

Ritorni critici

**La sfida degli studi culturali
e postcoloniali**

**a cura di Iain Chambers,
Lidia Curti e Michaela Quadraro**



Ritorni critici

La sfida degli studi culturali e postcoloniali

a cura di
Iain Chambers, Lidia Curti
e Michaela Quadraro

Nota introduttiva

Iain Chambers e Michaela Quadraro

Postcolonialismo, genere e diaspora

Il corpo postcoloniale degli studi culturali

Iain Chambers

Il postcoloniale come luogo di crisi e di trasformazione

Lidia Curti

Il postcoloniale e la critica letteraria

Michaela Quadraro

Il postcoloniale e la critica letteraria

Michaela Quadraro

Il postcoloniale e la critica letteraria

Michaela Quadraro

Il postcoloniale e la critica letteraria

Michaela Quadraro

Il postcoloniale e la critica letteraria

Michaela Quadraro

Il postcoloniale e la critica letteraria

Michaela Quadraro



MELTEMI

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

Meltemi editore
www.meltemieditore.it
redazione@meltemieditore.it

Collana: *Linee*, n. 17
Isbn: 9788883537905

© 2018 – MELTEMI PRESS SRL
Sede legale: via Ruggero Boscovich, 31 – 20124 Milano
Sede operativa: via Risorgimento, 33 – 20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 22471892 / 22472232

Indice

- 7 Nota introduttiva
Iain Chambers e Michaela Quadraro
- Poetiche, genere e linguaggi*
- 13 L'(im)possibilità degli studi culturali
Iain Chambers
- 25 Percorsi femministi: etica e estetica della diversità
Lidia Curti
- 39 Penny Siopis al Freud Museum: trasformazioni
e caos nell'archivio psicoanalitico
Alessandra De Angelis
- 51 Poetiche dell'attraversamento: la migrazione
femminile contemporanea
Manuela Esposito
- 63 Canti di rabbia, frammenti di vita
Alessandra Marino
- 77 Oltre la fortezza: i confini, i transiti
e le risposte dell'arte
Celeste Ianniciello
- 87 La produzione discorsiva della rivoluzione:
i luoghi dell'immaginazione
Marta Cariello

Scritture, corpi e archivi

- 99 Il ritorno della "grande straniera": interrogazione, scrittura e condivisione della letteratura
Silvana Carotenuto
- 111 Coreografare la memoria postcoloniale: il "matri-archivio" danzante
Annalisa Piccirillo
- 123 Ridisegnare il canone letterario: la letteratura in lingua dei segni
Elena Intorcia
- 135 L'interruzione degli studi culturali
Marina Vitale
- 147 Intrusioni: immagini, parole, figure in movimento
Jane Wilkinson
- 159 Dalla morte d'oggi alla cura politica del sé: archivi, monumenti e frammenti
Emanuela Maltese

Suoni, pratiche e digitale

- 171 S.kins: tecnologie, affetti e noi
Antonia Anna Ferrante e Roberto Terracciano
- 179 Percorsi sonori in Europa: cartografie critiche dell'ascolto
Leandro Pisano
- 189 *East London: street art* e gentrificazione
Maria Domenica Arcuri
- 197 Corporeità resistenti: la sfida della visibilità negli studi culturali
Michaela Quadraro
- 207 La questione tecnoculturale negli studi culturali e postcoloniali
Tiziana Terranova
- 221 RigenerAzioni: "Prosemica" dell'ArteScienza
Roberta Colavecchio
- 235 Riavvolgendo il nastro della storia: appunti per una politica dell'eco
Brian D'Aquino

Ritorni critici

La sfida degli studi culturali e postcoloniali

a cura di
Iain Chambers, Lidia Curti
e Michaela Quadraro



MELTEMI

Coreografare la memoria postcoloniale:
il “matri-archivio” danzante
Annalisa Piccirillo

La coreografia è... critica. È qui usata come strumento del pensiero. Non solo per pensare attraverso la danza... ma per ri-pensare il funzionamento delle discipline.

Susan Leigh Foster, *Corporealities*

Forse, ripensare la natura di questi atti può aiutare la danza a decidere quale condotta assumere nei confronti del regime di presentazione che non la tiene ai margini o nell'ombra, ma con tutti i limiti, la propone, la spinge sulla scena, l'archivia.

Maurizio Zanardi, *Sulla danza*

Quali “archivi” possono essere immaginati al fine di ripensare, conservare e trasmettere la coreo-*grafia*, la traccia materica del corpo scrivente? Quali passi critici o posizionamenti teorici possono essere danzati per “coreografare” la memoria di soggettività altre e dell'altrove che, incarnando le proprie contro-narrazioni, e, insieme, de-formando la questione dei confini estetici, linguistici e geografici che ne hanno definito il senso, rilanciano nuovi modelli di pensiero politico e poetico sul palcoscenico contemporaneo? Gli interrogativi che scuotono questa scrittura attivano una pratica di ricerca sulla *différance* della danza, un'arte dislocata e differita nelle molteplici *techné* del corpo danzante, innescando una pulsione archivistica che cerca le contro-forme della memoria corporea femminile d'ispirazione postcoloniale, inscritte sulla scena performativa contemporanea. Nel con-

fronto col “mal d’archivio” della danza, la cui in-archiviabilità è discussa nei *Dance Studies*,¹ tento qui di comporre i passi metodologici di un “pensiero coreografico” dove la pratica e la teoria della danza co-abitano sulla pagina interpretativa e sul palcoscenico performativo.²

Il pensiero coreografico negoziato sul ri-posizionamento cinestetico del corpo può essere analizzato nelle affinità tra le politiche/poetiche femministe e la memoria postcoloniale. Se la coreografia si fa *agency* del corpo femminile – è Hélène Cixous a suggerirlo, quando, prima fra tutte, slancia il moto delle donne nell’écriture, aggiungendo che «un testo femminile... non può che essere sovversivo» – la dimensione corporea diviene spazio d’iscrizione di nuovi orizzonti di teorizzazione creativa e di rappresentazione critica.³ La dimensione corporea diviene spazio d’iscrizione di nuovi orizzonti di teorizzazione creativa e di rappresentazione critica. Nelle pieghe della danza dell’“altrove” – eppure Randy Martin sostiene che «la danza è già ovunque ... raggiunge il vicino e il lontano che si annida tra i corpi in movimento» –⁴ il desiderio è di pensare sul-e-con l’archivio come al deposito immaginifico fondato dall’inventiva delle donne, il matri-archivio aperto alla danza, “danzante”. Le matriarche-coreografe sono le arconti del proprio movimento e pensiero: se l’archivio è «comando» e «cominciamento», esse vi comandano la scrittura del sé, cominciando la decostruzione del sapere patriarcale; se il matri-archivio è investigazione e immagina-

¹ J. Derrida, *Mal d’archivio, un’impressione freudiana*, Napoli, Filema 1996. Su danza e archiviazione, vedi C. Nolan, S. A. Ness (a cura di), *Migrations of Gestures*, Minneapolis, Minnesota U. P. 2008; M. Nordera, S. Franco (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010; G. Brandstetter, G. Klein (a cura di), *Dance[and]Theory*, Transcript Verlag, Bielefeld 2012, in particolare, la sezione «Archives», pp. 213-250;

² Cfr. S. L. Foster, *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, Routledge, London-New York 1996; J. Joy, *The Choreographic*, MIT Press, Cambridge 2014.

³ H. Cixous, *Le Rire de la Méduse*, in «L’Arc» 61, 1975.

⁴ R. Martin, *A Precarious Dance. A Derivative Sociality*, in «TDR» 56 n. 4, 2012, p. 75, trad. mia.

zione, esse vi danzano le “fughe” oltre i canoni imposti dalla memoria sovrana e nazionale.⁵

Nel matri-archivio ri-vive la danza in “contrappunto” della coreografa anglo-indiana Shobana Jeyasingh, e la gestualità “de-formante” della danzatrice franco-marocchina Latifa Laâbissi. Le loro poetiche sono esempi perfetti delle soggettività arcontiche e sovversive che, nella creatività del tempo postcoloniale, fondano un *arché* coreografico e traducono, ognuna nella propria differenza, la memoria del contemporaneo in atti poetici. Nelle pagine che seguono, senza immagini di corpi danzanti, la loro danza resta annunciata, impenetrabile nei suoi “limiti”, creativamente dislocata, come le soggettività stesse che la generano, in un *a-venir* immaginato e mai posseduto.

Il “contra-punto” danzato da Shobana Jeyasingh

Noi [artisti postcoloniali] ... dobbiamo sempre confrontarci con questioni legate all'inautenticità, poiché il nostro senso di autenticità ci è stato imposto da una fonte di potere Altra.

La decostruzione è un modo di vivere.

Shobana Jeyasingh, *Peripheral Visions*

Le sperimentazioni di *British-Asian Dance* si moltiplicano nel panorama coreografico postcoloniale.⁶ Sfuggendo oppure approdando all'etichetta estetica, le artiste della diaspora anglo-indiana agiscono nel tra, interrogando, alla luce delle loro esperienze dislocative, le forme “autentiche” tramandate dalla tradizione coreutica indiana. Matriarca della nuova danza anglo-indiana è Shobana Jeyasingh, nata a Madras, emigrata in Inghilterra negli anni ottanta, e dal 1988 diret-

⁵ Seguo l'escursione terminologica sull'*archè* quale, insieme, principio di «cominciamento» e di «comando», in J. Derrida, *Mal d'archivio*, cit., p. 11. Si invita inoltre a visitare il progetto archivistico www.matriarchiviomediteraneo.org.

⁶ Cfr. K. Katrak, *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora*, Palgrave Mcmillan, 2011.

trice della *Shobana Jeyasingh Dance Company* a Londra. La Compagnia è un laboratorio coreografico, originariamente per sole donne, la cui fama è oggi riconosciuta internazionalmente.⁷ In essa Jeyasingh è l'artista che ha "cominciato" la ri-scrittura della danza classica indiana *Bharatanatyam* nella grammatica della danza contemporanea occidentale, generando la sperimentazione contrappuntistica di ritmi e di stili ibridi, quali tracce del suo corpo storico e danzante: «Penso che il tipo di danza che faccio sia un riflesso della vita che vivo – che è una vita ibrida» – afferma Jeyasingh.⁸

Come altre tradizioni coreutiche femminili, in India il *Bharatanatyam* trova origine nei templi hindu del Tamil Nadu, e ancoraggio nei principi devozionali della danza sacro-erotica.⁹ Nel periodo che intercorre tra colonialismo e pre-Indipendenza, la traccia sacra subisce sostanziali evoluzioni, fino a disseminarsi, nel tempo, nella condizione post-coloniale di Shobana Jeyasingh. La danzatrice sceglie di apprendere il *Bharatanatyam* come risposta all'occupazione coloniale subita dal suo corpo-nazione, determinata a «ri-valutare e ri-trovare la propria cultura».¹⁰ Nel percorso identitario-culturale, nel ruolo di coreografa della *SJDC*, produce così il suo pensiero coreografico diasporico: la lingua "madre" entra in contrappunto con la «*Britishness*, l'esperienza transnazionale urbana» della dimora postcoloniale.¹¹

⁷ SJDC: <http://www.shobanajeyasingh.co.uk/>.

⁸ S. Jeyasingh in conversazione con E. G. Vaccarino, *Danze plurali/l'altrove qui*, Ephemera Editrice, Macerata 2009, p. 21.

⁹ Sulla storia delle danzatrici dei templi *devadasi* e sul processo di desacralizzazione del corpo femminile indiano, cfr. P. Chakravorty, *From Interculturalism to Historicism: Reflection on Classical Indian Dance*, in «Dance Research Journal» 32, n. 2, 2000/01; P. Stiehl, *Bharatanatyam: A Dialogical Interrogation of Feminist Voices in Search of the Divine Dance*, in «The Journal of Religion and Theatre» 3, n. 2, 2004.

¹⁰ S. Jeyasingh, «Imaginary Homelands: Creating a New Dance Language», in A. Carter (a cura di), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, London 1998, p. 49; di qui a seguire, trad. mia.

¹¹ J. O'Shea, *At Home in The World, Bharatanatyam on the Global Stage*, Wesleyan University Press, Middletown 2007, p. 65-66.

In *Making Maps* (1992), come negli iniziali documenti coreografici, le tracce del *Bharatanatyam* viaggiano nelle cartografie della musica occidentale; nei lavori del decennio successivo, la tradizione indiana si dissemina nell'espressività delle arti marziali, del balletto, della danza postmoderna e contemporanea, e nella "tensione" coltivata sulla scena attraverso il coinvolgimento di performer uomini, come in *Surface Tension* (2000). In *Phantasmaton* (2002), Jeyasingh richiama la memoria delle *devadasi* nell'atmosfera spettrale dello schermo digitale; nel progetto *Trespass R&D* (2015), investiga la trasmissione cinetica che passa tra corpo e macchina; nelle coreografie *site specific*, ella installa i corpi nelle chiese della capitale con movimenti de-sacralizzati, come in *TooMortal* (2012) oppure, in *Outlander*, li estrania sullo sfondo delle *Nozze di Cana* del Veronese (Biennale Danza, Venezia 2016).

I membri della *SJDC* si possiedono tutti della formazione strutturale del *Bharatanatyam*, la memoria condivisa che va consultata, e su cui avviare la lettura contrappuntistica. Sulla scena si assiste alla mappatura di corpi "bi-temporali" che sovrappongono le tracce dell'eredità del passato ai segni del presente coreografico in-divenire. La scrittura temporale richiama la «doppia narrativa» che Homi Bhabha definisce come la «scissione identitaria delle soggettività migranti», caratterizzata dall'incessante movimento tra il passato (il tempo pedagogico) e il presente (il tempo performativo).¹² In metaforica diaspora tra qui e l'altrove, le soggettività di Jeyasingh danzano sul tempo della doppia narrazione delle tecniche archiviate nel corpo.

Il corpo di Jeyasingh è un archivio fluido, ricco del coesistere di memorie differenti: «la mia eredità è un mix di David Bowie, Purcell, Shelley, e Anna Pavlova; è sorprendente che molti pensino che la mia eredità sia solo... indiana».¹³ La sua India, come quella di Salman Rushdie, è una patria immaginata – «Il paese che rappresento, è difficile da tracciare...per

¹² H. K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi 2001, pp. 211-212.

¹³ S. Jeyasingh, *op. cit.*, p. 48.

la semplice ragione che è immaginato» – ma non per questo meno autentica.¹⁴ Allo stesso tempo, la forza sovversiva di un nuovo pensiero coreografico deve iscriversi nella dislocazione creativa delle “dimore” tradizionali dei linguaggi danzanti; per interpretare la nuova memoria coreografica, politica e poetica, la metodologia privilegiata dall’artista anglo-indiana si fa “passo contrappuntistico”. Un esempio di questa tecnica poetica è *Counterpoint*, l’opera realizzata per il cortile del Somerset House di Londra. Qui la linea architettonica neoclassica è interrotta dall’installazione di venti corpi-punti femminili, che disegnano strutture rigorose e paesaggi sincronici di contro all’inattesa vitalità dei getti d’acqua delle fontane.¹⁵ L’invasione esercita la contro-memoria postcoloniale femminile; Jeyasingh dice: «L’edificio del Somerset House è piuttosto coloniale... molto imponente ... credo anche molto patriarcale... volevo giocare con questi elementi creando un contrasto ... con l’opera di venti giovani donne.»¹⁶

Cinque danzatrici professioniste vengono selezionate insieme a delle giovani emergenti da background diversi; nel contrappunto delle loro esperienze si compone l’armonia della performance. Le donne si confrontano con i *mudras* o movimenti codificati delle mani e delle braccia, del *Bharatanatyam*, ri-scrivendoli in grafie corporee “altre”, e negli incontri che accadono impreveduti nello spazio urbano. Il pensiero coreografico aperto alla molteplicità dei linguaggi e dei corpi, delle tecniche e dei ritmi, materializza sulla scena «la formazione d’identità culturali intese non come essenze date ... ma come insiemi contrappuntistici», citando Edward Said, il cui pensiero ha contribuito centralmente all’invenzione di Jeyasingh.¹⁷ Nel “contrappunto” s’incidono le memorie

¹⁴ Ivi, p. 47.

¹⁵ *Counterpoint*–2010, <http://www.shobanajeyasingh.co.uk/counterpoint/video-and-images/>.

¹⁶ Intervista S. Jeyasingh: <https://www.youtube.com/watch?v=FZsqYl920E>.

¹⁷ E. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell’Occidente*, Gamberetti, Roma 1998.

delle soggettività che vi partecipano, definibili solo in quanto “opposizioni” danzanti.

La danza “de-formante” di Latifa Laâbissi

Esprimo le mie convinzioni danzando ...Quando appaio nuda, con questa qualità della nudità grottesca e animalesca, mi faccio paura. Inizio a interrogare tutto ciò che ho imparato dalla danza, tutto ciò che ci hanno insegnato a pensare su noi stessi, nella danza e oltre.

Latifa Laâbissi, *Biting the real: poetics of otherness*

Nata in Francia da genitori marocchini, Latifa Laâbissi rilascia sulla scena un paesaggio antropologico dove i codici della danza sono “de-formati” da storie altre e grottesche. Dopo la formazione al *Cunningham Studio* di New York, negli anni novanta la coreografa “comincia” a lavorare sui linguaggi fisici e culturali stratificatisi nella sua stessa figura. Le parole usate nell’archivio web – *figure project* – per documentarne il percorso artistico, parlano di *Formation/Deformation; Desfigure; Disrupt; Displace*.¹⁸ Il prefisso “de” – matrice di un pensiero coreografico decostruttivo – indica il progetto archivistico che vuole “de-formare” le forme – “figure”, “ordini” e “spazi” – che hanno direzionato, nel passato e continuano nel presente, la sua scrittura corporea.

Il patrimonio coreografico di Laâbissi si forgia nel ricordo della danza moderna europea. In *Phasmes* (2001) il dislocamento coinvolge i gesti delle pioniere dell’espressionismo tedesco, Mary Wigman e Valeska Gert.¹⁹ Di Gert, in particolare, a essere interpellata è l’abilità di «biting/sketching», il richiamare “mordacemente” una figura storica e familiare per de-formarla in caricatura nel presente-reale.²⁰

¹⁸ <http://www.figureproject.com>

¹⁹ Cfr. anche *Écran somnambule* (2012), *Adieu et Merci* (2014).

²⁰ L. Laâbissi, B. Bauer, *Biting the real: poetics of otherness*, in N. Solomon (a cura di), *Danse: a Catalogue*, Les presses du réel, New York, 2015, p. 121; (di qui a seguire, trad. mia)

L'esercizio archivistico si fa vera e propria pratica tecnico-compositiva quando Laâbissi ripercorre, nella performance-conferenza *Auto-Archive* (2011), la de-gerarchizzazione dei discorsi corporali "archiviati" sulla sua figura: «L'opera che è il tentativo di dare forma a qualcosa attraverso il corpo o obiettivi politici, è immediatamente soggetta all'alterità». ²¹ Nei soli, Laâbissi ricerca «la relazione tra ciò che riconosco nella figura e ciò che resta straniero ... non si tratta di conoscere la figura e riprodurla, ma di "riconoscerla" ogni volta, così che la trasformazione possa avvenire.»²²

A ritroso nel matri-archivio, un lavoro in particolare risponde coreograficamente ai controversi "gesti" di accoglienza delle contemporanee politiche euro-mediterranee. *Habiter* (2005) è proposto in case private, tramite la pubblicazione dell'annuncio: «Coreografa cerca qualcuno disposto a ospitare il suo progetto nella sua casa, gratis. Il progetto richiederà due ore di disponibilità. Per maggiori informazioni, chiamare 06...». Raccolte le adesioni d'ospitalità, l'artista si reca negli insoliti spazi-palcoscenici offerti; non chiede alcun cambiamento all'ambiente, solo di "abitarlo" coreograficamente, e di domandare all'ospite – *host*, ospitante e ospite – di partecipare all'azione. Il gesto-evento dell'ospitalità, ricevuta e data, «incondizionata», chiama in scena il pensiero di Jacques Derrida;²³ forse, ancor più radicalmente, Laâbissi consulta l'antica legge d'ospitalità femminile che, come invoca Luce Irigaray, è «nell'organizzare un luogo nel quale proponiamo all'altro/a di integrarsi all'interno dell'architettura del nostro stesso spazio.»²⁴

Lo spazio corporale si fa architettura ospitante di un continuo divenire altro/a; la danza costituisce il linguaggio che espone il proprio sé all'interazione con l'altra-da-sé, e con il contesto in cui si muove – sia la natura, la storia co-

²¹ *Ibid.*

²² *Ivi*, p. 119.

²³ J. Derrida, A. Dufourmantelle, *Sull'ospitalità*, Dalai Editore, Milano 2000.

²⁴ L. Irigaray, *L'ospitalità del femminile*, il Melangolo, Genova 2014, p. 11.

loniale o il tardo-capitalismo della riproduzione globale dei corpi:

Se devo creare un solo oggi, che cos'è che questo Io, soggetto, Latifa Laabissi, artista, donna, coreografa, di origini marocchine che vive in Francia, ha bisogno di fare? Come questo contesto traduce se stesso nel mio corpo, e come posso io ritradurlo nel progetto?²⁵

L'interrogazione trova risposta nei ri-posizionamenti identitari esplorati nella tecnica del *camouflage*. In *Self Portrait Camouflage* (2006), Laabissi consulta il tropo del grottesco, denunciando le tensioni stigmatizzate nei gesti della marginalizzazione sociale-politica sul corpo femminile, migrante e transnazionale. È nuda, indossando il copricapo "tipico" dei Nativi Americani; un "oggetto" da studiare e dissezionare. La memoria coreografica ritorna alle soggettività indigene colonizzate, addomesticate, e disciplinate nei *freak-shows* o zoo umani delle esposizioni coloniali.²⁶ La nudità animalesca è, al contempo, sia il mascheramento che la rivelazione dei sintomi della repressione coloniale. Come Noémi Solmon osserva, Laabissi assume e sublima in sé le "forme" delle minoranze immaginabili, muovendosi «tra grottesco, mostruoso, straniera, razzializzata, trans-gender, prigioniera, animale, disabile, e sublime»²⁷. La carne muta come paesaggio vibrante, fino a coinvolgere la dimensione sonora, politica e poetica, del suo accento *in-between*: «Il mio è un francese con accento arabo ... Le risonanze più ovvie di un accento si trovano negli effetti ... contraddittori che produce Nel mio lavoro ... gli accenti uniscono poetica e politica!»²⁸

²⁵ L. Laabissi, B. Bauer, *op. cit.*, p. 117.

²⁶ Cfr. P. Blanchard (a cura di), *Human Zoos, Science and Spectacle in the Age of Empire*, Liverpool University Press, Liverpool 2008.

²⁷ N. Solomon, «Introduction: Dance's Elsewhere», in N. Solomon, *op. cit.*, p. 7.

²⁸ L. Laabissi, B. Bauer, *op. cit.*, p. 122.

Sulla scena, Laâbissi, con voce e corpo “de-formati”, accumula frammenti di discorsi coloniali, stereotipi che si assomigliano aldilà delle appartenenze, e battute dal tono provocatoriamente razzista. Nella resistenza del «corpo carnivalesco», come teorizzato da Mary Russo, ella «fa spettacolo di sé stessa», incarnando una realtà familiare e, insieme, perturbante.²⁹ Nel suo matri-archivio, mediterraneo e nomadico, l’invocazione del “mostruoso femminile” danza e reverbera con l’insegnamento delle matriarche – Hélène Cixous, Julia Kristeva, Donna Haraway, Mary Russo, Rosi Braidotti – le quali, con le loro figurazioni ibride e dell’eccesso, hanno interrotto la memoria patriarcale o il patri-archivio, riposizionando, ognuna nella sua lingua, le icone oscene dell’invenzione femminile. Lidia Curti ricorda che la letteratura immaginifica femminile si è sempre popolata di «strane mostruosità, corpi deformi e inquietanti», facendo scena dell’immagine freudiana del *uncanny*, luogo familiare e, al contempo, perturbante: «... questi corpi sono a un tempo familiari – il ritorno a qualcosa dove siamo già stati – e misteriosi poiché rappresentano ciò che non può essere ... osservato».³⁰ È la mostruosità perturbante che Laâbissi danza, pietrificando lo sguardo che la osserva, e svelando, come *Medusa*, il «riso» della sua sovversione.³¹

Il ritorno della figura del mito femminile conclude la scrittura qui danzata tra pensieri e movimenti, affermando che, nel matri-archivio inesauribile della creatività delle donne, «il linguaggio non trattiene, ma trasporta».³² Il pensiero coreografico in “contra-punto” di Shobana Jeyasing e “de-formante” di Latifa Laâbissi non sarebbe potuto essere “contenuto” in queste pagine; esso può ritornare, però, nel

²⁹ M. Russo, «Female Grotesque. Carnival Theory», in T. de Lauretis (a cura di), *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, Indianapolis 1986.

³⁰ L. Curti, *La voce dell'altra, scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006, p. 13.

³¹ H. Cixous, *The Laugh of the Medusa*, in «Signs» 1 n. 4, 1976, (trad. mia)

³² Ivi, p. 899.

“trasporto” altrove, aperto all’*à-venir*, delle corporeità che lo hanno danzato e lo hanno esperito sulla pagina e sulla scena.

Bibliografia

- Bhabha K. H., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi 2001.
- Cixous H. *The Laugh of the Medusa*, in «Signs» 1 n. 4, 1976.
- Curti L., *La voce dell'altra, scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma 2006.
- Derrida J., *Mal d'archivio, un'impressione freudiana*, Napoli, Filema 1996.
- Derrida J, Dufourmantelle A., *Sull'ospitalità*, Dalai Editore, Milano 2000.
- Ermini F., Gasparotti R., Nancy J. L., Sala Grau N., Zanardi M., *Sulla danza*, Cronopio, Napoli 2017.
- Hale C., *Peripheral Visions*, in «Dance Theatre Journal» 19 n. 1, 2003.
- Irigaray L., *L'ospitalità del femminile*, il Melangolo, Genova 2014.
- Jeyasingh S., *Imaginary Homelands: Creating a New Dance Language*, in Alexandra Carter (a cura di), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, London 1998.
- Joy J. *The Choreographic*, MIT Press, Cambridge 2014.
- Martin R., *A Precarious Dance, a Derivative Sociality*, in «TDR» 56, n. 4, 2012.
- O'Shea J. *At Home in The World, Bharatanatyam on the Global Stage*, Wesleyan University Press, Middletown 2007.
- Russo M., “Female Grotesque. Carnival Theory” in T. de Lauretis (a cura di), *Feminist Studies/Critical Studies*, Indiana University Press, Indianapolis 1986.
- Said E. W., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma 1998.
- Solomon N. (a cura di), *Danse: a Catalogue*, Les presses du réel, New York 2015.
- Vaccarino E. G., *Danze plurali/l'altrove qui*, Ephemera Editrice, Macerata 2009.