano *Travesti*. Qui, dove sono, le parole non mi interessano. Sono dentro un'eclissi, sto vivendo un'eclissi, io sono un'eclissi, io sono un ibrido. Le eclissi sono momenti di equilibrio e di riposo. Sono incontri. Quando la luna e il sole si allineano con il nostro pianeta, il nostro universo è ricreato, la nostra vita terrena è rinarrata. Quando l'aria e l'acqua si allineano in me, divento una sirena (Ibidem).¹

¹ Per la video-performance, si rimanda al video: <https://vimeo.com/536435600>.

canto di uccelli, di pesci, di spiriti ancestrali, per farsi espressione dell'ambiente territoriale e produrre un contrappunto della melodia cosmica. I giardini terrestri e acquatici che ella crea consentono di ascoltare il 'linguaggio folle, insensato e farneticante dell'altra' (Halberstam 2013, 38), le lingue bio-poetiche che non conosciamo ma di cui possiamo godere come musica, e alle quali possiamo unirici nella scrittura e nel canto – per sperimentare un nuovo modo di esistere 'senza separabilità'.



Cosmo-narrative digitali

Stavo studiando i frattali e improvvisamente ho pensato alla resilienza frattale. Un frattale può essere definito come infinito in uno spazio finito, per alcune sequenze frattali si può parlare anche di multipli infiniti in uno spazio finito. Se si traspone questa definizione matematica alle lotte politiche di emancipazione, nello spazio finito del sistema oppressivo-razzista-violento-colonialista-capitalista-industriale-legale, si trova il potenziale per l'infinito.

Infinità di esperienze, di mondi, di modi di essere e di vivere,
per quanto piccola, o soffocante
sia la struttura finita.

(Tabita Rezaire - Eleonora Ford, "Artist Profile")

I racconti potrebbero non dire la verità,
ma preservano la vita.

(Tabita Rezaire, *Mamelles Ancestrales*)

L'artista franco-guianese Tabita Rezaire si definisce "infinito incarnato in un agente di guarigione che usa l'arte come mezzo per distendere l'anima".¹ Sperimentando pratiche di decolonizzazione al crocevia tra l'arte digitale, la performance, le cosmologie africane, la meditazione e la spiritualità, ella definisce la sua pratica come "Trinità Decoloniale". Questa 'dottrina' dissacrante e ironica mira alla liberazione dal colonialismo elettronico, alla decostruzione dall'autoproclamata superiorità dei saperi occidentali, e al liberamento dell'energia creativa dei corpi attraverso la triade Tecnologia, Spiritualità ed Eroticità.

Per liberare l'anima dalle catene coloniali, allineare corpo-mente-spirito, l'arte decostruisce l'epistemologia che considera il paradigma scientifico come l'unico mezzo per comprendere l'universo. Rezaire chiede di abbandonare la tecnologia

¹ Dal sito personale dell'artista - <https://tabitarezaire.com/info>.

che è “applicazione della conoscenza scientifica per scopi pratici”:² le tecnologie digitali, e *in primis*, Internet, costituiscono l’apparato elettronico coloniale che “promuove la supremazia occidentale, ‘sbianca’ le informazioni, ed agisce come mezzo di propaganda o censura” (Rezaire 2021, 330). Rezaire si distacca dalle definizioni della tecnologia ed espande radicalmente il concetto in termini di relazione e spiritualità, prendendo ispirazione dalle analogie che rendono i corpi acquatici, vegetali, umani e le reti digitali simili a dispositivi di connessione, cura e archiviazione della memoria personale e collettiva. La sua sperimentazione va verso una rinnovata relazione tra l’essere umano, la tecnologia, la spiritualità e il Cosmo.

Rezaire immagina la pratica di cura strettamente connessa all’eco frattale del suono che ha dato vita all’universo. La connessione sonora vibra in tutte le creature viventi e non viventi, che diventano casse di risonanza della melodia cosmica, singole manifestazioni di un potenziale infinito. Denise Ferreira da Silva, in occasione della presentazione dell’ultimo film realizzato in collaborazione con il regista Arjuna Neuman, descrive il *corpus infinitum* ispirandosi alle tecniche e ai suoni della musica Blues che, grazie alla capacità di espandersi libera, incarna l’infinito:

Pitchblack, pitch bending, la nota blues, redshift sono tutte una certa Musica. Tutte furono scoperte nello stesso periodo durante il XIX secolo, e tutte esprimevano l’esistenza come profonda implicanza. Detto diversamente, la nota blues sente, esprime e incarna l’universo mentre si espande - superando il tempo e lo spazio della sovranità. Come? Ascolta attentamente, delicatamente. Sentilo, incarna l’infinito. Red dot. Black. Bending. Pitch: *corpus infinitum*.
(da Silva - Neuman, 2021)

² Definizione Standard dal Web usata dall’artista in molte delle sue opere visuali.

Le sperimentazioni e le pratiche di cura de-coloniali sono archiviate in un multiverso digitale, queer, pop e Afro-futurista, dove la cosmo-nauta può trovare gli “strumenti artistici e tecnologici per affrontare e smantellare l’istituzionalizzato sistema oppressivo, suprematista, bianco, capitalista, imperialista, cis-patriarcale ed eteronormativo” (Rezaire 2021, 326).

Dalla pagina del sito-web di Tabita si ha accesso, cliccando sulle icone di differenti pianeti, a innumerevoli portali dove è possibile navigare in cosmi incantati, polifonici, fatti di pianeti, satelliti, foreste, mondi acquatici, creature mitologiche, corpi umani e post-umani, reti digitali, reti micorriziche, video e fotografie, cartografie di territori esistenti, cosmogrammi, seni, piramidi e pietre. Le immagini poetiche che compongono i cosmi lanciano il messaggio radicale: l’universo non può essere compreso e rappresentato dal pensiero scientifico occidentale, ma bisogna avvicinarlo con la poetica della contaminazione tra corpi, al crocevia tra differenti pratiche e saperi.

La prima volta che ho visto la video-opera di Tabita, *Mamelles Ancestrales*, ero all’Espace Medina di Dakar. L’esposizione era intitolata ‘FAJFAJJIN YP’: l’Umano è la cura per l’Umano. Il viaggio in Senegal, dopo gli anni di pandemia e le settimane di quarantena in una stanza, è stata un’esperienza di guarigione, un ritorno a respirare il mondo. Il titolo del film fa riferimento alle due colline vulcaniche che si ergono tra la terra e l’oceano sulla costa di Dakar, nella provincia di Ouakam. Nei due coni, l’energia primordiale che diede origine alla terra si è raffreddata e solidificata come roccia lavica; oggi, il magma cristallizzato continua ad assorbire l’energia proveniente dalla Terra e a connettere gli esseri umani al cosmo, ai loro spiriti ancestrali, alla Madre Terra.

In *Mamelles Ancestrales*, Rezaire parte dal potere delle pietre per compiere l’esplorazione del cosmo: dagli antichi megaliti, disposti a cerchio, trovati in Senegal e in Gambia, l’invito è a considerare altre forme di conoscenza per la

decostruzione della mono-visione dell'universo, e per affidarsi alla tradizione orale che ha resistito al potere coloniale:

...una poesia, un proverbio, un racconto o una storia erano spesso il formato preferito per archiviare, proteggere e salvaguardare la conoscenza profonda, dato che consentivano l'accesso alla profondità della saggezza solo a coloro che avevano le chiavi per sbloccare l'arte criptica e metaforica della narrazione. (Ibid, 334)

Durante il film, le conoscenze, le mitologie, le leggende dei guardiani locali, i racconti degli abitanti, le teorie di astronomi, degli archeologi e dei teologi africani, le spiegazioni religiose e spirituali sui siti archeologici, si alternano a momenti di musica, di canti, di danze e di rappresentazioni del cosmo, in un racconto polifonico volto alla scoperta di luoghi incantati. Il lungometraggio è proiettato all'interno di un'installazione circolare di 12 pietre che riproduce i siti archeologici esplorati dall'artista.³ La spettatrice è invitata ad entrare nel luogo sacro, spirituale, e lasciarsi incantare dalle immagini e dalle melodie polifoniche del cosmo: "Ti siediti nel cerchio e accogli l'infinito!"

Il video si apre con l'origine dell'universo: da un vuoto fertile, un cerchio di puro potenziale, una vibrazione *nourru-cièrè* fa esplodere la musica del cosmo. Tra il riverbero della prima esplosione, un musicista pizzica la Kora; un altro batte la Tama. Questi sono gli strumenti tradizionali dell'Africa Occidentali, utilizzati dai Griots, dai poeti, dai cantori, dai narratori e dagli storici che tramandavano i saperi orali della tradizione e la memoria dell'umanità, di generazione in generazione, prendendo ispirazione dal cielo, dal vento e ascoltando l'eco delle costellazioni. L'impossibilità di conoscere con esattezza quale fosse lo scopo di

³ Il film è il risultato di ricerche e spedizioni su quattro siti megalitici: i cerchi di pietra di Sine Ngayène e Wanar, in Senegal, e quelli di Wassu e Kerbatch in Gambia.

quei luoghi permette la possibilità di infinite storie relative alle pietre, espandendone il valore simbolico, e impedendo ogni loro comprensione puramente scientifica e univoca. Dalle narrazioni e dalle spiegazioni di *Mamelles Ancestrales* sono infinite le teorie: pietre sacre per l'adorazione del sole? Antichi villaggi degli antenati? Cimiteri? Calendari? Oracoli da cui prevedere il futuro? Strumenti di divinazione? Riproduzioni terrene di costellazioni? Donne infedeli cristallizzate nel tempo dalla vergogna? Dimore attuali di spiriti pericolosi?

Dal multiverso dove, tra i detriti della prima esplosione cosmica, gli esseri umani, i corpi celesti, la natura, i minerali, le acque, gli spiriti ancestrali cantano e danzano, l'inquadratura scende sul lago Retba, noto per il colore rosa e per l'alto contenuto di sale. Nei saperi africani e afro-diasporici, come racconta Rezaire, "l'acqua è stata a lungo considerata un'interfaccia per la comunicazione tra il mondo materiale e quello spirituale" (Ibid, 332), l'antico portale che conserva le memorie degli antenati, il veicolo di trasmissione per la conoscenza. Il lago Retba è sacro: se l'acqua conduce energia quando è contaminata da minerali e sostanze chimiche, l'alto contenuto di sale contenuto nel lago, lo rende perfetto a connettersi all'infinito, al presente ancestrale dell'esistenza. Nel lago dalle acque rosee, due uomini danzano; i loro corpi vorticano fluidi come se trasmettessero energia dalla terra al cielo, dall'acqua all'aria. Essi lasciano delle tracce sulla superficie dell'acqua, e la materia toccata dai loro movimenti, risuona; nello stesso istante, fiumiciattoli e cascate scivolano sulla loro pelle – *corpus infinitum*.

Rezaire indaga, inoltre, il potere comunicativo e curativo delle piante, dei fiori e di altri organismi vegetali. Nel 2021, l'artista si rifugia nella foresta amazzonica della Guiana Francese dove, sul Mont Mahury, la montagna in riva al mare alla periferia di Cayenne, fonda AMAKABA, la fattoria agro-ecologica le cui residenze permettono di riconnettersi al corpo, alla terra, e al cosmo, meditando, osservando le stelle, seminando, seguendo i cicli della luna, coltivando il cacao, nutrendo il

Il giardino cosmico

terreno, studiando le api e, soprattutto, celebrando gli antenati. AMAKABA è un progetto di giustizia ecologica, sociale, e globale che considera la foresta come un macrorganismo con cui collaborare di contro a ogni annichilimento del suo suolo:

Sono devota a una visione di un luogo in cui offrire fiori all'oceano è come respirare, dove suonare il tamburo per la cascata è un onore, dove chiedere il permesso a una foglia prima di fare le medicine è scontato, dove fare la madre a una nuova madre è considerato indispensabile per il benessere delle generazioni future, dove si incarna la saggezza del divino femminile, dove nutrire la terra è un impegno, dove ascoltare le storie degli anziani è la nostra ispirazione, dove sapere quando piantare e raccogliere secondo la luna è scienza, dove mantenere vive le tradizioni ancestrali è una vocazione, dove vivere insieme con/nella foresta è una nostra responsabilità condivisa. (Rezaire - Sigmund 2022)

Rezaire dedica l'installazione multisensoriale, realizzata alla Serpentine Gallery di Londra, in collaborazione con l'architetto Yussef Agbo-Ola, *Ikum: Drying Temple*, alla foresta, all'adorazione di *Ikum*, il guardiano della foresta sacra, ai fiori, alle piante medicinali. Composto da una struttura in legno su cui sono fissate delle tele di cotone con decorazioni tipiche delle tradizioni tessili dei popoli Yoruba e Cherokee, il tempio è un luogo in cui gli spettatori possono riconnettersi al mondo vegetale. Alle tele sono appesi mazzi di rosmarino, timo, limone, salvia verde, camomilla e lavanda.

La struttura ha a che fare con la trasformazione e la ri-de-composizione della materia; durante l'esibizione, le piante perdono la parte liquida sprigionando profumo; la struttura in legno, formata da materiali di scarto delle precedenti esibizioni della Galleria, è montata e ricomposta, insieme alle tele, ad AMAKABA, dove altri fiori sprigioneranno il loro potenziale curativo. In molte popolazioni indigene del Sud America, le piante sono usate nei rituali di guarigione per la loro

possibilità di comunicare con gli esseri umani attraverso i canti chiamati *ikaros*. Monica Galiano, in *Thus Spoke the Plant*, descrive l'esperienza come l'ascolto di un canto in cui è impossibile distinguere la differenza tra cantare e ascoltare, come se la pianta e il corpo si fondessero nel processo di purificazione e di guarigione (Galiano 2018, 136).

Nell'opera di Rezaire, la Terra è associata al divino femminile e al potenziale di trasformazione connesso al grembo cosmico che diede origine all'universo. Non si tratta di una reiterazione del binomio donna-madre, ma del dispiegamento di energia "che può creare, se non vite umane, manifestazioni spirituali come idee, sogni, visioni |poiché| la sua conoscenza e le sue forme sono abbondanti" (Ford - Rezaire 2018). Le vibrazioni che si diffusero nell'universo durante l'esplosione primordiale sono associate all'energia erotica femminile, la forza capace di superare "il confine tra il sé finito e il sé infinito |dove| risiede il potenziale di trasformazione e liberazione personale e collettiva" (Rezaire 2021, 341). Il potenziale creativo è stato, e continua a essere, tenuto sotto controllo dalle politiche patriarcali, coloniali e razziali che condannano il piacere sessuale, ripudiano il ciclo mestruale, e denigrano il corpo femminile. Nell'installazione "Sugar Walls Teardom", Rezaire denuncia le letali sperimentazioni che il Dottore Marion Sims, il padre della ginecologia moderna, perpetrò su un enorme numero di donne nere schiave, in nome del progresso medico scientifico e tecnologico. Rendendo la loro vita eterna attraverso il potere dell'arte, l'artista rende omaggio alle storie di queste donne per non dimenticare lo sfruttamento totale dei loro corpi mercificati.

I cosmi digitali, artistici, femminili, acquatici, fertili e multispecie di Tabita Rezaire ospitano forme di esistenza che, in una trasformatività collettiva, sono alla ricerca di una connessione con la musica del cosmo. La pratica artistica intreccia i corpi, l'amore per l'altra, la scrittura, l'ospitalità incondizionata e la

Il giardino cosmico

performance, facendo esplodere, infine, la 'libido cosmica' evocata da Hélène Cixous ne "Il riso della Medusa":

La sua libido è cosmica, così come il suo inconscio è mondiale: la sua scrittura non può che andare avanti, senza mai inscrivere o discernere i contorni, osando queste traversate vertiginose dell'altro, soggiorni effimeri e appassionanti in esso, in loro, in essi, che lei abita il tempo d'osservare quanto più vicino possibile all'inconscio, dal momento in cui nascono, di amarli quanto più vicino possibile alla pulsione, e poi da lontano, tutta impregnata di questi brevi abbracci identificatori, lei va, e passa all'infinito. (Cixous 1975, 149)

M.A.M.

Matriarchivio del Mediterraneo

Silvana Carotenuto è Professore Ordinario di ‘Letterature in lingua inglese’ all’Università di Napoli L’Orientale, dove dirige il Centro di Studi Postcoloniali e di Genere (CSPG). Scrive di decostruzione, *écriture feminine*, di studi postcoloniali e visuali. È responsabile del gruppo di ricerca *M.A.M. Matriarchivio del Mediterraneo* (www.matriarchiviomediterraneo.org). Il suo *La pupilla di Demetra. La decostruzione e le arti* esce nel 2023 per i caratteri di Archive Books (Berlino-Milano).

Manuela Esposito è Dottoranda di ricerca in Studi Culturali e Postcoloniali del Mondo Anglofono (UniOr), membro del Centro Studi Postcoloniali e di Genere dell’Università di Napoli L’Orientale e del gruppo di ricerca *M.A.M. Matriarchivio del Mediterraneo*. È docente di ruolo di lingue straniere nella Scuola Secondaria di Primo Grado. Ha seguito vari corsi di formazione sulla metodologia CLIL e sulle nuove tecnologie nell’insegnamento della lingua straniera. Ha partecipato a conferenze internazionali e pubblicato vari saggi sulla scrittura femminile, la teoria postcoloniale, la filosofia della natura e la letteratura caraibica diasporica. Nel 2019 ha insegnato “World Literature” presso la scuola di lingue Sant’Anna Institute a Sorrento (NA), durante il semestre estivo della Jackson University FLA. Ha partecipato come ‘moderator’ al convegno “Promoting Hope in ELT”, ed è membro del gruppo Tesol Italy.

M.A.M.

Morgane Halilem studia architettura a Montpellier, in Francia (ENSAM). Il suo lavoro di ricerca si concentra sul legame tra studi di genere e postcoloniali con l'ambiente urbano e architettonico: nell'ambito del master, la sua tesi è, infatti, dedicata alle donne, alla bi-culturalità e allo spazio pubblico. Durante gli studi, ha potuto sperimentare le valenze comunicative delle arti plastiche e visive. Ha partecipato all'organizzazione studentesca del Festival annuale "La source" (Ardèche, Fr). Halilem ha svolto un periodo di tirocinio presso il Centro di Studi Postcoloniali e di Genere (CSPG) – UniOr.

Celeste Ianniciello è Dottoressa di ricerca in Studi Culturali e Postcoloniali del Mondo Anglofono (UniOr), membro del Centro Studi Postcoloniali e di Genere dell'Università di Napoli L'Orientale e del gruppo di ricerca sul progetto di archiviazione digitale, *M.A.M. Matriarchivio del Mediterraneo*. La sua ricerca si focalizza sulla cultura visuale e gli studi culturali, con particolare attenzione all'arte femminile/femminista diasporica postcoloniale in area mediterranea, intesa come estetica ed etica dello s/confinamento e della memoria transculturale. Autrice del libro *Migrations, Arts and Postcoloniality in the Mediterranean* (Routledge 2018). È stata ricercatrice nel progetto europeo MeLa (European Museums in the Age of Migrations) e Co-ordinatore nel progetto "AHRC, Responding to Crisis: Migrations and Humanities in the 21st Century", Keel University, UK. È stata docente del corso di Laurea Magistrale in "Teorie culturali e nuovimedia", e titolare del corso di Didattica della cultura e delle istituzioni dei paesi di lingua inglese, presso l'Università di Napoli L'Orientale. Attualmente è docente di Lingua e Cultura Inglese presso le scuole superiori.

Annalisa Piccirillo è Dottoressa di ricerca in Studi Culturali e Postcoloniali del Mondo Anglofono (UniOr), membro del Centro Studi Postcoloniali e di Genere

(UniOr), e del gruppo di ricerca *M.A.M. Matriarchivio del Mediterraneo*. Grazie a due Post-doc ottenuti nel 2012 e nel 2014, ha condotto il progetto di ricerca “Nuove pratiche di memoria: ‘matri-archivi’ mediterranei”, dedicandosi all’indagine delle pratiche di archiviazione di performance femminili in circolazione nell’area euro-mediterranea. Dal 2018 al 2021 è stata titolare dell’assegno di ricerca “Archivi della differenza: la performance archeologica e architettonica del Mediterraneo” (UniOr). È stata Friedrich *Hölderlin Guest Professor* presso il Theatre, Film and Media Institute della Goethe University (Francoforte, Germania), e ha insegnato “Storia della danza” presso l’Università di Salerno, e “Letteratura Inglese II-III” presso l’Università degli Studi della Basilicata. Lavora come dramaturg, ed è docente di ruolo in Lingua Inglese presso la Scuola Secondaria di Primo Grado.

Nabila Tavolieri è Dottoranda di ricerca in ‘Studi Internazionali’ presso l’Università di Napoli L’Orientale, al Dipartimento di Scienze Umane e Sociali. La sua laurea magistrale in “Lingue e Comunicazione Interculturale in Area Euromediterranea”, svolta nel corso di Critica Letteraria e Letterature Comparete, era dedicata a “Il ‘pensiero-prassi’ femminile nero e radicale: Sylvia Wynter, Denise Ferreira da Silva, e le sperimentazioni d’arte”. Nel Marzo 2022 ha partecipato alla scuola dottorale «Cosmologies du Lien et Formes de Vie» organizzata da Les Ateliers de la Pensé di Dakar, in Senegal. La sua ricerca dottorale studia i Bachilleratos Populares di Bogotá e le Università Indigene Interculturali e Comunitarie del Cauca in Colombia.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV, 2012, *Gayatri C. Spivak. Tre esercizi per immaginare l'altro, Aut Aut*, n.329.
- Alaimo, Stacy, 2010, *Bodily Natures: Science, Environment and the Material Self*, Bloomington, Indiana University Press.
- Atluri, Tara, 2017, "Blood Red Rebecca's *Vigil* of Exile", in Judith Rukadoff (ed.), *Performing Exile: Foreign Bodies*, Chicago, The Chicago University Press, *Intellect LDT*.
- Barad, Karen, 2003, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28, n. 3.
- , 2007, *Meeting the Universe Halfway*, Durham, Duke University Press.
- , 2012, "On Touching: The Inhuman that Therefore I Am", *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 23, 3.
- Barrau Aurelien, Nancy Jean-Luc, 2014, *What's These Worlds Coming To?* New York, Fordham University Press.
- Bell, Shannon, 2009, "Rebecca Belmore: Fiercely Political, Politically Fierce", *Canadian Dimension*, 43 no.1, Jan/Feb.
- Belmore, Florence, 2015, "Action over Time", *Somewhere Else: Rebecca Belmore*, September 12-October 17, Montreal Gallery.
- Biemann, Ursula, 2014, "Egyptian Chemistry: From Postcolonial to Post-humanist Matters", in Iain Chambers, Alessandra De Angelis, Celeste Ianniciello, Mariangela Orabona, and Michaela Quadraro (eds.), *The Postcolonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History*, London, Routledge.
- Blackman, Lisa, 2011, "Affect, Performance, and Queer Subjectivities", *Cultural Studies*, 25 (2).
- Braidotti, Rosi, 2006, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Cambridge, Polity Press.

Bibliografia

- Bria, Ginevra, 2016, “Roni Horn: Mutability and Geology”, *Aesthetica Magazine*, Nov, <https://www.hauserwirth.com/news/2327-roni-horn-mutability-geology/>
- Bunseki Fu-Kiau, Kimbwandende Kia, 1980, *Tying the Spiritual Knot: African Cosmology of the Bantu-Kongo - Principles of Life and Living*, New York, Athelia Henrietta Press.
- Butler, Judith, 2003, *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, trad it. di Antonio Negri, Torino, Bollati Boringhieri.
- , 2013, *A chi spetta una buona vita?* Roma, Nottetempo.
- Carotenuto Silvana, 2012, “Female Kosmos: An Archive of Natural Elements”, 18th International Symposium on “Electronic Art” [ISEA2012] - Albuquerque, USA, Settembre 19-24, *Machine Wilderness: Re-envisioning Art, Technology and Nature* University of New Mexico (UNM) e Albuquerque Museum of Art & History. Consultabile su www.isea.org
- , Ianniciello Celeste, Piccirillo Annalisa (a cura di), 2017, *Il Matriarchivio del Mediterraneo. Grafie e Materie*, UniorPress, Napoli.
- Cassiani, Mara Oscar, 2020a, “La Raveology per tutti”, TEDTalk, https://www.youtube.com/watch?v=Lfd_wo6ALqo
- , 2020b, *Be Water My Friend* (adattamento testo da discorso di Bruce Lee).
- Chambers, Iain, 2008, *Mediterranean Crossings: The Politics of an Interrupted Modernity*, Durham, Duke University Press.
- Cixous, Hélène, 1970, *Le troisième corps*, Paris, Grasset.
- , Clement, Cathérine, 1986 [1975], *The Newly Born Woman*, translated by Betsy Wing, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- , 1990, *Three Steps on the Ladder of Writing*, New York, Columbia University Press (*Tre passi sulla scala della scrittura*, trad. italiana a cura di S. Carotenuto, Roma, Bulzoni Editore, 2002).
- , 1998 [1971], *Un vrai jardin*, Editions des Femmes, Paris (2011 «Un vrai jardin / A real garden», *Garden Marathon*, London, Serpetine Gallery, G.B. Consultabile su youtube).
- , 2012 [1975], *Il riso della Medusa*, trad. italiana a cura del Collettivo “L'altra altra”, in S. Carotenuto (a cura di), *Tempi d'Es-Tensione*, Napoli, Photocity Edizioni.

- , 2011, “*Writing Not Yet Thought*”. *Conversation with Adrian Heathfield*, London, Performance Matters.
- , 2017, “Simples/ The Warbling of a Thrush”, in Adrian Heathfield (ed.), *Ally: Janine Antoni, Anna Halprin, Stephen Petronio*, The Fabric Workshop and Museum in conjunction with Hirmer Publishers.
- Clément, Gilles, 2013, *Giardini, paesaggio e genio naturale*, Macerata, Quodlibet.
- Colomban, Laura, 2017, “Anna e Lawrence Halprin – il Ciclo RSVP”, *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, anno IX, numero 9.
- Crucianelli, Laura, 2021, “Il contatto indispensabile”, *Internazionale*, n. 1394, <https://www.internazionale.it/notizie/laura-crucianelli/2021/02/11/contatto-indispensabile>
- Curti, Lidia, 2018, “Percorsi femministi: etica e estetica della diversità”, in Iain Chambers, Lidia Curti, Michaela Quadraro (a cura di), *Ritorni critici. La sfida degli studi culturali e postcoloniali*, Milano, Meltemi.
- , 2019, “Il viaggio interstellare. Pensiero verde e afrofemminismo”, in L. Curti (a cura di), *Femminismi Futuri. Teorie, poetiche, fabulazioni*, Roma, Iacobelli Editore.
- da Silva Ferreira, Denise, 2013, “To Be Announced - Radical Praxis or Knowing (at) the Limits of Justice”, *Social Text* 114, Vol. 31, N.1.
- , Desideri, Valentina, 2015, “A Conversation between Valentina Desideri and Denise Ferreira da Silva”. Parte del progetto “The Sensing Salon” – <https://www.thesensingsalon.org/texts>.
- , 2016, “Fractal Thinking”, *Accessions – The Overview Effect*, n. 2. <https://accessions.org/article2/fractal-thinking/>
- , 2016, ‘On Difference without Separability’. *32nd Bienal De São Paulo Art Biennial: Incerteza viva*.
- , 2017, “On Matter Beyond the Equation of Value”, in *e-flux journal*.
- , Arjuna Neuman (directors), (2018), *4 Waters-Deep Implicancy*, Avanguardia, Corto, ‘31, Stati Uniti, Regno Unito, 2018
- , Arjuna Neuman (directors), *Soot Breath // Corpus Infinitum* (2020), Avanguardia, Corto, ‘39, Canada, Regno Unito.
- , 2022, *Unpayable Debt*, Cambridge (US)- London, Sternberg Press.

Bibliografia

- Deleuze, Gilles, 1991, *Spinoza. Filosofia pratica*, Milano, Guerini e Associati.
- , Guattari, Felix, 2003, *Mille piani. Capitalismo e Schizofrenia*, Roma, Cooper.
- Derrida, Jacques, 1997, *Cosmopoliti di tutti i paesi, ancora uno sforzo!*, Napoli, Cronopio.
- , 1997, “La différance”, *Margini della filosofia*, Torino, Einaudi.
- , 2003 [2002], *Il sogno di Benjamin*, Milano, Bompiani.
- , 2004, “Un baco da seta. Punti di vista trapunti sull’altro velo”, in H. Cixous - J. Derrida, *Veli*, con disegni di Ernest Pignon-Ernest, trad. di Monica Fiorini, Firenze, Alinea Editrice.
- , 2007, *Toccare Jean-luc Nancy*, Roma, Marietti.
- De Vita, Antonella, 2021, *Corpi d’acqua. La svolta idrofemminista di Astrida Neimanis*, UniOr Press, Napoli <http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/book/310>.
- Dery, Mark (ed.), 1994, *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham, Duke University Press.
- Doy, Gen, 2000, *Black Visual Culture: Modernity and Postmodernity*, London, I. B.Tauris.
- Duncan, Isadora, 2015, “La danza del futuro”, *Donna è ballo*, Milano, Ghibli.
- Fer, Briony, 2007, “On Roni Horn’s *Vatnasafn/Library of Water*”, *Artforum*, Summer.
- Ferdinand, Malcom, 2021, *Decolonial Ecology – Thinking from the Caribbean World*, London, Polity Press.
- Fernandez, Maria, 1999, “Postcolonial Media Theory”, *Art Journal*, Autumn, 58.3.
- Ford, Eleanor, 2018, “Artist Profile: Tabita Rezaire”, *Rhizome*, Feb.
- Frisina, Annalisa, Ghebremariam Tesfau’ Mackda, Frisina Salvatore, 2021, “Decolonize your eyes”, Padova. Pratiche visuali di decolonizzazione della città”, *roots/routes*, No.35.
- Galiano, Monica, 2018, *Thus Spoke the Plant*, California, North Atlantic Book.
- Glissant Edward, 2007, *Poetica della relazione*, Macerata, Quodlibet.

- Grosz, Elizabeth, 2005, *Time Travels. Feminism, Nature, Power*, Australia, Allen&Unwin.
- , 2007, *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, New York, Columbia University Press.
- Halberstam, Jack, 2021, “L’oltre selvaggio: con e per gli undercommons”, in Harney & Moten (2021).
- Hall, Stuart, 2008, “Cosmopolitanism, Globalisation and Diaspora. Stuart Hall in Conversation with Pnina Werbner”, in P. Werbner (ed.), *Anthropology and the New Cosmopolitanism*, London, Bloomsbury Academic.
- Halprin, Lawrence, 1970, *The RSVP Cycles: Creative Processes in the Human Environment*, New York, George Braziller.
- Haraway, Donna, 2003, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chicago, University of Chicago Press.
- , 2008, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- , 2015 “Cosmopolitical Critters”, Prefazione a Nagai, K., Rooney, C., Landry, D., et als. (eds.), *Cosmopolitan Animals*, Basingstoke, Palgrave MacMillan.
- , 2015, “Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin”, *Environmental Humanities*, vol 6, 2015.
- , 2016, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press.
- Harney Stefano & Fred Moten, 2021, *Undercommons, pianificazione fuggitiva e studio nero*, tr. it. Emanuela Maltese, Napoli-Berlino, Tamu-Archive Books.
- Horn Roni, 2005, *Index Cixous*, Göttingen, Steidl Books.
- , 2006, *Rings of Lixpector (Acqua Viva)*, Göttingen, Steidl Books.
- , 2011, “Interview Water”, <https://art21.org/read/roni-horn-water/>
- Ianniciello, Celeste, 2018, *Migrations, Arts and Postcoloniality in the Mediterranean*, London, Routledge.
- Irigaray, Luce, 2013, *Elogio del toccare*, Genova, il Nuovo Melangolo.
- , 2014, *L’ospitalità del femminile*, Genova, il Nuovo Melangolo.
- Johnston, Trevor, 2012, “Film of the month: Kosmos”, *Sign and Sound Magazine*. Consultabile su bfj.org.

Bibliografia

- Kac, Eduardo & Ronell, Avital, 2007, *Life Extreme. An Illustrated Guide to New Life*, Paris, Disvoir.
- Keucheyan, Razmig, 2019, *La natura è un campo di battaglia*, Verona, Ombre Corte.
- Klein, Andrew Sargus, 2018, “Allies, Icons, and Inter-generational Collaboration” in *thINKingDANCE*: <https://www.thinkingdance.net/articles/2018/04/24/Allies-icons-and-inter-generational-collaboration>.
- Kramp, Michael, 1998, “The Resistant Social /Sexual Subjectivity of Hall’s Ogilvy and Woolf’s Rhoda”, *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol.52, No 2.
- Linton, Jamie, 2010, *What is Water? The History of a Modern Abstraction*, Toronto, UBC Press.
- Lippi, Daria, 2015, *Woman Cinemakers*, Special Edition, Vol. 16 – <https://issuu.com/women-cinemakers/docs/vol.16/108>.
- Lispector, Clarice, 1997 [1973], *Acqua viva*, Palermo, Sellerio.
- Lorde, Audre, 1984, *Sister Outsider*, California, Crossing Press.
- Lostosky, Leanna, 2016, “Imagination of the Strangest Kind: The Vital Materialism of Virginia Woolf”, *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 49, No 1, Spring.
- Manning, Erin, 2009, *Relationescapes. Movement, Art, Philosophy*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- , 2012, *Always More Than One. Individuation’s Dance*, Durham, Duke University Press.
- Martin, Lee-Ann, 2005, “The Water of Venice: Rebecca Belmore at 51st Biennale”, *Canadian Art*, June 26.
- McKittrick, Katherine, 2006, *Demonic Grounds – Black Women and the Cartographies of Struggle*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Minh-Ha, Trinh T., 2010, *Elsewhere Within Here. Immigration, Refugeeism and the Boundary Event*, New York, Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (ed.), 1998, *The Visual Culture Reader*, London and New York, Routledge.

- Mokeddem, Malika, 2001, *N'zid*, Paris, Editions de Seuil.
- Morgan, Elaine, 1972, *The Descent of Woman*, London, Souvenir Press.
- Morin, Edgar, 1999, *La tête bien faite. Repenser la réforme, réformer la pensée*, Paris, Edition de Seuil.
- Morrison, Toni, 1987, *Beloved*, New York, Alfred A. Knopf.
- Moten, Fred, 1997, "Sound in Florescence: Cecil Taylor Floating Garden", in Adalaide Morris (ed.), *Sound States: Innovative Poetics and Aconustical Technologies*, N.C., University of North Carolina Press.
- Nancy, Jean Luc, 2017, *Listening*, New York, Fordham University Press.
- Neimanis, Astrida, 2012, "Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water", in Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni, Fanny Söderbäck (eds), *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*, New York Palgrave Macmillan.
- , 2013, "Feminist Subjectivity Watered", *Feminist Review*, 103.
- , 2017, *Bodies of Water: Posthuman Phenomenology*, New York, Bloomsbury.
- Negri, Antonio, 2006, *Spinoza*, Roma, DeriveApprodi, pp. 21-53.
- Otto, Elisabeth, 2017, "The Affect of Absence: Rebecca Belmore and The Aesthetic-Politics of 'Unnameable Affects'", *Atlantis*, 38.2.
- Pannitto, Annika, 2018, *On Hospitality* (Testo) <https://annikapannitto.com/on-hospitality/>.
- , Piccirillo Annalisa, 2020, intervista pubblicata in inglese in Piccirillo, 2021.
- Piccirillo Annalisa, 2021, "Dancing Migration, Making Sound: Mediterranean Practices of Listening and Hospitality", *Theatre Research International*, vol. 46, n. 2.
- , 2023, *Disseminazioni coreografiche*, Napoli, UniorPress (in corso di stampa).
- Pontremoli, Alessandro, 2021, *L'arte del ballare*, Bari, Edizioni di Pagina.
- Raghavan, Anjana, 2017, *Towards Corporeal Cosmopolitanism. Performing Decolonial Solidarities*, Rowman&Littlefield.
- Rezaire, Tabita, 2021, "Decolonial Healing: In Defense of Spiritual Technologies", in Richard Rottenburg, Oulimata Gueye, Julien McHardy, Philipp Ziegler (eds.), *Digital Imaginaries - African Positions Beyond Binaries*, Kerber Culture.

Bibliografia

- Rich, Adrienne, 1986, “Notes towards a Politics of Location”, in *Blood, Bread and Poetry*, New York, Norton & Company.
- , 2013 [1973], *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972*, New York, W. W. Norton & Company.
- Ruggeri, Dimitri, 2020, “Wissal Houbabi: Le identità custodite nella poesia”, *Slam[Contem]Poetry, i cannibali della parola*.
- Ryan, Derek, 2005, *Virginia Woolf and the Materiality of Theory: Sex, Animal, Life*, Edimburgh, Edimburgh University Press.
- Said, Edward, 2000, *Reflection on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, London, Granta Book.
- Sady Doyle, Jude Ellison, 2021, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, trad. it. di Laura Fantoni, Roma Edizioni Tlon.
- Sigmund, Theresa, 2022, “Tabita Rezaire: “I prefer to stand for things I believe in”, *ContemporaryAnd*, May – <https://contemporaryand.com/magazines/tabita-rezaire-i-prefer-to-stand-for-things-i-believe-in/>.
- Spillers, Hortense, 2018, (lecture) “To the Bone: Some Speculations on Touch”, Festival a cura di Gerrit Rietveld Academie, Stedelijk Museum – <https://www.youtube.com/watch?v=AvL4wUKIfpo>.
- Spinoza, Baruch, 1914, *L'Etica*, trad. it. di Erminio Trilo, Milano, Istituto Editoriale Italiano.
- Spivak C., Gayatri, 2003, *Morte di una disciplina*, trad. it., di Lucia Gunella, Roma, Meltemi.
- Splatt Cynthia, Duncan Doree, Pratl Carol (eds.), 1993, *Life into Art: Isadora Duncan and Her World*, W. W. Norton & Co Inc.
- Stengers, Isabelle, 2005, “The Cosmopolitical Proposal”, in Bruno Latour & Peter Weibel (eds), *Making Things Public*, MIT Press.
- Stewart, Jack F., 1972, “Existence and Symbols in *The Waves*”, *Modern Fiction Studies* - Virginia Woolf Number, Vol. 18 No 3, Autumn.
- Taylor, Chloe, 2006, “Kristevan Themes in Virginia Woolf’s *The Waves*”, *Journal of Modern Literature*, Vol. 29, No 3, Spring.

- Timeto, Federica, 2016, “La rappresentazione degli animali non umani in Donna Haraway”, <http://www.technoculture.it/en/rappresentazione-animali-haraway/>.
- Touam Bona, Dénètem, 2019, “Cosmo-poétique du Refuge”, *Terrestres*.
- Tsing Anna, Lowenhaupt, 2015, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton University Press.
- Vignola, Paolo, 2013, “Divenire Animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia”, in Matteo Andreazzi, Silvana Castiglione, Anna Massaro (a cura di), *Emotività animali. Ricerche a confronto*, Milano, LED.
- Vitorino Brasileiro, Castiel, 2020, “Como se preparar para uma guerra: escritos de uma sobrevivente feitos na travessia de 2018 para 2019”, *Revista DR*, July.
- Vitorino Brasileiro: Eclipse*, 2021 (catalogo della mostra a cura di Bernardo Mosqueira, New York, Hessel Museum of Art).
- Walcott, Derek, 1997, “The Caribbean: Culture or Mimicry?”, in R. D. Hamner (ed.), *Critical Perspectives on Derek Walcott*, London, Lynne Rienner.
- Willis, D., 1997, *Roshini Kempadoo*, London, Autograph.
- Woolf, Virginia, 1977, *A Change of Perspective: The Letters*, ed. by N. Nicolson, London, The Hogarth Press, vol. III.
- , 1985, *Momenti d'essere*, Jeanne Schulkind (a cura di), trad. it. di Adriana Bottini, Milano, La Tartaruga Edizioni.
- , 1998, *The Waves*, Oxford, Oxford University Press.
- Wynter, Sylvia, 1971, “Novel and History, Plot and Plantation,” *Savacou*, n. 5, June.
- Zambrano, María, 1989, *La tumba de Antígona*, in *Senderos: Los intelectuales en el drama de España. La tumba de Antígona*, Barcelona, Anthropos.
- , 1996, *Verso un sapere dell'anima*, a cura di Rossella Prezzo, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- , 1997, “Quasi un'autobiografia”, *Aut Aut*, n° 279, maggio-giugno.
- , 2000, *Delirio e destino*, (a cura di) Rossella Prezzo, Milano, Cortina.
- , 2004, *De la Aurora*, Madrid, Tabla Rasa.
- , 2021, *La salvezza dell'individuo in Spinoza*, Ludovica Filieri (a cura di), Roma, Castelvecchi.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di dicembre 2022

ISBN 978-88-6719-268-7