

Italica 2019, vol. 10 (2)
Wratislaviensia

**DONNE *DEL/NEL* TEATRO ITALIANO:
NODI STORICI, PRATICHE D'ARTE E DI VITA**

Edited by

Monika Gurgul,
Monika Surma-Gawłowska,
Teresa Megale

EDITORIAL BOARD

Editor-in-Chief

Justyna Łukaszewicz

Associate Editors

Katarzyna Biernacka-Licznar – Literature

Daniel Ślapek – Linguistics

Editorial Secretary

Katarzyna Biernacka-Licznar

Language Editors

Gabriele La Rosa – Italian

Christina Vani – English

Editorial Advisory Board

Sonia Maura Barillari (Università degli Studi di Genova, Italy)

Ingeborga Beszterda (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poland)

Ilde Consales (Università degli Studi "Roma Tre", Italy)

Valeria Della Valle (Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Italy)

Barbara De Serio (Università degli Studi di Foggia, Italy)

Pierangela Diadori (Università per Stranieri di Siena, Italy)

Giacomo Ferrari (Università degli Studi del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro", Italy)

Giorgia Grilli (Università di Bologna, Italy)

Monika Gurgul (Uniwersytet Jagielloński, Poland)

Jadwiga Miszalska (Uniwersytet Jagielloński, Poland)

Roberta Pederzoli (Università di Bologna, Italy)

Olga Płaszczewska (Uniwersytet Jagielloński, Poland)

Piotr Salwa (Accademia Polacca delle Scienze Biblioteca e Centro di Studi a Roma, Italy)

Cecilia Schwartz (Stockholm University, Sweden)

Lucinda Spera (Università per Stranieri di Siena, Italy)

Joanna Ugniewska-Dobrzańska (Uniwersytet Warszawski, Poland)

Monika Woźniak (Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Italy)

Technical Editor

Dariusz Żulewski / „Dartekst” Studio dtp

Cover Design

Krzysztof Galus

This journal is published under the terms of the non-exclusive Creative Commons Licence and distributed in the electronic Open Access version via the platform of University of Wrocław.



The reference version of the journal is the printed edition.

Publishing collaboration of the Philological Faculty of the University of Wrocław, Jagiellonian University and Italian Cultural Institute in Kraków

© Copyright by Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2019

ISSN 2084-4514, e-ISSN 2450-5943

Editorial Office „Italice Wratislaviensia”

Instytut Filologii Romańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego

pl. Bp. Nankiera 4, 50-140 Wrocław

e-mail: italica@uwr.edu.pl, justyna.lukaszewicz@uwr.edu.pl

<http://czasopisma.marszalek.com.pl>

<https://ifr.uni.wroc.pl/pl/italica-wratislaviensia-0/>

Circulation of 200 copies

Wydawnictwo Adam Marszałek, ul. Lubicka 44, 87-100 Toruń,
tel. 56 660 81 60, e-mail: info@marszalek.com.pl, www.marszalek.com.pl
Drukarnia nr 2, ul. Warszawska 52, 87-148 Łysomice, tel. 56 678 34 78

LISTA RECENZENTÓW / VALUTATORI

Luca Aversano (Università degli Studi Roma Tre)
Regina Bochenek-Franczak (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
Cezary Bronowski (Uniwersytet w Toruniu)
Simona Brunetti (Università degli Studi di Verona)
Livia Cavaglieri (Università degli Studi di Genova)
Mila De Santis (Università degli Studi di Firenze)
Cristina Grazioli (Università degli Studi di Padova)
Isabella Innamorati (Università degli Studi di Salerno)
Dorota Karwacka-Pastor (Uniwersytet Gdański)
Anna Klimkiewicz (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
Barbara Kornacka (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)
Domenico Giuseppe Lipani (Università degli Studi di Ferrara)
Stefano Locatelli (Università degli Studi “La Sapienza” di Roma)
Adelisa Malena (Università degli Studi di Padova)
Ewa Marinai (Università degli Studi di Pisa)
Donatella Orecchia (Università Tor Vergata, Roma)
Olga Płaszczewska (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)
Alessandro Tinterri (Università degli Studi di Perugia)
Joanna Ugniewska (Uniwersytet Warszawski)
Cristina Valenti (Università degli Studi di Bologna)
Agostino Ziino (professore emerito dell’Università degli studi di Roma Tor Vergata)

INDICE

STUDI

PARTE PRIMA: SECOLI XVI–XVIII

Saggio introduttivo

Teresa Megale

Il professionismo delle attrici: stato degli studi e nuove domande. 15

Marzia Pieri

Il pubblico femminile a teatro in età moderna 37

Antonia Liberto

Vittoria Piissimi zingara medicea: analisi di un “interpretazione” 51

Paola Besutti

Storie di emancipazione: Virginia Ramponi Andreini (1583–1631)
dal suocero al marito. 65

Bernadette Majorana

L’anticristiana. Sulle attrici professioniste della prima età moderna 85

Michela Zaccaria

Diana, Aurelia e le altre: attrici e capocomiche dell’ultimo duca di Mantova 103

Elisa Novi Chavarria

Il teatro *delle* e *per* le monache (Napoli, secolo XVIII) 119

Jolanta Dygul

Caterina Bresciani, *l’Ircana famosa* 135

Il mondo alla roversa, ovvero il potere delle donne nella Russia
di Elisabetta Petrovna e Caterina II 147

Susanne Winter

Performatività e improvvisazione: l’artista Teresa Bandettini Landucci 161

Annamaria Corea	
Donne “compositrici” di balli pantomimi in Italia fra Sette e Ottocento	175

PARTE SECONDA: SECOLI XIX–XXI

Saggio introduttivo

Laura Mariani	
Dopo l’Ottocento delle attrici, qualche punto fermo sulle attrici italiane del Novecento	195

Francesca Simoncini	
Due regine per un’attrice: Maria Stuarda e Elisabetta I nell’interpretazione di Adelaide Ristori	223

Anita Kłos	
Alla ricerca di un capolavoro. Il teatro e la traduzione nelle lettere inedite di Sibilla Aleramo a Emilia Szenwicowa	239

Maia Giacobbe Borelli	
Attrici d’avanguardia e teatro femminista a Roma negli anni Settanta: nuovi luoghi e linguaggi	257

Ewa Bal	
Contro la minaccia della cultura locale. Gli aspetti performativi dell’identità culturale in <i>mPalermu</i> e ne <i>La Carnezzeria</i> di Emma Dante	275

Anna Barsotti	
Ripensare a <i>Cani di bancata</i> di Emma Dante. I travestimenti androgini di Mammasantissima	289

Annalisa Piccirillo	
Corpo-grafie di donna: un matri-archivio del corpo danzante, pensante, migrante	307

RECENSIONI

Jadwiga Miszalska	
Società letteraria delle donne tra Italia e Polonia	325

NOTE SUGLI AUTORI	335
PROCEDURA DI VALUTAZIONE	343

CONTENTS

STUDIES

PART I: XVI–XVIII

Introductory essay

Teresa Megale

The Professionalism of Actresses: The Status of Studies and New Questions . . . 15

Marzia Pieri

Women at the Theatre in the Modern Era 37

Antonia Liberto

Vittoria Piissimi as a Gypsy: Analysing an “Interpretation” 51

Paola Besutti

Stories of Emancipation: Virginia Ramponi Andreini (1583–1631), from Her
Father-in-Law to Her Husband 65

Bernadette Majorana

The Anti-Christian Woman: On Professional Actresses in the Early Modern
Age 85

Michela Zaccaria

Diana, Aurelia and the Others: Actresses and Leaders of the Last Duke
of Mantua 103

Elisa Novi Chavarria

The Theatre *of* and *for* the Nuns (Naples, 18th Century) 119

Jolanta Dygul

Caterina Bresciani, Famous Ircana 135

Tatiana Korneeva

The World Turned Topsy-Turvy, or the Power of Women in Russia under
Elizabeth Petrovna and Catherine II 147

Susanne Winter

Performativity and Improvisation: The Artist Teresa Bandettini Landucci 161

Annamaria Corea Women “Composers” of Pantomime Ballets in Italy Between the 18 th and 19 th Centuries	175
--	-----

PART II: XIX–XXI

Introductory essay

Laura Mariani After the Actresses of the 19 th Century, A Few Points on the Actresses of the 20 th Century.	195
--	-----

Francesca Simoncini Two Queens for an Actress: Mary Stuart and Elizabeth I Played by Adelaide Ristori	223
--	-----

Anita Kłos In Search of a Masterpiece: Theatre and Translation in the Unpublished Letters of Sibilla Aleramo to Emilia Szenwicowa	239
--	-----

Maia Giacobbe Borelli Avant-garde Actresses and Feminist Theatre in Rome in the 1970s: New Stages and New Forms of Expression	257
--	-----

Ewa Bal Against the Menace of the Local Culture: Performative Aspects of the Cultural Identity in Emma Dante’s <i>mPalermu</i> and <i>Carnezzeria</i>	275
--	-----

Anna Barsotti Thinking Back to <i>Cani di bancata</i> by Emma Dante: Mammasantissima’s Androgynous Costumes	289
--	-----

Annalisa Piccirillo Female Corpo-graphies: A Matri-Archive of the Dancing, Thinking, Migrant Body	307
--	-----

REVIEWS

Jadwiga Miszalska Book review: Anita Kłos (2018). <i>Apologia kobiecego ducha. Sibilla Aleramo i jej związki z polską kulturą literacką pierwszej połowy XX wieku.</i> Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, pp. 292	325
--	-----

NOTES ON THE AUTHORS	335
PEER REVIEW PROCEDURE	

Nel volume sono stati riuniti atti del Convegno Internazionale «Donne *del/nel* teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita» organizzato dal Dipartimento d'Italianistica dell'Università Jagellonica di Cracovia (16–17 novembre 2018).

Accanto alle curatrici del volume, ai lavori del Comitato Scientifico della Conferenza hanno partecipato: Jadwiga Miszalska e Laura Mariani.

How to reference this article

Piccirillo, A. (2019). Corpo-grafie di donna: un matri-archivio del corpo danzante, pensante, migrante. *Italica Wratislaviensia*, 10(2), 307–322.
DOI: <http://dx.doi.org/10.15804/IW.2019.10.1.31>

Annalisa Piccirillo

Dipartimento di Scienze Umane e Sociali – Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”
annalisa.piccirillo@libero.it
ORCID: 0000-0001-8381-9932

CORPO-GRAFIE DI DONNA: UN MATRI-ARCHIVIO DEL CORPO DANZANTE, PENSANTE, MIGRANTE

FEMALE CORPO-GRAPHIES: A MATRI-ARCHIVE OF THE DANCING, THINKING, MIGRANT BODY

Abstract: Ballet is the language that is most representative of dance culture in Italy, with its famous male librettists and choreographers, the archons of its knowledge. This academic tradition is closely connected to the aesthetic representation of the ethereal image of the female body—and the way she must be, without “weight”. By proposing a “matri-archival” methodology, this paper aims to interrogate the roles and the values that have been “choreographed” into the representation of women inside and beyond the Italian theatre-dance scene. The purpose is to discuss the choreographic experimentations where, instead, women dance and make dance themselves through their body-writing—here proposed as corpo-graphy.

I select, in the form of fragments, practices of art of the lives of women and pioneers of western Dance History in order to trace the principles of “repetition and destruction”—which are always at play in every archiving act (Derrida, 1996)—of a specific force and quality of movement: “gravity”. Conceptually and metaphorically, “gravity” is conceived here as both the “weight” of the body and of the choreographic “thinking” that supports it. Following this way of thinking, I recall fragments of dance, theatre-dance, and video-dance, briefly referring to the corporeal stories of women and archons who rewrote the representative memory of the ethereal body transmitted through ballet—women who embody, dance, and think the research of a political and poetical protest. I conclude with an example of female corpo-graphy that hosts, on and with a woman’s own corporeality, the experience of contemporary migration.

Keywords: matri-archive, body, dance, memory

Questo breve esercizio di scrittura intende lasciare traccia – senza alcuna pretesa di conclusione e finitezza – delle memorie frammentarie, visive e danzanti, presentate in occasione del convegno “Donne nel/ del teatro italiano. Nodi storici, pratiche d’arte e di vita” tenutosi a Cracovia (Università Jagellonica 16–17 novembre 2018), dove la riunione dell’intelligenza critica di donne, studiose e pensatrici hanno stimolato e allargato i miei orizzonti di studio e di interesse; a tutte loro sono grata per aver accolto la differenza e “l’alterità” – metodologica e teorica – del mio contributo.

La sfida costante del mio lavoro di ricerca è parlare di danza, «l’arte che svanisce nell’istante stesso in cui accade» (Franco, Nordera, 2010, p. 1), pertanto investigo il bisogno di memoria – scritturale, grafica, materica, e al contempo immateriale – dei corpi in movimento che esistono e agiscono nell’effimeralità delle molteplici forme espressive in cui la danza è manifesta. Tale sfida si associa all’impulso desiderante di osservare, archiviare e trasmettere le “storie” corporali delle donne, le loro pratiche d’arte, di vita e di pensiero sovversivo, tramandate attraverso la scrittura del corpo: la corpo-grafia. Ad introdurre, e ad incitare, il gesto di interpretazione critica che tenterò di compiere, è la voce corporea della drammaturga e pensatrice franco-algerina Hélène Cixous:

Bisogna che la donna scriva se stessa: che la donna scriva della donna e che avvicini le donne alla scrittura, da cui sono state allontanate con la stessa violenza con la quale sono state allontanate dal loro corpo; per gli stessi motivi, dalla stessa legge e con lo stesso scopo mortale. La donna deve mettersi nel testo – come nel mondo e nella storia – di sua iniziativa. (1976, p. 875)¹

La madre della *écriture féminine*, nel famoso saggio *Il riso della Medusa* (1976), rilegge il testo freudiano decostruendone il mito (Freud, 1922), trasforma la terrificante e mostruosa Medusa in una figura sorridente e ribelle, in una danzatrice della vita capace di minare la cultura patriarcale – che esclude la donna dal testo e quindi dalla storia – at-

¹ Per i testi consultati in lingua inglese, a seguire si riportano le citazioni in lingua italiana di mia traduzione.

traverso la forza rinnovatrice della sua immaginifica, singolare-plurale grafia corporea o corpo-grafia².

Nelle pagine che seguono, intendo, allora, presentare le modalità in cui la corpo-grafia si fa strumento di azione e di affermazione identitaria per la donna nel/del, e oltre, il contesto scenico italiano. L'esercizio di selezione, nella memoria occidentale della Storia della danza, è di tipo "matri-archivistico", ovvero sceglie di considerare la conservazione e la trasmissione del sapere, e delle tecniche corporee, secondo una prospettiva storiografica matrilineare: è la donna che si fa arconte, con il suo corpo "danzante" e "pensante", generatrice e custode di una nuova memoria performativa, poetica e politica.

Consulterò tre nodi storici, tre specifici percorsi coreografici della tradizione occidentale, allo scopo di rintracciare la "ripetizione" e la "distruzione" – dinamiche insite in ogni atto d'archiviazione (Derrida, 1996) – di una particolare forza e qualità di movimento: la "gravità". Ispirata dall'oscillazione metaforica, filosofica e performativa, tra peso e pensiero, iniziata dal filosofo Jean Luc Nancy (2009), la "gravità" è qui intesa concettualmente e metaforicamente come "peso" del corpo e, insieme, del "pensiero" coreografico femminile che lo sostiene.

Un peso del pensiero corporeo che è lieve o assente nelle danze delle "corporeità leggiadre" trasmesse nella memoria dal balletto ottocentesco, eppure rinegoziato nell'operazione di ri-scrittura compiuta, ad esempio, dalla corpo-grafia "altra" di Dada Masilo; la gravità come forza e forma di protesta compositiva è una qualità corporea riappropriata, prima dalle donne-pioniere della rivoluzione coreutica della danza moderna, e successivamente decostruita dalle corporeità anti-virtuose del postmoderno. La ricerca matri-lineare e contemporanea conduce, più specificamente, alla consultazione sul palcoscenico-schermo italiano,

² Scelgo di utilizzare il termine "corpo-grafia", anziché coreografia, per sottolineare la natura puramente generatrice e immaginifica della scrittura corporea, slegata da tecnicismi, canoni virtuosistici e determinazioni stilistiche che rimandano alla sperimentazione e all'organizzazione del movimento del corpo sulla scena. Le radici del mio studio inevitabilmente si legano alla critica letteraria, alle altrettanto proliferi forme di "scrittura" in movimento di donne, letterate e poetesse che scelgono la pagina, e il suo oltre, come spazio di manifestazione di pensiero e di azione corporea.

del “peso” coreografico trasmesso dal gesto “pensante” e “migrante” consultabile negli esempi grafici offerti da Simona Lisi e da Filomena Rusciano. Nel compiere questo breve esercizio archivistico – che non sfugge ai buchi, ai frammenti e ai rimossi della pulsione archivistica (Derrida, 1996) – registro le differenze e le prossimità delle soggettività femminili, e “Altre” da me, di cui brevemente scriverò. A tale scopo, la mia attività pensante si intreccerà all’intimità critica ereditata dal femminismo postcoloniale per cui non parlerò “per loro”, ma accanto “a loro” (Min-ha, 1992) per illustrare come la differenza femminile, di pratiche di arte e di vita, si sia incontrata, posizionata e rigenerata, nella creazione di un nuovo matri-archivio del corpo danzante, pensante e migrante.

1. UN MATRI-ARCHIVIO DANZANTE

Quali archivi possono essere immaginati per coreografare la contro-memoria dei corpi femminili? Quali dimore – grafiche, materiche, virtuali – per una trasmissione del sapere corporeo che rilancia nuovi modelli di pensiero cinestetico, politico e poetico, sul palcoscenico contemporaneo? Io scelgo di immaginare un matri-archivio, un dispositivo di archiviazione fondato dall’inventiva delle donne. La sua concettualizzazione immaginifica ha origine da un progetto di ricerca collettivo condotto dalla Research Unit M.A.M. di cui sono parte, e che ha investigato la questione dell’archivio nelle sue articolazioni teoriche, filosofiche e tecnologiche secondo una prospettiva contemporaneista, postcoloniale e di genere³. Lo studio teorico si è fatto operativo nella realizzazione di una

³ Ricerca dal titolo *L’archivio della performance femminile in area Mediterranea. Prove Digitali*, condotta nell’a.a. 2013–2014 dalla Research Unit costituita dalla Dott.ssa Beatrice Ferrara, Dott.ssa Celeste Ianniciello, Dott.ssa Annalisa Piccirillo, coordinate dalla Prof.ssa Silvana Carotenuto, afferenti al Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”. Regolamentato secondo le procedure di mobilità nell’ambito del programma Reti di Eccellenza, il progetto ha goduto della fonte di finanziamento P.O.R. Campania FSE 2007–2013, Asse IV, Capitale Umano. La piattaforma è stata realizzata e progettata in collaborazione con la società di sviluppo software Intuizioni Creative (referente Dott. Alessandro Ventura). Nella fase attuale importante è il contributo delle Dott.sse Manuela Esposito e Roberta Colavecchio.

piattaforma digitale dedicata alla conservazione e alla comunicazione delle estetiche e dei linguaggi della performance – arti visuali, arti plastiche, fotografia, graphics, danza, musica, land art, bio-arte – creati dalle artiste dell’area del Mediterraneo⁴.

Lo studio è partito dalla considerazione che l’unico l’archivio esistente nella tradizione occidentale, (l’archivio dell’Unico/Uno), è legato all’*arkē*, agli arconti, e all’architettura di un luogo fisso destinato alla consegna e alla selettività maschile e patrilineare di testi, segni, memorie, documenti e materiali, per la salvaguardia della memoria/dalla memoria dell’ordine, del potere e della tradizione. La domanda che origina il Matri-archivio del Mediterraneo risuona, allora, per differenza: cosa succederebbe se, diversamente dal “patri-archivio”, si istituisse un archivio dedicato alle donne, offerto a coloro le quali sono state – e restano – escluse dalla selettività e dalla trasmissione archivistica? Se si praticasse una trasmissione del sapere matrilineare? Se l’arconte si fa donna, “matriarca”, istituendo l’archivio di una conoscenza femminile, posta sulla soglia dell’accumulazione e, insieme, della disseminazione? Il Matri-archivio del Mediterraneo pone queste e molte altre “questioni”, immaginando quattro aree di archiviazione: Matriarca, La Mer, Matrice, Mater-ia dove depositare e conservare le tracce delle pratiche di vita e di arte di molte donne che, entro ed oltre le sponde del Mediterraneo, generano e disseminano nuove narrazioni corpo-grafiche (Carotenuto, Ianniciello, Piccirillo, 2017).

Il mio matri-archivio “danzante” è dedicato alle arconti del proprio movimento corporeo e al pensiero sovversivo, creativo e vitale che esse attivano: se l’archivio è “cominciamento” e “comando” (l’escursione terminologica proposta dal filosofo Jacques Derrida nel termine “archivio” rileva l’intersecazione di un principio e di un ordine: ovvero il «cominciamento (...), là dove le cose cominciano» e il «comando (...), là dove si esercita l’autorità e l’ordine sociale») (1996, p. 2), allora le donne “comandano” la scrittura del proprio sé, “cominciando” la decostruzione del sapere patriarcale; se il matri-archivio è investigazione

⁴ Cfr. www.matriarchiviomediterraneo.org.

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

In questo veloce percorso di selezione della/nella memoria corporea femminile, la figura della donna muta e si afferma da “corpo leggiadro” a “corpo pensante”, a “corpo migrante”, pronta a rileggere con lucidità i binarismi patriarcali, fino a danzare le riflessioni sulle politiche dell’oggi e ad ospitare le differenze – di genere, di lingua e di esistenza – che s’incontrano o s’immaginano nel confronto con le storie della migrazione contemporanea.

2. LA RI-SCRITTURA DEL CORPO LEGGIADRO

Nella ricca compagine del patrimonio coreutico italiano ed europeo, «il linguaggio coreografico che più rappresenta la cultura della danza (...) è il balletto classico» (Pontremoli 2004, p. 4). Nei depositi della memoria nazionale di tale tradizione accademica, immediatamente emerge la costruzione dell’immagine danzante femminile nella sua figurazione leggiadra ed eterea; nelle parole dello storico e studioso Alessandro Pontremoli:

La donna [...] è una creatura fragile, passiva, soggetta a un universo maschile indifferenziato [...] etereo, sempre in equilibrio precario sulle punte, leggero, [...] il corpo femminile del balletto è lo schermo, il paravento di un pensiero ambivalente sul femminile romantico: da un lato la paura della donna fatale percepita come pericolo, dall’altro la condiscendenza paternalistica verso un oggetto di culto considerato incapace di reggersi autonomamente sulle proprie gambe. (2004, p. 4)

La Sylphide, Giselle, il Lago dei Cigni, sono alcune delle celebri opere di repertorio condiviso e incorporato; nelle trame fiabesche, i personaggi femminili s’incarnano in corporeità leggiadre, danzano gestualità aeree e incorporee, anime leggere, senza peso, che senza lasciar intravedere sforzo alcuno resistono alla forza della gravità.

La nuova direzione di studi in danza, di stampo femminista, ha portato alla luce le storie di figure di danzatrici dimenticate o sconosciute, eppure non è facile reperire le tracce memoriali prodotte da o per le

donne, poiché, come osserva Marina Nordera le fonti non sono «immuni dalla costruzione discorsiva frutto di una cultura maschile dominante» (2007, p. 209)⁵.

Nella logica del matri-archivio contemporaneo si colgono, tuttavia, delle faglie, delle immagini alternative che violano l'autorità del patri-archivio classico: il corpo leggiadro, non pesante, e solo apparentemente non pensante, re-agisce nelle molteplici ri-scritture dei repertori classici per ri-danzare, sulla scena contemporanea, l'affermazione di una donna "altra". Un esempio di corpo femminile, altra per nazionalità, stile e linguaggio, è Dada Masilo. Accolta con grande successo sulle scene italiane, e spesso ospite con i suoi dirompenti lavori al RomaEuropa Festival, la coreografa sudafricana ri-scrive, e ri-danza con energetica vitalità creativa, le storie fiabesche dei balletti romantici della tradizione bianca europea⁶. Dopo aver affrontato il tema dell'omosessualità nel *Lago dei Cigni* nel 2013, degli stupri e delle violenze sulle donne in *Carmen* nel 2015, nel 2017 Masilo fa rivivere l'eterna *Giselle* trovando pertinenti agganci con la cultura patriarcale persistente dentro ed oltre la sua terra natale. Ambientata non più nell'Alta Slesia nel Medioevo romantico, ma nelle campagne sudafefe evocate dal paesaggio campestre, e dai disegni a firma di William Kentridge, la coreografa dice: «Ho guardato la vicenda dalla parte della donricanna tradita, violentata, col cuore spezzato. Il perdono non avrebbe avuto nessun senso», e aggiunge: «Nel momento in cui l'anima di Giselle viene accettata fra gli spiriti vendicatori deve compiere un sacrificio iniziatico» (Trombetta, 2017). Così, Masilo, che nella ri-scrittura di *Giselle* si chiama Mbaly, cioè "fiore", incorpora

⁵ Maria Taglioni e Carlotta Grisi sono le prime donne, tra le tante, che hanno raggiunto un notevole successo entro ed oltre l'Italia come danzatrici e interpreti di noti balletti, eppure pochissimi sanno che spesso contribuivano alla coreografia; questo rimosso nella memoria storica è dovuto al fatto che partiture e libretti erano un patri-monio gestito da un pensiero prettamente maschile. Da Noverre, Angiolini, Feuillet, ai celebri coreografi Petipa, all'impresario Djaghilev – solo per citarne alcuni – tutti arconti di un sapere coreutico che ha cominciato, comandato e archiviato il movimento del corpo femminile sulla scena, definendone ruoli, valori e canoni estetici (Adair, 1992; Nordera, 2007).

⁶ Cfr. RomaEuropa Festival <https://romaeuropa.net>. *Swan Lake* (REf 2013); *Carmen* (REf 2014); *Giselle* (REf 2017).

il dolore del tradimento che conduce alla follia, e, infine, a una morte non elaborata che chiede vendetta. Nell'alterità corpo-grafica di Masilo s'incontrano, trascendendo ogni differenza, le memorie condivise di Giselle, Mbaly, e di molte altre donne esposte all'ingiustizia della morte precoce, prima ancora che le loro vite possano essere sbocciate.

Le villi, un corpus di donne vestite di rosso, di contro l'etero cando-re delle giovani vergini dei cosiddetti "atti bianchi", sono donne straziate dal dolore, furiose e passionali: vorticano irate, percuotono la terra, la pestano, ne fanno vibrare le viscere con il loro peso corporeo e identitario. La grafia che ne emerge è atletica e vigorosa, capace di consultare diverse ascendenze e memorie stilistiche, dalle forme dell'Afro, al moderno e al balletto, fino alle grammatiche del contemporaneo e della capoeira. La corpo-grafia che ora si trasmette alla memoria a-venire non è più quella della donna leggiadra e devota al sacrificio, ma della donna guerriera che afferma la propria volontà di vita e di resistenza.

3. LA PROTESTA DEL CORPO PE(N)SANTE

A cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento, tra Europa e Stati Uniti, le scritture corporee di Isadora Duncan, Loïe Fuller e Ruth St. Denis, cominciano a scardinare la figurazione del femminile etereo promosso dal balletto classico, e anticipano le successive sperimentazioni corpo-grafiche, tra le tante, di Martha Graham, Doris Humphrey e Mary Wigman. Sono loro le pioniere e fondatrici – le arconti – di un nuovo sapere corporeo che, nella trasversalità di tecniche e linguaggi, coincide con le emergenti lotte femministe di inizio secolo. Danzano e scrivono il proprio sé, cominciano e comandano le nuove storie del corpo femminile affrancato da secoli di condizionamenti e costrizioni, facendo del movimento coreografico e scenico non solo uno strumento di liberazione fisica ed estetica, ma anche di protesta politica e sociale.

Nella differenza stilistica, che contraddistingue il lavoro di queste donne-arconti, si rintraccia il comune intento di riscoperta e di riappropriazione della corporeità più originaria: il corpo danzante non deve resistere alle forze fisiche per raggiungere uno stato innaturale ed etereo, anzi, deve sfidare le stesse forze gravitazionali attraverso la caduta, la

transizione del corpo dalla dimensione verticale verso il suolo, per generare/riattivare, in tutte le possibilità e potenzialità, un altro linguaggio affettivo e pensante⁷. La studiosa Elizabeth Dempster afferma:

Nella danza moderna il corpo agisce in una relazione dinamica con la gravità [...]. Il corpo moderno, e la danza che lo plasma, sono un luogo di lotta dove conflitti sociali, psicologici, spaziali e ritmici si mettono in gioco e talvolta trovano la risoluzione. (1998, p. 224)

Nel matri-archivio immaginifico si procede per frammenti, tuttavia è impossibile non citare il “cominciamento” di una grafia improvvisata, rivoluzionaria e anti-virtuosa come quella rintracciabile nelle sperimentazioni performative delle donne-arconti del postmoderno (Adair, 1992; Burt, 1996). Il pensiero si fa gesto di azione e di protesta sociale e femminista, il corpo danzante pesa e pensa fino a irrompere oltre la scena teatrale, fino ad occupare gli spazi urbani e le facciate degli edifici. Camminare è danzare; in questo senso, celebre è il peso “sospeso” del corpo danzante coreografato da Trisha Brown, membro del gruppo avanguardistico del Judson Church di New York, in *Man walking down the side of a building* (1970).

In quest'epoca di mutamenti politici e culturali, di forti rivoluzioni sociali e di nuovi ibridismi estetici e culturali, l'Italia resta una fedele roccaforte del balletto accademico (Potremoli, 2004). I lavori dei corpi pensanti delle donne e coreografe vedranno riconosciuto professionalismo in Italia con l'arrivo della danza d'espressione, generatrice del Teatro-Danza, e la cui massima interprete si fa l'illustre Pina Bausch. Una svolta decisiva che aprirà le porte della danza contemporanea viene data, oltretutto, da Carolyn Carlson quando, nel 1980, forma la compagnia di Teatro e Danza alla Fenice di Venezia, avviando la non catalogabile, per varietà e differenza di protesta, “danza d'autore” (Ibidem).

⁷ È facilmente rintracciabile, nella memoria collettiva, l'uso del peso corporeo che sosteneva il training coreografico di “contrazione e rilascio” tramandato nella tecnica “eretica” di Martha Graham o la transizione del corpo tra perdita di gravità, la caduta, il contatto con il suolo, cercato e investigato da Doris Humphrey (Dempster, 1998).

Nel tempo-spazio della memoria trasmessa e incorporata, il corpo danzante s'amplifica sulla scena performativa, è teso all'ascolto, pronto a cogliere i più fini messaggi che provengono sia dai moti interni che dagli accadimenti esterni. Il peso dell'eredità del pensiero e del gesto di protesta di queste donne si trasmette, tra le tante, a Simona Lisi. Danzatrice, attrice, coreografa, autrice, ricercatrice indipendente di estetica della danza, ha studiato in Italia, Belgio ed Inghilterra incontrando nel suo percorso maestre come Carolyn Carlson e Anne Therese De Keersmaeker. Svolge attività didattica insegnando teoria e tecnica della danza contemporanea e movimento somatico. Il desiderio di comunicare, di condividere, di creare una comunità consapevole dell'esperienza estetica della danza, anche in relazione alle arti performative in movimento, la conduce alla direzione artistica dei festival *A piedi nudi nel parco* (con Maria Grazia Sarandrea, Napoli) e *Cinematica* (festival di immagine e movimento, Ancona)⁸.

La laurea in Filosofia con Giorgio Agamben, unita alla sua carriera di coreografa, spingono Lisi alla costante articolazione tra danza e pensiero, un'investigazione del corpo primario che più recentemente si è definita nella tecnica corporea chiamata *Embody Philosophy*: una tecnica somatica, che lavora sull'incorporazione di principi filosofici ovvero una prassi, una teoria che viene incorporata, messa in atto, realizzata. Bisogna «creare un ponte tra la filosofia e la danza», secondo Simona Lisi, «e non semplicemente riflettere sulla danza, cominciando dal corpo come generatore di somiglianze immateriali, come ultimo archivio della facoltà mimetica» (2018, p. 11). L'incorporazione di un concetto, di un'idea, di un pensiero ha origine, in primo luogo da un impulso e da un'azione corporea, spiega la coreografa:

Prima di aver potuto pensare una cosa dobbiamo averla esperita come esperienza fondante della nostra corporeità, in senso ontogenetico e filogenetico. "Incorporare" un concetto o meglio trovare quel concetto come già parte integrante della nostra struttura fisica e di movimento primario, costituisce

⁸ Per i progetti curati e diretti da Simona Lisi, in collaborazione con altri enti e soggetti, vedi la prolifera attività dell'associazione Ventottozerosei: <http://www.ventottozerosei.it>

un'esperienza molto importante e toccante [...]. La filosofia, fatta oggetto di una praxis, viene quindi sperimentata e assimilata usando la propria corporeità, attraverso il pensiero, il movimento somatico, il tocco e l'immaginazione guidata. Ad esempio, parlando del concetto di limite sarà necessario soffermarsi sulla pelle, attraverso esercizi di somatizzazione e in relazione anche fisica con l'altro. Solo così, probabilmente, il limite può essere sperimentato e compreso nella sua radicale fondatezza. (Eadem, 2017)

Nel matri-archivio immaginifico, il pensiero coreografico di Lisi si traduce in movimento di riflessione critica su ciò che il corpo danzante esperisce e sul palcoscenico trasmette, nella forza, nella "tensione", che è propria della danza stessa:

La danza costituisce un grande archivio di tensioni che hanno attraversato le sorti della storia dell'uomo con momenti di alterna libertà di espressione; proprio a questa parola, *tensione*, si fa risalire una delle possibili radici etimologiche della parola danza, dal sanscrito *tan*, che significa tendere, allungare. (Eadem, 1999, p. 122)

Il corpo pensante di Simona Lisi si dona in una grafia poetica e politica, creata per il sé con l'altro da sé; la sua danza, difatti, non resta nell'astrazione nel pensiero percettivo, essa si amplifica nello spazio che la circonda, assorbe e incorpora il peso del pensare e dell'agire contemporaneo con tutta la sua complessa gravità politica e culturale. Nella coreografia *F-Freedom* – allitterazione fonetica e concettuale: F di *female* (donna), F di *freedom* (libertà) – scritta e composta nel 2010, all'apice del regime mediatico berlusconiano in cui il corpo delle donne era iconicamente mercificato e offeso (Zanardo, 2010), Lisi sente il bisogno di riflettere sulle tensioni dell'Italia, un paese dove la libertà è messa costantemente a repentaglio da una serie di azioni politiche e demagogiche che minano la dignità dell'individuo e la sua libertà di espressione⁹. «Cos'è la libertà? Fino a dove ci si può spingere in nome della libertà individuale? Quanto invece ci limita la libertà eccessiva

⁹ *F-Freedom*, di e con Simona Lisi, prod. Teatro Stabile delle Marche, 2010.

degli altri? Quando un popolo si può fregiare del titolo di popolo delle libertà?»¹⁰.

In risposta coreografica alle sue domande, Lisi scrive un paesaggio drammaturgico della nostra Italia, fatta di bandiere sbandierate al vento, di cerchi mediatici di dubbia natura, di una classe politica folcloristica e folclorica che colora di risa e vergogna il paese. La sua è una danza fatta di stacchetti, pantomime: un corpo dall'andatura dondolante, dai movimenti sciolti e un po' slegati – la svogliatezza, l'indifferenza, la noia di un'identità nazionale che non re-agisce, non pensa – snoda questo balletto di protesta politica. La riflessione del pensiero sulla gravità dei tempi contemporanei si trasmuta in una corpo-grafia satirica e derisoria sullo sfacelo che copre tutto come coltre “pesante”, pesante come una bandiera di un patriottismo vacuo. La protesta corporea di Lisi si trasmette dell'oggi, non s'”archivia”, essa resta in attesa che altre danze, altri pensieri, continuino a produrre nuove forme e memorie di “libertà femminile”.

4. L'OSPITALITÀ DEL CORPO MIGRANTE

La danza e il pensiero femminile della/nella gravità, si rinnova nell'evoluzione tecnica e cinetica, fa i conti con il peso dell'esistenza contemporanea e migrante, con la sottrazione del peso, e al contempo con il bisogno di radicarsi in nuovi spazi performativi, di trasmissione e di memoria condivisa. Per concludere questo esercizio matri-archivistico consulto l'opera di Filomena Rusciano. Coreografa e danzatrice residente a Napoli, con un ricco profilo di esperienze professionali acquisite in ambito internazionale, Rusciano sceglie di far migrare, e quindi archiviare, la sua corpo-grafia nel movimento lieve e disseminante del video.

Sulla piattaforma M.A.M., nella sezione dedicata a *La Mer* (allitterazione sonora di “mare” e “madre” a richiamo simbolico della vita, della cura e dell'ospitalità che questi due corpi evocano) si deposita il lavoro di video-danza *Liquid Path* del 2013. Queste le parole con cui Rusciano

¹⁰ Dalla sinossi dello spettacolo *F-Freedom* (2010).

attiva il pensiero migrante della sua corpo-grafia: «Ho indossato l'abito del coraggio, la speranza della migrante che per mare galleggia inquieta come un messaggio stipato in una bottiglia che si allontana su traiettorie incerte»¹¹. Rusciano accoglie lo sguardo dell'Altra, quello della migrante, il messaggio stipato nella bottiglia è un atto di ospitalità che il suo corpo compie attraverso il "dono" della danza. La poeticità di questo lavoro immerge e sollecita lo sguardo attraverso la sovrapposizione di "percorsi" visivi, poiché l'immagine sfocata, la corporeità che si avvicina, si allontana e si deforma entro ed oltre lo schermo-bottiglia richiama l'opacità della memoria contemporanea: l'impossibilità di riconoscere le urgenze e le narrazioni che continuano ad essere in-archiviabili, quelle pratiche d'arte e di vita custodite nelle molteplici storie dei corpi migranti, e dei corpi senza nome dispersi nella necropoli del Mediterraneo. In merito a questa scelta compositiva Rusciano dice:

L'utilizzo della bottiglia è cruciale, posta tra me e la camera, rende un'immagine molto incerta, e di qui l'incertezza del migrante che si mette in viaggio, un viaggio pieno di speranze, pieno di sogni, ma non si sa cosa l'attende sull'altra sponda. Quindi il mio corpo, attraverso la bottiglia, lascia percepire le emozioni, le speranze in esse custodite, in attesa di qualcuno che le colga dall'altra parte – proprio come accade oggi sulle sponde del Mediterraneo. (Piccirillo, Rusciano, 2017, p. 80)

Altri pensieri emergono quando la corporalità danzante trasmigra nella fluidità immaginifica dell'acquarello. Qui, anche la differenza sessuale sembra sottrarsi; la rapidità leggera degli acquarelli, gli abbozzi e i profili indefiniti dei suoi gesti leggiadri, ci invitano a consultare un altro archivio. È qui che si gioca tutto il senso della danza, e della sua impenetrabilità. Rusciano fa gravitare colei/colui che osserva nella sospensione del senso, e nei rinvii che la danza poeticamente dissemina oltre il femminile e oltre ogni genere. Sulle sponde del Mediterraneo, questo corpo migrante coreografa empaticamente la sua realtà più vicini-

¹¹ Sinossi dell'opera: *Liquid Path*; realizzazione, scenografia, performance: Filomena Rusciano; fotografia: Gennaro Sorrentino; illustrazione, animazione stop motion: Rinedda; musica e suono: Paolo Barone, 2013.

na e sensibile, localizzandola e ospitandola lì dove la sua danza è stata scritta e pensata.

Nel gioco dei richiami e delle assonanze del matri-archivio danzante, Rusciano sembra coreografare, consultare, richiamare, infine, la memoria corporea di Hélène Cixous quando, nell'esperienza della sua stessa scrittura, il corpo scrivente si annuncia all'Altra, all'accoglienza di nuove corporeità: «Sono io, Io, con l'Altra/o, l'Altra/o in me, è un genere che va nell'Altro, una lingua che tocca e va verso l'Altra/o» (1994, p. 14).

L'esercizio matri-archivistico qui brevemente compiuto si conclude sulle sponde del Mediterraneo. Da questo spazio di conflitto e, al contempo, di storica bellezza e creatività culturale e identitaria, si vogliono continuare a far danzare le corpo-grafie di donna; da questo teatro liquido si continuano a interrogare e a registrare le memorie interconnesse e condivise delle storie che animano le loro pratiche d'arte e di vita; da qui, si vuole rivendicare il pensiero e l'agire della "differenza", per cercare nuove modalità di trasmissione e comprensione – per nuovi corpi e nuovi archivi a venire.

BIBLIOGRAFIA

- Adair, C. (1992). *Women and dance, sylphs and sirens*. London: Palgrave Macmillan.
- Burt, R. (2006). *Judson Dance Theatre, performative traces*. London–New York: Routledge.
- Carotenuto, S., Ianniciello, C., Piccirillo, A. (a cura di). (2017). *Matri-archivio del Mediterraneo. Grafie e Materie*. Napoli: Unior Press.
- Chen, N.N. (1992). "Speaking Nearby". A conversation with Trinh T. Minh-ha. *Visual Anthropology Review*, vol. 8, 1, 82–91.
- Cixous, H. (1976). "The Laugh of the Medusa". *Signs*, vol. 1, 4 (Summer), 875–893.
- Cixous, H. (1990). *The Body and the Text*. New York: St. Martin's Press.
- Dempster, E. (1998). Women Writing the Body: Let's watch a little how she dances. In A. Carter (a cura di), *The Routledge Dance Studies Reader* (pp. 223–229). London–New York: Routledge.

- Derrida, J. (1996). *Mal d'archivio, un'impressione freudiana*. Napoli: Filema edizioni.
- Franco, S., Nordera, M. (a cura di). (2007). *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*. Torino: Utet.
- Franco, S., Nordera, M. (a cura di). (2010). *Ricordanze. Memorie in movimento e coreografie della storia*. Torino: Utet.
- Freud, S. (1922). La testa di Medusa. In *Opere*, Torino: Boringhieri.
- Lisi, S. (1999). Il linguaggio della danza, la danza del linguaggio. In C. Muscelli (a cura di), *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna* (pp. 121–133). Genova: Costa & Nolan.
- Lisi, S. (2017). *Embody Philosophy*. Programma di lezioni. <http://simonalisi.idra.it>
- Lisi, S. (2018). Danza e pensiero: una nuova prospettiva. In AAVV, *Algama 35. La danza. Corpo, morte, pensiero* (pp. 80–90). Milano: Mimesis.
- Nancy, J.L. (2009). *Il peso del pensiero, L'approssimarsi*. Milano–Udine: Mimesis.
- Piccirillo, A., Rusciano, F. (2017). Danzare/Archiviare. La memoria delle corporalità liquide. In S. Carotenuto, C. Ianniciello, A. Piccirillo (a cura di), *Matri-archivio del Mediterraneo. Grafie e Materie* (pp. 77–88). Napoli: Unior Press.
- Pontremoli, A. (2004). *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*. Bari: Laterza.
- Pontremoli, A. (2002). *Storia della danza, dal Medioevo ai giorni nostri*. Firenze: Le Lettere.
- Trombetta, S. (2008, 26 settembre). Dada Masilo, follie d'amore a ritmo di afrosamba. In *L'Espresso*. <http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2017/09/04/news/dada-masilo-follie-d-amore-a-ritmo-di-afrosamba-1.309059>
- Zanardo, L. (2010). *Il corpo delle donne*. Milano: Feltrinelli.

Riassunto: Il linguaggio che per la maggiore rappresenta la cultura della danza in Italia, con i suoi celebri librettisti e coreografi, i custodi della sua memoria, è il balletto classico. A questa tradizione accademica è strettamente connessa la rappresentazione estetica del corpo femminile, e del suo dover essere, etereo, senza “peso”. Questo intervento vuole interrogare, attraverso una metodologia “matri-archivistica”, la memoria dei ruoli che hanno “coreografato”, e quindi costruito, la rappresentazione del femminile entro e oltre la scena del teatro-danza italiano; l'intento è quello di discutere le sperimentazioni coreografiche in cui è, invece, la donna che danza e fa danzare se stessa attraverso la propria scrittura corporea – qui proposta come corpo-grafia.

Consultando e selezionando le pratiche di arte e di vita di donne e pioniere della Storia della danza, occidentale, rintraccio la “ripetizione” e la “distruzione” – dinamiche insite in ogni atto

d'archiviazione (Derrida, 1996) – di una particolare forza e qualità di movimento: la “gravità”, qui intesa, concettualmente e metaforicamente, come “peso” del corpo e, insieme, del “pensiero” coreografico femminile che lo sostiene. Su tale traccia di ricerca si ripercorrono, con una metodologia di richiami e frammenti di danza, teatro-danza e video-danza, le storie corporali di donne-arconti che ri-scrivono la memoria rappresentativa del corpo leggiadro trasmesso dalla tradizione del balletto classico, donne che incorporano, danzano e pensano la propria protesta politica e poetica, fino a ospitare sul, e con, la propria corporalità l'esperienza della migrazione contemporanea.

Parole chiave: Matri-archivio, corpo, danza, memoria.