



Università
Ca' Foscari
Venezia

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

Corso di Laurea Magistrale in Storia Delle Arti e
Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

**Performance e identità queer. Tre artiste italiane a
confronto: Silvia Calderoni, Giorgia Ohanesian Nardin e
Silvia Gribaudo.**

Relatore:

Prof.ssa Susanne Franco

Correlatore:

Prof. Enrico Bettinello

Laureando:

Giulia Siracusa

Matricola: 883232

Anno Accademico 2021/2022

Indice

Introduzione	4
Capitolo 1 MDLSX: performare il genere in scena	
1.1 Uno spettacolo « <i>apripista</i> ».....	6
1.2 L'importanza della musica in <i>MDLSX</i>	13
1.3 Coreografare l'identità.....	21
Capitolo 2 Gisher: forme dell'identità e attivismo	
2 Nuovi orientamenti.....	36
2. Decolonizzazione di un corpo <i>queer</i>	43
2.3 Corporeografie.....	48
Capitolo 3 Graces: il bello oltre il canone	
3.1 Uno spettacolo già « <i>cult</i> ».....	54
3.2 Gribaudi- Canova: il concetto di bello.....	65
3.3 Normalizzazione dei corpi non conformi.....	70
Indice delle foto	75
Bibliografia	77
Videografia	83
Sitografia	85

Introduzione

Questa tesi esplora il panorama performativo italiano contemporaneo evidenziandone, da un lato, i legami con alcune delle questioni politiche e sociali discusse a livello istituzionale e, dall'altro, con gli studi di genere e le teorie *queer*. Nello specifico, prende in esame i lavori di tre performer italiane, Silvia Calderoni, Giorgia Ohanesian Nardin e Silvia Gribaudo, note a livello internazionale e che si sono distinte per i temi trattati nei loro spettacoli - rispettivamente di *MDLSX* (2015), *Գիշեր / gisher* (2020) e *Graces* (2019) - e per il loro approccio alla drammaturgia, regia e coreografia informato dalle teorie di genere, femministe, intersezionali e *queer*.

La tesi è suddivisa in tre capitoli, ognuno dei quali è dedicato interamente ad uno dei tre spettacoli. Il primo capitolo analizza *MDLSX* che può essere considerato uno spettacolo rivoluzionario nel panorama teatrale italiano per l'impianto drammaturgico e scenico firmato da Enrico Casagrande, Daniela Nicolò e Silvia Calderoni (che ne è anche la protagonista) e che si è rivelato di forte impatto sul pubblico anche a distanza di sette anni dalla prima. La drammaturgia fa esplicito riferimento alle teorie *queer* e in particolare a Donna Haraway, Judith Butler e Paul. B. Preciado. Lo scopo dello spettacolo *Motus* è mettere in discussione il binarismo di genere a partire dalla storia di Calliope protagonista del romanzo *Middlesex* dello scrittore statunitense Jeffrey Eugenides e da alcuni elementi dell'autobiografia di Calderoni.

Il secondo capitolo esamina *Գիշեր / gisher* di Giorgia Ohanesian Nardin in collaborazione con F. de Isabella per le riprese basato sui testi di Sarah Ahmed e Diana Taylor. Giorgia Ohanesian Nardin è una persona non binaria, quindi i suoi pronomi di riferimento sono *they/them*. Per garantire il genere neutro, che non esiste nella lingua italiana, nel capitolo verranno usati gli asterischi per garantire una concordanza che rispetti la sua espressione di genere. *Գիշեր / Gisher* è una *video performance* girata in Armenia, terra da cui proviene una parte della famiglia della coreografa, e che fa entrare lo spettatore nel mondo interiore dell'artista pronta a rivelare il suo lato più vulnerabile e intimo. Si tratta inoltre di un lavoro che mette in

discussione la prospettiva eurocentrica a partire da una ricognizione identitaria personale. La coreografa non appare mai in scena durante tutta la durata del video, per arrivare solo alla fine e prendersi cura di un falò sottolineando con questa sua assenza la dimensione dell'oblio e della rimozione dell'Occidente nei confronti delle culture altre o definite e rappresentate come minoritarie.

Il terzo e ultimo capitolo è dedicato a *Graces*, uno spettacolo scritto e coreografato da Silvia Gribaudo, Matteo Maffesanti e Giulia Ghinelli, e ispirato al complesso scultoreo delle *Tre Grazie* di Antonio Canova. *Graces* è uno spettacolo ironico e che di volta in volta si trasforma grazie al continuo scambio tra i danzatori e il pubblico chiamato a rispondere alle loro domande. Anche Gribaudo si fa portatrice di un messaggio di inclusione e dei corpi non corrispondono al canone di bellezza occidentale e per questa ragione può essere assimilato alle sperimentazioni nell'ambito dell'attivismo proposto dalla *body positivity*. In questo caso la coreografa non è sola in scena, ma è accompagnata da tre danzatori professionisti, a loro volta scelti anche per la corporeità eterogenea. Queste tre grazie di *Graces* si fanno così portavoce della necessità di mettere in discussione canoni e generi interrogando il pubblico sul significato di concetti come bellezza e grazia, e cercando di stimolare una riflessione sui pregiudizi che ancora abitano la nostra società attorno a queste questioni.

Nell'insieme questi tre spettacoli si fanno eco alle discussioni in atto in Italia sulle identità di genere, l'inclusione e i canoni di bellezza. In modi diversi queste artiste e le loro opere mettono in scena forme di attivismo politico che invitano il pubblico a riflettere e a posizionarsi rispetto a temi sempre più centrali nel dibattito pubblico e che necessitano di una legislazione adeguata.

Capitolo 1

MDLSX: performare il genere in scena

1.1 Uno spettacolo «apripista»

MDLSX è uno spettacolo della compagnia teatrale indipendente Motus, scritto a quattro mani da Silvia Calderoni e Daniela Nicolò che, insieme a Enrico Casagrande, hanno firmato anche la regia¹. Dopo il debutto nel 2015 al Festival Santarcangelo ha avuto oltre trecento repliche nei tre anni successivi anche al di fuori dei confini italiani, arrivando fino a New York nei teatri dell'Off Off Broadway². Dopo una pausa di due anni, a causa della pandemia, è tornato in scena prima a Roma nel dicembre del 2021, poi a Napoli a gennaio 2022 e infine a Villazzano (TN) ad aprile 2022³. Questo spettacolo è stato definito da Casagrande e Nicolò come «un ordigno sonoro»⁴ e si è inserito pienamente nel dibattito pubblico che ha animato l'Italia tra il 2015 e il 2016 attorno alla legge Cirinnà a favore delle unioni civili, e più in generale alla questione dell'identità di genere.

MDLSX rappresenta, tuttavia, il primo caso in cui Calderoni ha curato la drammaturgia di uno spettacolo nell'ambito della sua lunga collaborazione con Motus, divenendone l'attrice di punta⁵ grazie all'interpretazione in *pièce* dal taglio volutamente politico e a ruoli caratterizzati dall'ambiguità di genere, come quello di Ariel, nell'adattamento di *The Tempest* di Shakespeare⁶.

¹ Sito ufficiale Motus; <https://www.motusonline.com/mdlsx/> [ultimo accesso 26/10/2021]

² B. Brantley, *Review: Shedding Skins in Motus's Genre-Blurring 'MDLSX' at La MaMa*, in "New York Times", giugno 2016; <https://www.nytimes.com/2016/01/11/theater/review-shedding-skins-in-motus-genre-blurring-mdlsx-at-la-mama.html> [ultimo accesso 26/10/2021]

³ Sito ufficiale Motus; <https://www.motusonline.com/mdlsx/> [ultimo accesso 16/12/2021]

⁴ Ibidem.

⁵ P. Bianchi, *Good Time for a Change. MDLSX dei Motus*, in "Domino Press", 17 aprile 2018; <https://www.dinamopress.it/news/good-time-for-a-change-mdlsx-dei-motus/> [ultimo accesso 27/10/2021].

⁶ Fatti al cubo, *MDLSX Intervista a Silvia Calderoni*; https://www.youtube.com/watch?v=KfZhCJKrVY&list=PLZ0E80VAZ0edGsx_F5Gb4gEJhIJeSJJ19&index=4 [ultimo accesso 18/12/2021].

MDLSX è stato pensato come uno spettacolo minimale, incentrato sulla presenza del corpo e sulla parola⁷. Sin dalle prime stesure del testo, Nicolò ha raccolto una serie di estratti di testi caposaldo della teoria *queer*, come *Manifesto Cyborg*⁸ di Donna Haraway, *Manifesto Contra-sessuale*⁹ di Paul B. Preciado, *Gender Trouble*¹⁰ e *Undoing Gender*¹¹ di Judith Butler¹². A questi si aggiungono citazioni di brani letterari tratti da *l'Orlando*¹³ di Virginia Woolf e dalla produzione di Pier Paolo Pasolini.

Il fulcro della drammaturgia resta tuttavia il romanzo *Middlesex* scritto dall'americano Jeffrey Eugenides, vincitore del premio Pulitzer nel 2003, che Calderoni dice di avere letto all'età di 22 anni. Nonostante non coincidesse totalmente con la sua storia, l'attrice ha trovato molti punti in cui rispecchiarsi nelle vicende del suo protagonista Cal/Calliope, e in generale un appiglio per capire emozioni e sensazioni che lei stessa ha provato durante l'adolescenza¹⁴. Il romanzo *Middlesex* è la storia di Calliope, un'adolescente americana di origine greca che, all'età di quattordici anni, scopre di essere portatrice di una forma di intersessualità¹⁵, dovuta ad un gene che da decenni è sopito nella sua storia familiare, caratterizzata da numerosi incesti¹⁶. La storia si sviluppa tra il passato della famiglia di Calliope, a

⁷ Fatti al cubo, *MDLSX Intervista a Silvia Calderoni*; https://www.youtube.com/watch?v=KfZhCjKjVY&list=PLZ0E80VAZ0edGsx_F5Gb4gEJhIcSJJ19&index=4 [ultimo accesso 18/12/2021].

⁸ D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, (1995), tr. it. a cura di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano, 2018.

⁹ P. B. Preciado, *Manifesto Contra-sessuale* (2000), tr. it. A cura di Centro Studi GLTQ, Milano, Il Dito e la Luna, 2002.

¹⁰ J. Butler, *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity* (2006), tr. it. della X. ed a cura di Sergia Adamo, Laterza, Bari-Roma, 2017.

¹¹ J. Butler, *Undoing Gender* (2006), tr. it. a cura di Federico Zappino, Mimesis, Milano-Udine, 2014.

¹² Fatti al cubo, *MDLSX Intervista a Silvia Calderoni*; https://www.youtube.com/watch?v=KfZhCjKjVY&list=PLZ0E80VAZ0edGsx_F5Gb4gEJhIcSJJ19&index=4 [ultimo accesso 18/12/2021].

¹³ V. Wolfe, *Orlando. A Biography* (1928), tr. it. Di Silvia Rota Sperti, Feltrinelli Editore, Milano, 2017.

¹⁴ Festival Orlando 2019, *Motus-Silvia Calderoni: MDLSX*; https://www.youtube.com/watch?v=EAAnwoCOM6d0&list=PLZ0E80VAZ0edGsx_F5Gb4gEJhIcSJJ19&index=3 [ultimo accesso 23/12/2021].

¹⁵ Con intersessuale o intersex ci si riferisce alla moltitudine di condizioni fisiche in cui a cromosomi, ormoni, genitali esterni ed interni, caratteri sessuali secondari e gonadi si aggiungono delle condizioni atipiche rispetto alla norma del femminile e del maschile. Nel caso specifico di Calliope si parla di un deficit di steroido 5-alfa-reduttasi che presenta, alla nascita, dei genitali diversi da quelli tipici: anche se dall'esterno le sembianze sono quelle di una vulva, all'interno la vagina sarà poco profonda e nell'addome al posto delle ovaie troveremo i testicoli. Tipicamente la virilizzazione del soggetto avviene in età adolescenziale.

¹⁶ J. Eugenides, *Middlesex* (2003), tr. it. a cura di Katia Bagnoli, Arnoldo Editore, Milano, 2017.

partire dalla fuga dei nonni paterni da Smirne in Turchia e passando al loro arrivo negli Stati Uniti d'America a metà degli anni Venti del secolo scorso, seguito dal percorso di integrazione che hanno dovuto affrontare. Tutta l'epopea della famiglia Stephanides è raccontata in forma di *mémoire* da Cal adulto, che ripensa alla sua vita¹⁷. Cal ci racconta, inoltre, i suoi primi innamoramenti, l'inizio della pubertà che per lui coincise con le prime vere difficoltà e tutti gli sforzi che fece per conformarsi e cercare di rientrare in una categoria ben definita. Descrive in modo dettagliato tutte le visite fatte presso lo studio del dottor Luce a New York, la spettacolarizzazione della sua condizione, il rifiuto della decisione del dottore di imporgli il genere femminile e la sua conseguente fuga. Infine, narra il suo ritorno a casa come Cal. Il romanzo è stato scritto in prima persona, ma la storia è completamente fittizia: Eugenides ha scritto in prima persona fingendosi Cal¹⁸. Come ha affermato:

A volte paragono il narratore di *Middlesex* alla chiesa greca ortodossa: nelle chiese c'è una cupola con il Cristo Pantocratore e intorno a lui sono dipinte varie icone di santi. Quindi il narratore di *Middlesex* è un po' come il Cristo Pantocratore che racconta il tema centrale ma è coadiuvato dalle figure che lo circondano.

Nello spettacolo, questa vicenda ha molti punti di contatto con la biografia di Calderoni che, non è intersessuale bensì presenta un'espressione di genere androgina. Le sue caratteristiche fisiche e la sua espressione di genere le permettono di essere libera di non scegliere a quale genere appartenere, muovendosi tra le varie espressioni di genere senza sentire il bisogno di identificarsi¹⁹.

MDLSX si basa, dunque, su un tessuto drammaturgico frutto di un fitto rimando a testi letterari, non specificamente nati per la scena e che confluiscono nel monologo che Calderoni recita al pubblico. Le caratteristiche fisiche e performative di Silvia Calderoni e le sue abilità performative costituiscono un altro elemento fondamentale della riuscita di questo pezzo²⁰. La forma *monologica*²¹ rappresenta una soluzione efficace per costruire una relazione con il pubblico²².

¹⁷ J. Eugenides, *Middlesex* (2003), tr. it. a cura di Katia Bagnoli, Arnoldo Editore, Milano, 2017.

¹⁸ G. Casagrande, *Jeffrey Eugenides. L'intervista*, in "Caffè Letterario", 29 ottobre 2004; https://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/eugenides_jeffrey.html [ultimo accesso 14/12/2021].

¹⁹ O. Ponte di Pino, *Motus 2016 1 / 4 HDV 1089*; <https://www.youtube.com/watch?v=IQWnqAAC97Q> [ultimo accesso 22/12/2021].

²⁰ H. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna, 2017, pp. 139-140.

Storicamente l'approccio autobiografico a teatro è fortemente legato al genere del solo o del monologo²³ e in questo spettacolo sono due le biografie rappresentate: quella di Calderoni e quella di Cal, che sembrano sfumare l'una nell'altra creando continui corto-circuiti²⁴. Il continuo muoversi tra queste due soggettività in scena è funzionale ad uno dei messaggi che *MDLSX* vuole trasmettere ossia la possibilità di essere più cose contemporaneamente²⁵ e non limitarsi ad entrare in una singola categoria – come Calderoni ripete più volte nel corso dello spettacolo. Così facendo tutti i discorsi legati al corpo, all'intersessualità e al genere vengono veicolati inevitabilmente dalla soggettività di Calderoni che consapevolmente decide di mettersi a nudo di fronte al pubblico. L'attrice, tuttavia, non fa solo da veicolo alle istanze legate a Cal, ma in più momenti abbandona il personaggio e parla per sé stessa²⁶.

Lo spettacolo presenta anche punti di contatto con il filone dell'*autofiction*²⁷, grazie all'utilizzo dei video usati ai fini della narrazione. La drammaturgia della *pièce* è costruita a partire da frammenti della storia dell'attrice grazie alla proiezione in scena di alcuni video che la riprendono in molti momenti della sua infanzia e adolescenza²⁸. Questi video sono funzionali alla riuscita dello spettacolo, in quanto si legano con molta facilità ai testi tratti dal romanzo che Calderoni legge in scena, andando a creare una connessione ancora più marcata tra le due soggettività messe in scena²⁹.

Durante tutta la rappresentazione, Calderoni si muove sul palco illuminata da luci acide - che fanno calare lo spettatore in un'atmosfera psichedelica tipica del periodo

²¹ Neologismo. Per approfondimenti leggere il testo *Teatro postdrammatico* di H. Lehmann (2017).

²² H. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna, 2017, p. 140.

²³ S. Franco, *Retracer une subjectivité dansante, repenser une histoire incorporée*, in "Recherches en danse", luglio 2019; <http://journals.openedition.org/danse/2591> [ultimo accesso 20/12/2021].

²⁴ V. Valentini, *Teatro contemporaneo. 1989-2019*, Carrocci Editore, Roma, 2020, p. 55.

²⁵ F. D. D'Amico, *La performance della soggettività tra scena e studi di genere*, CIRSDe – Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere, Torino, 2017, p. 17.

²⁶ Ivi, p. 18.

²⁷ Il termine *autofiction*, coniato nel 1977 dallo scrittore francese Serge Doubrovsky in riferimento al suo romanzo *Fils* (1977), indica il genere letterario in cui l'autore stesso è il protagonista delle vicende di finzione narrate. Il genere nasce come volontà di indagare sull'inconscio. Il genere si è poi diffuso nel campo delle arti visive e del cinema.

²⁸ O. Ponte di Pino, *Motus 2016 1 / 4 HDV 1089*; <https://www.youtube.com/watch?v=IQWnqAAC97Q> [ultimo accesso 07/04/2022].

²⁹ Fatti al cubo, *MDLSX Intervista a Silvia Calderoni*; https://www.youtube.com/watch?v=KfZhCJKrVY&list=PLZ0E80VAZ0edGsx_F5Gb4gEJhJcSJJ19&index=4 [ultimo accesso 18/12/2021].

che va dalla fine degli anni Sessanta agli anni Ottanta - mantenendo tuttavia, un aspetto complessivo molto minimale³⁰.

Lo spazio scenico in cui si muove Calderoni è delimitato da un telo argentato di forma triangolare steso a terra³¹ con uno dei vertici rivolto verso il pubblico che si trova ad una minima distanza dal palco. Questa particolare disposizione serve a coinvolgere completamente lo spettatore, in modo da rendere l'esperienza teatrale ancora più immersiva³².

Davanti al fondale del palco è posizionato un lungo tavolo dove sono disposti i costumi e i diversi oggetti di scena che verranno usati da Calderoni, come per esempio un telefono cellulare con la videocamera attivata e collegato al grande schermo circolare appeso sul fondale³³. Lo schermo ha una doppia funzione: proiettare i video dell'archivio di famiglia di Calderoni e fare da "spioncino" mostrando al pubblico il volto dell'attrice nei lunghi momenti in cui dà le spalle alla platea, creando soprattutto nella prima parte dello spettacolo, un effetto *voyeuristico*³⁴. Questo utilizzo dello schermo/spioncino è un rimando all'immaginario dei *peep show*³⁵, nei quali gli attori principali nella maggior parte dei casi erano persone appartenenti alla comunità LGBTQIA+ – soprattutto intersessuali e persone transgender – e che per un periodo videro Cal come uno dei loro performer³⁶. L'utilizzo della videocamera serve a far carpire allo spettatore i dettagli del volto dell'attrice, dando la possibilità di vedere dei particolari del corpo di Calderoni che altrimenti rimarrebbero sconosciuti. L'uso della videocamera mette in moto il meccanismo di sdoppiamento dell'io, in quanto il video mostra

³⁰ S. Bath, *MDLSX: no more heads or tails*, in "Inside and somewhere else" 25 marzo 2017; <http://insideandsomewhereelse.squarespace.com/performancearts/> [ultimo accesso 27/10/2021].

³¹ La scelta del triangolo non è causale: è il simbolo dell'intersessualità e rappresenta anche la triade Nicolò, Casagrande, Calderoni.

³² F. Giuliani, "*Cosa ci tiene insieme quando diciamo noi?*": nel *MDLSX* di Motus, in "PAC. Paneacquaculture.net", 27 luglio 2015; <http://www.paneacquaculture.net/2015/07/27/cosa-ci-tiene-insieme-quando-diciamo-noi-nel-mdlsx-di-motus/> [ultimo accesso 27/10/2021].

³³ Ibidem.

³⁴ V. Valentini, *Teatro contemporaneo. 1989-2019*, Carrocci Editore, Roma, 2020, p. 116.

³⁵ Spettacoli erotici in cui i soggetti venivano guardati attraverso un piccolo sportello.

³⁶ S. Bath, *MDLSX: no more heads or tails*, in "Inside and somewhere else" 25 marzo 2017; <http://insideandsomewhereelse.squarespace.com/performancearts/> [ultimo accesso 27/10/2021].

contemporaneamente «il corpo che detiene la telecamera, fa vedere colui che filma mentre sta filmando sé stesso nell'atto di filmare»³⁷.

Come preannunciato, sullo schermo vengono proiettati anche video personali dell'infanzia di Calderoni e video di archivio inediti dei passati lavori a cui l'attrice ha preso parte. Tra tutti spiccano spezzoni inediti tratti dal repertorio del progetto *X. Racconti crudeli della giovinezza* e quelli tratti dal film *La leggenda di Kaspar Hauser* (2012) di Davide Manuli, nel quale Calderoni ricoprì il ruolo di protagonista. Anche Kaspar Hauser rientra nel gruppo di personaggi ambigui interpretati dall'attrice. Il film parla di un essere androgino, Kaspar Hauser per l'appunto, che naufraga su un'isola e ne scompiglia gli equilibri preesistenti. Questi filmati rappresentano il modo in cui gli altri hanno percepito e recepito Silvia Calderoni nel corso della sua vita: alle immagini *live* si sovrappongono quelle fatte da qualcun altro, in altri momenti e luoghi. Questa ampia gamma di video aiuta lo spettatore a comprendere il percorso di costruzione identitaria attuato da Calderoni sin da bambina, caratterizzato da un continuo smantellamento delle convenzioni legate al concetto di corpo³⁸.

Anche il fondale del palco viene utilizzato come un secondo schermo e vi vengono proiettati i titoli e i corrispettivi numeri delle tracce musicali che scandiscono la drammaturgia dello spettacolo, oltre che il testo letto da Silvia Calderoni mostrandone la traduzione in inglese. Perciò per capire completamente lo spettacolo bisogna prestare attenzione ad entrambi gli schermi messi a disposizione, in quanto ciascuno restituisce allo spettatore solo una parte della complessità che caratterizza *MDLSX*.

MDLSX si apre e si chiude senza Calderoni sul palco, con due video differenti proiettati sullo schermo e accompagnati da due canzoni molto diverse l'una dall'altra. All'inizio vediamo un video di Silvia da bambina che, durante una festa di paese, cantava al *karaoke* *C'era un ragazzo* di Gianni Morandi, canzone che a detta dell'artista non sarebbe mai stata scelta da una bambina. Nel filmato vediamo l'attrice guardare spesso in macchina quasi terrorizzata, perché tutte le persone

³⁷ V. Valentini, *Ritratti autoritratti icone: come il video configura il sé come altro*, in E. Tavani (a cura di), *Selfie & co. Ritratti collettivi fra arte e web*, Guerini e associati, Milano, 2016, cit. 35.

³⁸ F. D. D'Amico, *La performance della soggettività tra scena e studi di genere*, CIRSDe – Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere, Torino, 2017, pp. 20-23.

presenti stavano lasciando la piazza senza degnarla di attenzioni. Mentre ci si avvicina alla fine della canzone il volto di Calderoni bambina si dissolve, lasciando spazio alle immagini in presa diretta dello spettacolo. *C'era un ragazzo* viene sostituita da *Despair* delle Yeah Yeah Yeahs, mentre Calderoni entra in scena. Il video di chiusura di *MDLSX* ci mostra, invece, una scena familiare: Silvia Calderoni, adolescente (e già consapevole della propria androginia) balla con suo padre nel salotto di casa sulle note di *Imitation of Life* dei R.E.M. La bambina insicura si è trasformata in una ragazza consapevole di sé e spensierata oltre che capace di stabilire un rapporto da adulta con il padre.

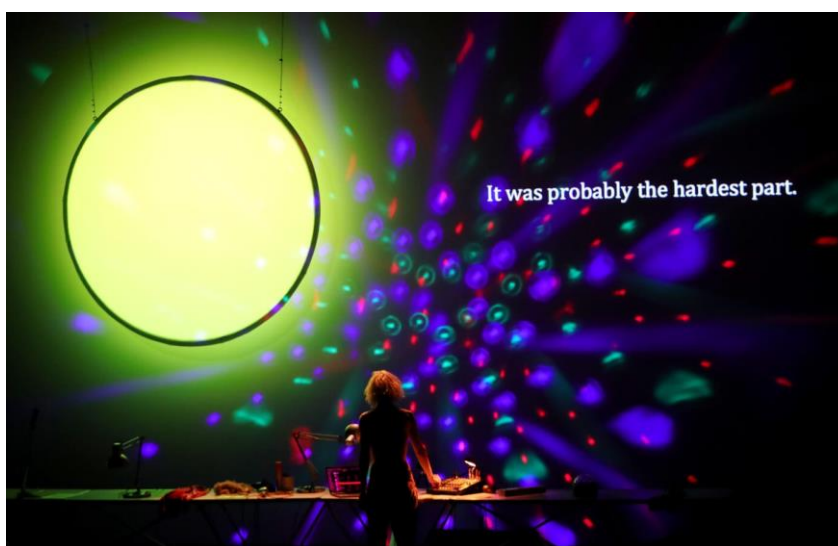


Figura 1 Silvia Calderoni, *MDLSX*, Motus, 2015

1.2 L'importanza della musica in *MDLSX*

Sul tavolo presente sul palco è posizionata anche una consolle da *dj* che mostra al pubblico un aspetto della vita di Calderoni antecedente alla sua carriera teatrale: il *djset*³⁹. Il *djset* diventa il principio compositivo di *MDLSX* in quanto serve a Silvia Calderoni per modificare la frequenza o il volume delle varie tracce usate, ma anche per distorcerle, mostrando la possibilità di poter manipolare a proprio piacimento i suoni che compongono lo spettacolo⁴⁰. Anche Nicolò e Casagrande, in cabina di

³⁹ A. Bozzolini, *Vite controtendenza. A modo mio: la storia di Silvia Calderoni*, 2018; <https://www.raisplay.it/video/2018/05/A-modo-mio-92d259a1-b2ef-4ef0-90a6-1dd38e201e04.html> [ultimo accesso 23/12/2021].

⁴⁰ H. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna, 2017, p. 100.

regia, hanno il potere di modificare i suoni riprodotti durante *MDLSX*: per esempio quando Calderoni usa un microfono dinamico in stile anni Cinquanta per leggere e la sua voce risulta distorta, come se stesse parlando attraverso un megafono.

Possiamo affermare, usando le parole di Flavia Dalia D'Amico, che:

La forma di *djset* si costituisce dunque sia come forma espressiva e concettuale dell'identità di un soggetto costantemente in rapporto dinamico con le interpretazioni e le parole altrui, che come forma narrativa che tesse insieme diversi contributi preesistenti, letterari e audiovisivi⁴¹.

La musica è una presenza costante nonché parte fondamentale della drammaturgia di *MDLSX*. Le canzoni scelte da Nicolò e Calderoni servono a rendere più chiara la narrazione allo spettatore⁴² e sono state selezionate per dialogare con il testo recitato dall'attrice, mostrando al pubblico un'altra piccola parte della sua vita privata⁴³. Le tracce rispecchiano appieno anche i gusti musicali di Calderoni e spaziano in un arco temporale che si snoda dalla fine degli anni Sessanta ai primi anni del Duemila. Ci si ritrova ad ascoltare sia canzoni di gruppi della scena underground, soprattutto straniera, sia brani *mainstream*, come canzoni dei R.E.M. o dei Talking Heads⁴⁴. L'uso della musica contribuisce ad articolare la linea della narrazione e la *texture* della rappresentazione⁴⁵. Non è un caso, del resto, se l'uso preponderante di questa varietà musicale è diventato fondamentale nel teatro contemporaneo, poiché rappresenta uno strumento nelle mani del regista o dell'attore per mostrare al pubblico la propria sensibilità musicale e ritmica, che può essere influenzata anche dalla musica pop⁴⁶, come appunto vediamo in *MDLSX*.

⁴¹ F. D. D'Amico, *La performance della soggettività tra scena e studi di genere*, CIRSDe – Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere, 2017, Torino, cit. p. 23.

⁴² P. Bianchi, *Good Time for a Change. MDLSX dei Motus*, in “Domino Press”, 17 aprile 2018; <https://www.dinamopress.it/news/good-time-for-a-change-mdlsx-dei-motus/> [ultimo accesso 27/10/2021].

⁴³ F. Giuliani, “Cosa ci tiene insieme quando diciamo noi?": nel *MDLSX di Motus*, in “PAC. Paneacquaculture.net”, 27 luglio 2015; <http://www.paneacquaculture.net/2015/07/27/cosa-ci-tiene-insieme-quando-diciamo-noi-nel-mdlsx-di-motus/#comments> [ultimo accesso 05/11/2021].

⁴⁴ L. Perron, *Quand le corps résiste au sens*, in “Spirale Magazine”, 25 marzo 2017; <http://www.spiralemagazine.com/article-dune-publication/quand-le-corps-resiste-au-sens> [ultimo accesso 27/10/2021].

⁴⁵ H. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna, 2017, pp. 100-101.

⁴⁶ Ivi, p. 100.

La prima traccia dello spettacolo è *Despair* delle Yeah Yeah Yeahs, *mixata* sulle ultime note di *C'era un ragazzo* di Gianni Morandi. Nello schermo vediamo Calderoni da bambina che guarda in macchina spaventata, con gli occhi sbarrati mentre delle luci rosse si accendono e sul palco fa il suo ingresso l'attrice che inizia subito la sua coreografia, piegandosi in avanti e spruzzandosi un'ingente quantità di lacca per capelli in testa. Non appena la cantante del gruppo inizia a cantare, Calderoni avvicina il suo volto alla telecamera e la sua immagine presente si sovrappone a quella di lei bambina, mentre di sottofondo vengono cantati questi versi: «Don't despair, you're there/ from beginning to middle to end/ don't despair, you're there/ through my wasted days/ you're there through my wasted nights/ Oh despair, you've always been there»⁴⁷. La canzone è una dedica alla disperazione che per tutta la vita ha accompagnato l'attrice del pezzo, ma nonostante questo lei non la ripudia ma l'accoglie come parte integrante di sé stessa e come compagna nella buona e nella cattiva sorte. Possiamo leggere la scelta di questa prima canzone come una metafora di tutta l'opera che è *MDLSX*: la condizione di Cal è, per ovvie ragioni, una costante nella sua vita ma se da giovane per lui era una fonte di disagio crescendo ha capito che fa parte di lui ed è una delle caratteristiche che lo rendono unico. Calderoni si muove sul palco tenendo la telecamera posta su un piccolo treppiede andando a tempo con la batteria, inquadrando il suo volto da molto vicino. Non appena *Despair* viene bloccata ci sono pochi secondi di silenzio in cui Calderoni respira pesantemente nel microfono, dopodiché parte *Step* dei The Vampire Weekend, sulla quale l'attrice inizia il suo monologo, che si interrompe ogni volta che parte il ritornello della canzone che l'attrice interpreta con un *lipsync*. Anche questa è una canzone che parla di crescita personale e del sentirsi pronto ad avere una casa dopo anni di incertezze e vagabondaggi: «I feel it in my bones/ I'm stronger now/ I'm ready for the house»⁴⁸. A parlare nel testo che legge Calderoni in questo momento è Cal adulto che racconta della sua vita a Berlino, l'attrice però non cita mai dove si trova Cal o che sia lui a parlare. Ci troviamo in un luogo indefinito senza coordinate spaziotemporali. Assistiamo inoltre al primo cambio d'abito dello spettacolo, Calderoni si toglie la canotta che portava per infilarsi una camicia a righe.

⁴⁷ Non disperare, tu eri lì/ dall'inizio al mezzo alla fine/ non disperare, eri lì/ nei miei giorni sprecati/e nelle mie notti sprecate/Disperazione, ci sei sempre stata

⁴⁸ Lo sento nelle mie ossa/ sono più forte adesso/sono pronto per la casa.

Nell'abbottonarsela si avvicina alla telecamera enfatizzando il gesto di inserire i bottoni nell'asola. Il secondo video preso dall'archivio personale dell'attrice viene mostrato sulle note di *Every day* di Buddy Holly (terza traccia di *MDLSX*) mentre Calderoni racconta della passione della madre nel riprendere con la telecamera feste e compleanni passati in famiglia. Nel video vediamo prima Calderoni da ragazza che fa delle smorfie verso l'obiettivo, ma la ripresa è mossa e lei non compare mai interamente nell'inquadratura; successivamente l'immagine cambia e vediamo una donna che taglia il prato con un tosa erba. *Every day* è una canzone allegra pubblicata nel 1957, tre anni prima della nascita di Cal. Possiamo presumere che venga usata in *MDLSX* come colonna sonora dell'infanzia di Cal, poiché è molto probabile che la famiglia Stephanides l'ascoltasse in radio. In questo preciso momento dello spettacolo l'autobiografia di Calderoni e la storia di Cal sembrano coincidere perché i video riprodotti rispondono quasi esattamente alla descrizione di queste scene familiari che l'attrice sta leggendo. È sulle note finali della canzone che Calderoni accenna per la prima volta alle visite presso lo studio del dottor Luce, che coincideranno con la fine dell'età dell'innocenza.

Vengono poi messe in successione tre canzoni elettroniche: *One Hit* dei The Knife, *River* di Ibeyi e *In the Room* dei Dead Man's Bones. È un momento molto intenso dello spettacolo, in cui succedono molte cose una dietro l'altra. Queste tre tracce sono state mixate tra di loro facendole sembrare una unica, restituendo in musica il ritmo calzante della coreografia e del monologo. Sulle note della prima canzone Calderoni si spoglia e fa finta di nascondere un pene tra le gambe assumendo, successivamente, una posizione cristologica volta a mostrare il suo corpo androgino prima nella telecamera e poi direttamente al pubblico. Centrale in questo *mash-up* di canzoni è il *focus* che il testo ha nella distinzione teorizzata da Nietzsche tra apollineo e dionisiaco⁴⁹. Cal è nato apollineo, per poi tendere verso il dionisiaco una volta iniziata la pubertà. Nella canzone viene chiesto «So where's the femininity/ The

⁴⁹ Con apollineo Nietzsche identifica l'ordine e l'armonia delle forme, mentre con dionisiaco identifica l'ebbrezza e l'esaltazione entusiastica priva di forma. Nietzsche parla di questi due termini nel suo libro *La nascita della tragedia* e li identifica come i due impulsi primordiali da cui nacque la tragedia antica. La forza della tragedia greca nacque per Nietzsche dall'incontro di queste due forze: quindi dall'accettazione entusiastica della vita espressa attraverso l'ebbrezza creativa e la passione sessuale (forza dionisiaca) e la volontà di superare il caos con forme limpide ed armoniche (forza apollinea).

one with skirts and high heels»⁵⁰, Calderoni sposta la telecamera all'altezza del busto e inizia a toccarsi il seno strizzando i capezzoli come a volerli far crescere per renderli simili a quelli delle compagne di classe di cui parla. Inizia qui il lungo periodo di disagio e inadeguatezza che caratterizzerà l'adolescenza di Cal, un essere a cavallo tra due mondi. Durante la seconda canzone vediamo delle immagini di Calderoni da adolescente, mentre lei sul palco si mette un reggiseno rimanendo sempre di spalle rispetto al pubblico. *River* è una canzone che parla di rinascita e purificazione «I will come to your river/ Wash my soul again/ Carry away my dead leaves/ Let me baptize my soul with the help of your waters»⁵¹, la canzone è funzionale a questo momento dello spettacolo perché stiamo assistendo al cambiamento di Cal e al risveglio dei suoi geni maschili sopiti fino a quel momento. In lui oltre alla sua intersessualità iniziano a mostrarsi i primi segnali di quello che potremmo definire lesbismo, almeno fino a quando non diventerà Cal a tutti gli effetti. La sesta traccia e ultima di questo *mash-up* è *In The Room Where You Sleep* dei Dead Man's Bones. Durante le prime note della canzone Calderoni, di spalle, riempie con dei pezzi di stoffa il reggiseno che ha indossato in precedenza e inizia a muoversi sinuosamente allontanandosi dalla console. Appena il *beat* si fa più incalzante l'attrice si gira verso il pubblico e inizia a scuotere le spalle per svuotare il reggiseno appena riempito, il tutto mentre guarda il pubblico sogghignando. Poco prima, infatti, Calderoni aveva parlato dell'inutilità del reggiseno in quanto il seno di Cal non cresceva come quello delle sue coetanee. La canzone parla di una presenza avvertita nella stanza di qualcuno «There's something in the shadows/ In the corner of your room/ A dark heart is beating and waiting for you»⁵². Dopo aver svuotato il reggiseno, Calderoni racconta di come i peli crescessero ad una velocità incredibile sul corpo di Cal e di come lui, chiuso nella sua stanza la sera, si divertisse a contarli proprio per questo ad un certo punto le luci sul palco si spengono e l'attrice si illumina con una torcia il pube simulando l'atto di scoperta adolescenziale del corpo che cambia.

⁵⁰ Quindi dov'è la femminilità/quella fatta di gonne e tacchi alti.

⁵¹ Verro al tuo fiume/ Per lavare la mia anima di nuovo/ Porta via le mie foglie morte/ Fammi battezzare la mia anima con l'aiuto delle tue acque.

⁵² C'è qualcosa nell'ombra/ Nell'angolo della tua stanza/ Un cuore oscuro batte per te e ti sta aspettando.

Coin Operated Boy di the Dresden Dolls parla della costruzione di una bambola maschile. Siamo negli attimi antecedenti alla lettura del contratto contra-sessuale di Paul Preciado – infatti vediamo sul palco Silvia Calderoni che si prepara a questo momento, spogliandosi e mettendosi una maglietta verde e le parrucche sotto le ascelle e nelle mutande a simboleggiare un eccesso di peluria. La scelta della canzone non è casuale: ci ricorda come in realtà il genere sia costruito socialmente e che anche un oggetto inanimato, in questo caso un mero pezzo di plastica, possa incarnare i vari stereotipi che caratterizzano il binarismo di genere. Alla fine della lettura del contratto Calderoni si toglie le due parrucche che aveva sotto le ascelle e si cimenta in una tipica coreografia da *cheerleader*.

Inizia qui la parte di spettacolo in cui Calderoni esce dal personaggio di Cal per interpretarne degli altri: il padre, Meg la ragazza del fratello e il fratello di Cal. Il confronto che avviene tra il padre di Cal e Meg si svolge sulle note di *This is Not a Song It's an Outburst: or, the Establishment Blues*. La canzone è fortemente politica e muove delle forti critiche alla società capitalista in cui viviamo, come fa Meg nel monologo attaccando il signor Stephanides imputandolo di essere l'emblema dello sfruttamento dei lavoratori e di perpetuare le strutture tipiche del capitalismo globalizzato. Nel momento in cui Calderoni indossa una maglietta a maniche corte per entrare nel personaggio del fratello di Cal, si accendono delle luci colorate che si muovono compiendo dei cerchi sul fondale del palco. Le luci colorate occuperanno sempre più spazio in questa piccola parte di spettacolo, servono a simboleggiare il fatto che il fratello di Cal fosse sempre sotto effetto di *LSD*. Anche il fratello accusa il padre di essere un materialista e afferma di ripudiare tutti i valori con cui era stato cresciuto prima della sua esperienza al college. Durante la canzone *Witches! Rest Now in the Fire* dei Get Soon Well le luci colorate si moltiplicano diventando anche intermittenti, Calderoni si sdraia a terra e sullo schermo compare una spirale bianca e nera che produce degli effetti ottici in chi la guarda. Calderoni è ancora nel personaggio del fratello e con questo *set up* di luci e musica vuole portare lo spettatore a compiere questo viaggio allucinogeno con lei.

Di colpo le luci colorate si spengono e il palco viene illuminato da una forte luce blu, Calderoni indossa una gonna e si sdraia per terra, il tutto sulle note della canzone *Honey Bunny* di Vincent Gallo, una canzone d'amore. Nello schermo circolare

vengono proiettate delle immagini di crochi che sbocciano, mentre Calderoni intavola una riflessione sull'identità e si chiede a quale categoria appartiene, affermando successivamente che nessuno di noi può rientrare in un unico gruppo sociale. Lentamente si alza, la luce blu si spegne e si accende la lampadina rossa sul tavolo accanto alla console. Il racconto continua e Calderoni ci parla attraverso la spiegazione della trama del film di Luis Buñuel *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (1977) di come anche Cal stesse portando un suo peso personale come il protagonista del film. Il suo corpo stava cambiando e dei nuovi attributi stavano facendo al loro comparsa, ma lui non riusciva a parlarne con nessuno perché «il croco faceva parte del mio corpo, non c'era alcuna vera ragione di interrogarsi a proposito».

Arriviamo alla undicesima traccia dello spettacolo. Si tratta dell'intervista a Paul B. Preciado a cura di Alejandro Jodorowsky, riprodotta nel buio più totale. È il momento dello spettacolo in cui anche i movimenti, i gesti e la postura di Calderoni cambiano: si assiste ad una mascolinizzazione dell'attrice, che muta anche il suo tono di voce abbassandolo. Le luci si riaccendono, pochi minuti più tardi, quando sul palco appare una luce al neon verde mentre in sottofondo abbiamo *Nancy Boy* canzone dei Placebo. *Nancy boy* è un modo di dire inglese per indicare un ragazzo effeminato. È emblematico l'uso che viene fatto della canzone in questo momento. Ci stiamo avvicinando alla metà dello spettacolo e Cal è sempre più consapevole della sua unicità e del trovarsi in una posizione che non lo fa assomigliare a nessuno di coloro che conosce e che gli rende impossibile appartenere ad uno o all'altro genere. La canzone si interrompe bruscamente per lasciare spazio alla traccia successiva, *Formidable* di Stromae, introducendoci alla parte più forte dal punto di vista emotivo e della narrazione.

Calderoni sposta la telecamera a terra e vi si pone davanti, nuda, con il pube in primo piano, lentamente si mette un paio di pantaloncini di cotone e avvicinandosi al microfono inizia a raccontare delle visite a cui Cal è stato sottoposto una volta scoperta la sua condizione. L'uso della luce qui è fondamentale in quanto il corpo dell'attrice deve sembrare il più ambiguo e fuorviante possibile, per andare a sottolineare il racconto che sta portando avanti. Molte delle posizioni che Calderoni assume sono quelle che il fotografo del dottor Luce chiedeva a Cal di assumere, per fotografarlo meglio e cogliere ogni dettaglio della sua particolare condizione fisica.

Galapagos di The Smashing Pumpkins fa da colonna sonora al picco emotivo di tutto lo spettacolo. Cal trova la sua cartella clinica, la legge trovandovi il termine che definisce la sua condizione “ipospadia” scoprendo che era stato stabilito (senza consultarlo) di operarlo per eseguire una «completa femminilizzazione del soggetto» nonostante questo l’avrebbe privato del piacere sessuale poiché «la possibilità di sposarsi e passare per una donna normale nella società è ancora più importante». Ci spostiamo in una biblioteca in cui Cal si reca per leggere il significato della parola ipospadia; inizia qui un continuo rimando nel dizionario tra vari sinonimi dei quali viene letta la definizione medica. Il primo sinonimo che incontriamo è eunuco, per poi arrivare ad ermafrodito ed infine mostro. Le prime due parole ipospadia ed eunuco sono due termini medici, ermafrodito è un termine biologico che si ricollega anche all’immaginario fantastico legato alla mitologia greca. È tuttavia la similitudine con la parola mostro a scioccare Cal e il pubblico che assiste. La cultura dominante continua a legare le condizioni che affliggono i corpi che li rendono impossibilitati a conformarsi alla norma dominante, a parole come mostro legate all’immaginario fantastico che inevitabilmente portano alla ghettizzazione di queste persone, rendendo difficile o quasi impossibile una loro appartenenza serena alla società. L’urlo di Calderoni «questa parola mi perseguita» è l’urlo disperato di tutte quelle persone che si sono sentite chiamate mostro per una ragione o per un’altra, che sono state relegate ai margini sociali o peggio ancora sono state costrette ad eliminare delle loro caratteristiche peculiari per rientrare in quello che la società reputa il concetto di “normale”. Cal decide di scappare «con il nuovo sesso come travestimento» e sulle note di *Up Past the Nursery* di Suuns Calderoni indossa il suo completo grigio, si posiziona di fronte la telecamera e inizia a imitare le movenze tipiche di un’espressione di genere maschile perché come dice la canzone «Do what you know you’ve never been, it’s really just a shame»⁵³.

Cal inizia così il suo viaggio verso il sud degli Stati Uniti e come colonna sonora Calderoni e Niccolò hanno scelto *Road to Nowhere* dei Talking Heads, l’attrice prende una grande valigia e simula il viaggio in autostop di Cal. Nello schermo vediamo un primo piano di Calderoni con un taglio di capelli molto corto come a ricordare quello che Cal si è fatto fare prima di partire per il suo viaggio. La

⁵³ Fai quello che non sei mai stato, in realtà è solo un peccato.

diciassettesima traccia dello spettacolo è *Open Up Your Eyes* di Unkle. Questa è una canzone che parla del vedere per credere e viene usata in questo preciso momento dello spettacolo perché Cal inizia a vedere con i suoi occhi quella che viene considerata la “normalità”. Ancora una volta il testo prende una piega polemica nei confronti delle categorie in cui siamo costretti a incasellarci per rientrare nella cosiddetta normalità:

Maledetti conformisti, idioti, tutti, tutti. Dentro a questa categoria c'è tutta una vita che non sopporta categorie, una vita dove scrivere categoria è come pretendere di scrivere con un dito nell'acqua. Ma che, figuratevi se mi convincete di questo. Maledetti nazisti, tutti, tutti! Bisogna essere uguali, appartenere alla categoria normale, sennò sono guai. Che peccato spaventoso uscire in qualche modo dalla norma: la scommessa che fa con sé stesso questo cretino di uomo nascendo è di non commettere scandalo, perché chi commette scandalo frega tutti gli altri rivelando che nell'uomo, in tutti gli uomini, la possibilità di scandalo esiste e chi la fa franca allora lo condanna. Con tutto l'essere suo. Con tutto il suo istinto di conservazione.

Kelly watch the stars del duo francese Air serve da intermezzo dopo quasi venti minuti molto carichi sia a livello contenutistico che emozionale. Durante la canzone Calderoni rimpicciolisce il triangolo argentato sulla quale si è mossa fino ad ora mentre le luci colorate illuminano il palco andando a tempo con la musica. Nello schermo vediamo delle immagini di autostrade e strade di campagna che si susseguono, mentre l'attrice racconta del proseguimento del viaggio di Cal e di come si stesse ormai abituando alla sua nuova identità maschile.

Successivamente le immagini della strada vengono sostituite da un video di un vecchio progetto a cui prese parte Calderoni: vediamo l'attrice in una stanza che sistema dei cartoni su un letto, vi ci si sdraia, si spoglia, dopo di che si rialza e la vediamo intenta ad indossare degli abiti da *cow-boy*. Sul palco Calderoni a sua volta si spoglia, mentre continua a raccontare, e sulle note di *Lola* dei Kriska inizia ad emulare i gesti del video proiettato, enfatizzandoli. La canzone parla di una donna che seduce gli uomini che le hanno fatto del male, mascherandosi, per poi ucciderli. *Lola* viene usata in questo preciso momento perché durante la sua traversata del

paese in autostop Cal conosce molti uomini dei quali diffida, ma che gli sono funzionali per raggiungere la California. «Che cosa sei esattamente?» viene chiesto a Cal, subito dopo questa domanda sentiamo le prime note di *The Human Fly* di The Cramps, nel frattempo Calderoni indossa una barba e dei baffi finti. L'aggiunta di questi attributi rende l'aspetto di Silvia Calderoni quasi grottesco e strano, come potrebbe essere l'uomo mosca di cui parla la canzone: infatti l'attrice, con il microfono in mano, fa finta di essere colui che canta e quindi impersonifica *the human fly*.

Inizia qui, sulle note di *A Real Hero* dei College & Electronic Youth, l'ultima parte dello spettacolo. Calderoni racconta dell'esperienza dei *peep show* nello *strip club* di San Francisco in cui Cal è finito. Ritroviamo le luci stroboscopiche sempre a simboleggiare uno stato alterato della persona, poiché Cal fece uso di droghe durante questa fase della sua vita. Questo è anche l'ultimo momento in cui Calderoni abbandona i panni di Cal per vestire quelli di Zora una ragazza intersessuale che lavorava nello stesso club e che prese il giovane sotto la sua protezione. Nello schermo vediamo le immagini tratte dal film *Kaspar Hauser* con Silvia Calderoni immersa in acqua, mentre sul palco l'attrice indossa una coda da sirena – la stessa che metteva Zora nello spettacolo – e racconta lo svolgimento dei loro spettacoli, principale attrazione del club, ma anche delle aspettative che il pubblico riponeva in loro e nella loro fisicità atipica. Il ritornello della canzone recita «A real human being and a real hero», possiamo dire che la canzone ha uno scopo antitetico rispetto al racconto in quanto sia Cal, che Zora che Carmen (ragazza transessuale loro collega) venivano usati per soddisfare – solo visivamente – i piaceri sessuali degli spettatori, venivano considerati come degli oggetti e niente di più, che portavano soldi e prestigio al loro capo. La canzone si interrompe quando Calderoni racconta che Zora, già nel lontano 1974, usava la parola “intersessuale” proprio a sottolineare l'importanza di questa dichiarazione. È la prima volta che Cal viene a conoscenza di questa parola, può finalmente abbandonare la definizione di mostro e prenderne una che lo renda un vero essere umano e non una bestia immaginaria.

The Imitation of Life dei R.E.M. è la penultima canzone di *MDLSX* e accompagna il racconto del rientro a casa di Cal e la riconciliazione con la sua famiglia. Cal torna fortemente cambiato, non solo perché ha abbracciato la sua identità maschile ma

anche per tutte le esperienze di vita che ha compiuto nei mesi precedenti al suo rientro a Detroit. La canzone fa da sottofondo a due momenti ben precisi ed essenziali per la fine dello spettacolo. Il primo è legato al testo che Calderoni legge: Cal torna a casa e sulla porta trova il padre che gli pone una domanda piena di rancore «Non credi che sarebbe stato più semplice restare com'eri?», e Cal con tutta la calma e la consapevolezza che ha acquisito risponde «Io sono sempre stato così». Dopo aver pronunciato questa frase sullo schermo circolare appare un video di Silvia Calderoni da adolescente che balla nel salotto di casa sua spensierata e felice, insieme a suo padre. *MDLSX* si conclude sulle note di *Please, Please, Please Let Me Get What I Want* dei The Smiths⁵⁴, brano citato in precedenza nello spettacolo come canzone che la Calderoni ragazza avrebbe voluto suonata al suo funerale.

Possiamo dunque affermare che le canzoni usate in *MDLSX* sono strettamente legate allo sviluppo drammaturgico, poiché spesso se si ascoltano bene le parole si comprende come esse siano un rimando di ciò che sta accadendo in quel momento in scena. Lo spettacolo non avrebbe lo stesso impatto sul pubblico se la sua “colonna sonora” fosse differente. Nell’impianto drammaturgico e scenografico di *MDLSX* nulla è lasciato al caso, ogni piccolo dettaglio serve a mandare avanti la storia e a far immergere lo spettatore nel mondo creato da Niccolò, Casagrande e Calderoni.

1.3 Coreografare l'identità

MDLSX rientra perfettamente nelle innovazioni teatrali analizzate da Hans-Thies Lehmann in *Teatro postdrammatico*⁵⁵. Il teorico illustra come la pratica teatrale, dagli anni Novanta, sia stata oggetto di grandi trasformazioni, che hanno incluso il recupero del corpo inteso non più come oggetto, ma come significante della pratica attoriale. Quindi, il teatro postdrammatico, è definibile come «teatro di una corporeità autosufficiente»⁵⁶ espressa attraverso la potenza gestuale dell'attore restituita al pubblico in tutta la sua intensità⁵⁷.

⁵⁴ P. Bianchi, *Good Time for a Change. MDLSX dei Motus*, in “Domino Press”, 17 aprile 2018; <https://www.dinamopress.it/news/good-time-for-a-change-mdlsx-dei-motus/> [ultimo accesso 27/10/2021].

⁵⁵ H. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna, 2017.

⁵⁶ Ivi, cit. p. 104.

⁵⁷ Ibidem.

Sono molti i registi di teatro di parola che inseriscono spesso nelle loro *pièce* dei movimenti coreografati, o lo pensano a partire da un impianto coreografico⁵⁸. *MDLSX* ne è l'esempio: tutto lo spettacolo ha un impianto coreografico ben definito e strutturato, che porta all'esposizione estrema della corporeità di Calderoni. La coreografia messa in atto da Calderoni non è casuale, ma è estremamente precisa e legata al contesto in cui viene performata. È evidente sin dalla prima traccia della *soundtrack* dello spettacolo come i suoi movimenti siano legati alla musica: durante *Despair* dei Yeah Yeah Yeahs, Calderoni è riuscita a trasporre in movimento il senso di disperazione che pervade l'intera canzone. Oppure, poco più avanti sulle note di *Step* dei Vampire Weekend, mentre parla dell'avversione verso gli specchi che si sviluppa nelle persone durante la mezza età, Calderoni si avvicina alla telecamera e analizza il proprio volto con fare interrogativo, toccandolo e scrutandolo quasi come se fino a quel momento non avesse percepito i cambiamenti avvenuti su di lei nel corso degli anni.

L'impianto coreografico, inoltre, prevede svariati momenti in cui Silvia Calderoni si sveste e rimane nuda sulla scena per lunghi lassi di tempo. In questi momenti l'attrice si esibisce con fierezza, normalizzando l'esposizione di corpi lontani dal canone di bellezza femminile o maschile vigente. La volontà dei tre autori di *MDLSX* era quella di scardinare la concezione del corpo divergente tipicamente associata all'idea del corpo sofferente, vittima del sistema patriarcale ed eterocentrico che lo marginalizza. *MDLSX* diventa, così, un inno all'accettazione di sé stessi nonostante la non-conformità ai modelli imposti dalla società⁵⁹. Potremmo considerare *MDLSX* uno spettacolo che si serve del «corpo come spazio», per citare la definizione riportata da Chiara Mu e Paolo Martore in *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*⁶⁰. Rientrano in questa categoria tutti quegli atti performativi in cui il corpo del performer rappresenta il centro della sua ricerca fisica e politica⁶¹. *MDLSX* ha precisamente questo obiettivo, vale a dire mettere in scena una critica al binarismo di genere mostrando una possibile soluzione per contrastarlo e, allo stesso tempo,

⁵⁸ H. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna, 2017, p. 104.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ C. Mu, P. Martore, *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Lit Edizioni, Roma, 2018.

⁶¹ C. Mu, *Istruzioni per l'uso*, in a cura di C. Mu, P. Martore, *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Lit Edizioni, Roma, 2018, p. 7.

ripensare a come viene concepito il corpo nella nostra società spingendo lo spettatore ad una riflessione⁶². Quindi Silvia Calderoni con il suo uso del corpo in *MDLSX* rende esplicite tutte le questioni sociali, storiche, politiche e culturali implicate nella rappresentazione dell'identità di genere⁶³. Calderoni è solo una delle artiste che dagli anni Ottanta usano il proprio corpo non per proporre nuove possibili modalità di rappresentazione del corpo, bensì come strumento per parlare di quelle che già esistono⁶⁴.

Sebbene esposto il corpo di Calderoni in scena non è mai “nudo”: è spogliato di ogni segno e si propone come luogo di resistenza ai tentativi di inscrivere in un unico genere⁶⁵. Il corpo della performer sfida lo sguardo: è molto magro, tonico, con i seni poco pronunciati. Il volto presenta tratti marcati e la sua identificazione come donna o come uomo è continuamente e volutamente contraddetta finché la voce non fa sbilanciare del tutto verso l'identità femminile.

Come ribadito in precedenza, *MDLSX* vuole scardinare il binarismo in cui la nostra società è incasellata e per fare questo Calderoni e Niccolò si sono servite di un testo fondamentale per la teoria femminista *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*⁶⁶ di Donna Haraway⁶⁷. Questo libro apre la strada ad una nuova concezione del corpo e del genere, e anticipa alcune idee che saranno centrali nelle teorizzazioni di Judith Butler e Paul B. Preciado. Qui Haraway propone nuovi modi per combattere il capitalismo globalizzato e soprattutto come questo si interseca con il modo in cui vengono trattate le donne, arrivando a teorizzare lo strumento principale per abbatterlo: il *cyborg*. Nelle parole di Haraway, il *cyborg* è

⁶² M. Baldari, “Io sono il mio corpo”: PAC incontra Silvia Calderoni, in “PAC. Pane acque culture.net” 24 gennaio 2019; <http://www.paneacquaculture.net/2019/01/24/pac-incontra-silvia-calderoni-io-sono-il-mio-corpo/> [ultimo accesso 25/01/2022].

⁶³ F. D. D'Amico, *La performance della soggettività tra scena e studi di genere*, CIRSDe – Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere, Torino, 2017, p. 25.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ L. Perron, *Quand le corps résiste au sens*, in “Spirale Magazine”, 25 marzo 2017; <http://www.spiralemagazine.com/article-dune-publication/quand-le-corps-resiste-au-sens> [ultimo accesso 07/04/2021].

⁶⁶ D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, (1995), tr. it. a cura di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano, 2018.

⁶⁷ Donna Haraway è una filosofa statunitense e caposcuola del pensiero femminista dei *gender studies*.

«un sé supremo finalmente libero da ogni forma di dipendenza»⁶⁸ e dunque una figura che si serve dell'ironia per sfidare il sistema. Il *cyborg*, inoltre, rappresenta l'emblema del tardo Ventesimo secolo e può essere individuato in tutti gli ibridi tra oggetti e macchine, che per la filosofa rappresentano la diretta discendenza del militarismo e del capitalismo patriarcale⁶⁹. Per Haraway il *cyborg* è la creatura che deve abitare il mondo utopico postmoderno femminista socialista senza genere che lei immagina. A suo dire la maggior parte dei socialisti e delle femministe ha visto acuirsi l'influenza dei dualismi mente/corpo, macchina/animale nelle pratiche sociali associate alla pratica scientifica, arrivando così alla prefigurazione di un mondo *cyborg* che potrebbe portare, da un lato, all'inasprimento del controllo sulla vita delle persone e, dall'altro lato, alla creazione di realtà sociali in cui macchine e organismi convivono senza più il bisogno di identificarsi in modo distintivo⁷⁰. Nella sua teorizzazione Haraway parte dal corpo delle donne e dal femminismo per poi, progressivamente, allargare il suo discorso all'intera società. L'idea di società portata avanti dalla filosofa è quella di una società in cui bisogna guardare ad entrambi questi scenari che ci mostrano allo stesso tempo le possibilità e l'ipotetico dominio di una e dell'altra⁷¹.

Haraway ci parla di identità fratturate e di come, in realtà, non esistano le categorie razza, genere, classe in quanto esse sono figlie del patriarcato, del colonialismo e del capitalismo e anzi attribuisce ai vari femminismi occidentali la perpetuazione di meccanismi di unità per dominazione o incorporazioni derivanti dagli *-ismi* sopracitati⁷². La filosofa auspica un femminismo *cyborg* che possa riconfigurare i mezzi di informazione e di comunicazione, rovesciando allo stesso tempo i centri di controllo sociale⁷³. La politica dei *cyborg* di Haraway va contro i dualismi che da sempre caratterizzano la tradizionale impostazione occidentale della società e che da secoli soggiogano le donne, relegandole in posizioni di subordinazione. Nella relazione tra umano e macchina il confine tra artefice e prodotto è labile e indefinito, in quanto scopriamo di essere in realtà anche noi esseri umani degli ibridi, dei *cyborg*

⁶⁸ D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, (1995), tr. it. a cura di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano, 2018, cit. p. 41.

⁶⁹ Ivi, pp. 40-41.

⁷⁰ Ivi, p. 46.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ivi, pp. 47-51.

⁷³ Ivi, p. 75.

veri e propri⁷⁴. Per esempio, secondo Haraway, la visione è lo strumento chiave per opporsi al binarismo sociale⁷⁵:

Gli “occhi” prodotti dalle moderne scienze tecnologiche distruggono qualsiasi idea di visione passiva; questi strumenti protesici dimostrano che tutti gli occhi, inclusi i nostri occhi organici, sono sistemi attivi di percezione, che elaborano traduzioni e modi specifici di vedere, ossia modi di vita⁷⁶.

Per Haraway, dunque, la visione è uno strumento di potere e per arrivare al raggiungimento dell’oggettività bisogna prendere una posizione, abbandonando lo sguardo sul mondo impostoci dai “dominatori” e facendo nostra un tipo di visione parziale e critica che permetterà una resa fedele del mondo in cui viviamo⁷⁷.

Silvia Calderoni durante lo spettacolo compie un’azione di ibridazione con gli strumenti che la circondano, la consolle da *djset*, i microfoni, la telecamera e lo schermo. L’impianto tecnico usato durante lo spettacolo è un dispositivo che prende vita annullando i confini tra uomo e macchina alla stregua di un cyborg, raccontando una storia in cui il punto di vista è fortemente parziale e frammentato.

Calderoni infatti non interpreta solo Cal, ma dà voce a tutti i personaggi che il protagonista incontra e che hanno avuto una rilevanza nel corso della sua vita. Quella di *MDLSX* è quindi una narrazione polifonica, *escamotage* grazie al quale Calderoni riesce ad affrontare varie tematiche nel corso dello spettacolo abbracciando le battaglie e le ideologie portate avanti dai singoli personaggi. Per esempio verso la metà dello spettacolo l’attrice ci racconta della prima volta che il fratello di Cal porta la sua fidanzata a cena per farla conoscere ai genitori. In questo momento veniamo messi di fronte ad uno scontro generazionale e ideologico tra il padre di Cal che rappresenta l’ideologia patriarcale e capitalista – il signor Stephanides è un veterano della Seconda guerra mondiale e capo di un’azienda di *fast food* – mentre il fratello di Cal e la sua ragazza, Meg, vengono usati per introdurre delle questioni

⁷⁴ D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, (1995), tr. it. a cura di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano, 2018, pp. 78-79.

⁷⁵ Ivi, pp. 110-111.

⁷⁶ Ivi, cit. p.113.

⁷⁷ I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni Editore, Roma, 2021, p. 101.

anticapitaliste e anticolonialiste⁷⁸. I tre discutono sul divario economico tra lo stipendio che il signor Stephanides elargisce ai suoi dipendenti e lo stile di vita della sua famiglia. La discussione tra i due si fa accesa e viene messa a tacere dallo stesso fratello di Cal che interviene dicendo di non condividere più i valori della sua famiglia. Sullo schermo, mentre la scena si svolge, vediamo immagini di una zona periferica di una città di mare indefinita. Calderoni, invece, interpreta i vari personaggi in scena solo tramite la voce, modulandola in base al genere di chi sta parlando grazie a due microfoni: uno che restituisce il suono in modo fedele alla realtà, l'altro, in stile anni Cinquanta, che produce un riverbero.

Questo continuo destreggiarsi tra dimensioni identitarie differenti si basa sul concetto di performatività di genere teorizzato da Judith Butler⁷⁹ in *Questioni di genere*, che costituisce uno dei riferimenti fondamentali per la drammaturgia dello spettacolo⁸⁰. Butler qui sviscera la sua teoria secondo cui il genere rappresenta una costruzione sociale basata su regole imposte dalla società patriarcale in cui viviamo. Questa idea non è completamente autografa, ma deriva da una rilettura critica, sotto una lente post-strutturalista⁸¹ di *Il Secondo Sesso*⁸² di Simone de Beauvoir⁸³, che vi afferma:

donne non si nasce, lo si diventa. Nessun destino biologico, psichico, economico definisce l'aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell'uomo; è l'insieme della storia e della civiltà a elaborare quel prodotto intermedio tra il maschio e il castrato che chiamiamo donna⁸⁴.

⁷⁸ F. D. D'Amico, *La performance della soggettività tra scena e studi di genere*, CIRSDe – Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere, Torino, 2017, p. 19.

⁷⁹ Judith Butler è un* filosof* poststrutturalista statunitense. I suoi pronomi sono they/them, quindi verrà usato l'asterisco per garantire il neutro che nella lingua italiana non esiste.

⁸⁰ A. Cecconi, R. Gandolfi, *Teatro e «gender»: l'approccio biografico*, in *“Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali”*, a. 21, n. 28, Il Mulino, Bologna, pp. 328-406, qui p. 329

⁸¹ I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni Editore, Roma, 2021, p. 89.

⁸² S. de Beauvoir, *Il Secondo Sesso* (1949), tr. it. a cura di Roberto Cantini e Mario Andreose, Il Saggiatore, Milano, 2016.

⁸³ Il libro può essere considerato il precursore degli studi sul femminismo contemporaneo, essendo stato pubblicato più di vent'anni prima dei successivi testi di teoria femminista. Simone de Beauvoir è una delle prime ad analizzare in modo sistematico la situazione di inferiorità in cui le donne sono, da sempre, state poste, cercando di scardinare la concezione per la quale l'uomo è considerato come soggetto neutro e universale – dimenticandosi dell'esistenza dell'altro sesso. Il libro è diventato il caposaldo della teoria e della lotta femminista perché de Beauvoir invita le donne a ribellarsi dalla loro condizione subalterna, rivendicando un proprio spazio sociale e politico.

⁸⁴ S. de Beauvoir, *Il Secondo Sesso* (1949), tr. it. a cura di Roberto Cantini e Mario Andreose, Il Saggiatore, Milano, 2016, p. 271.

Butler parte da questo assunto e lo amplia a partire dalla divisione tra sesso e genere, per affermare che il genere è un insieme di azioni, comportamenti e modi di parlare, che apprendiamo e ripetiamo nel tempo, perpetuando e consolidando lo stereotipo di uomo e donna⁸⁵. Tutte queste azioni non nascono, quindi, in modo “naturale” ma lo diventano proprio a causa della loro continua perpetuazione che finisce per normalizzare questi stessi meccanismi e a escludere di conseguenza tutte le persone che non rientrano nelle categorie binarie in cui è suddivisa la società⁸⁶.

Il concetto di performativo è stato elaborato nell’ambito della filosofia del linguaggio e può essere fatto risalire a *How To Do Things With Words*⁸⁷ di John Austin⁸⁸. Austin scoprì che, oltre agli enunciati linguistici, esistono degli enunciati performativi, ossia quel tipo di frasi che non vengono solo dette, ma che vengono accompagnate da un’azione e che quindi sono performate⁸⁹. Nonostante Austin usi il concetto di performativo in relazione agli enunciati linguistici, la vera fortuna di questa teoria risiede nella sua applicazione alle azioni che noi esseri umani compiamo e che, la maggior parte delle volte, si rivelano essere autoreferenziali in quanto rappresentano la realtà. In questo modo la nozione del performativo si collega al mondo del teatro e della performance artistica⁹⁰. Possiamo inoltre collegare la visione di Butler (e di Austin) al processo di *embodiment*⁹¹ (incorporazione), creando un parallelo tra la realtà e i meccanismi che vengono messi in pratica negli spettacoli teatrali, dove gli attori – attraverso gesti e posture – rappresentano le caratteristiche generali attribuite all’uno o all’altro sesso⁹².

Tutto questo avviene sia nel romanzo che nello spettacolo. Quando Calliope entra nella sua fase adolescenziale il suo corpo non cambia come quello delle sue

⁸⁵ J. Butler, *Your behavior creates your gender*, Big Think; <https://bigthink.com/videos/your-behavior-creates-your-gender/> [ultimo accesso 09/11/2021].

⁸⁶ J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell’identità* (1990), Bari-Roma, Editori Laterza, 2017, p. 45.

⁸⁷ J. Austin, *How To Do Things With Words*, Londra, Harvard University Press, 1962.

⁸⁸ John Langshaw Austin fu un filosofo del linguaggio britannico.

⁸⁹ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro dell’arte* (2014), Roma, Carrocci editore, 2016, pp. 41-42.

⁹⁰ Ivi, p. 44.

⁹¹ Per una definizione completa del termine *embodiment* visitare il sito dell’enciclopedia Treccani; [https://www.treccani.it/enciclopedia/embodiment_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=embodiment%20s.,di%20cognizione%20incarnata%20\(v.\).](https://www.treccani.it/enciclopedia/embodiment_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/#:~:text=embodiment%20s.,di%20cognizione%20incarnata%20(v.).)

⁹² E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro dell’arte* (2014), tr. it. S. Paparelli, Carrocci editore, Roma, 2016, pp. 48-49.

compagne, perciò per non soffrire il giudizio altrui e per conformarsi inizia a copiare i comportamenti delle sue amiche⁹³. Più avanti nel romanzo, quando verrà sottoposta ai test medici del dottor Luce e le verranno poste delle domande inerenti alle sue preferenze sessuali, Calliope continuerà a mentire pur di aderire alla norma⁹⁴.

In *MDLSX* Calderoni, dopo quasi un'ora di spettacolo, sulle note di *Up Past the Nursery*, indossa un completo grigio chiaro elegante da uomo – lo stesso che indossa Cal nel libro quando scappa dai suoi genitori – e inizia a muoversi imitando i gesti e le movenze ricollegabili al genere maschile. Calderoni si specchia nella videocamera del telefono dando le spalle al pubblico, che però viene incluso nel *frame* rendendolo parte attiva della (ri)nascita di Cal. Successivamente Calderoni racconta della prima esperienza in cui Cal viene identificato da qualcuno come un uomo. Mentre l'attrice narra questo passaggio delicato, si avvicina alla telecamera e si lega i capelli, mostrando le rasature ai lati della testa, a questa immagine se ne sovrappone una di lei da ragazza con i capelli cortissimi che farebbe ben pensare di essere davanti ad un ragazzo. Le azioni compiute da Calderoni per impersonificare questo o l'altro genere sono quasi sempre caricaturali e funzionali a comunicare come non aderisca mai completamente al personaggio o ai costumi che indossa in quel momento, né tanto meno a sé stessa. L'intento è spingere lo spettatore ad andare al di là del suo corpo e accogliere la molteplicità di cui è composto⁹⁵.

Anche un altro testo di Butler ha contribuito alla genesi della drammaturgia di *MDLSX* ovvero *Undoing Gender*, in cui propone delle pratiche per fare e disfare il genere⁹⁶. Il continuo decostruire e ricostruire è parte integrante della vivibilità (*viability*) a cui ognuno di noi aspira e Butler si chiede quali vite siano vivibili e quali no, e ancora perché alcune vite rimangono ai margini della sopravvivenza mentre altre, invece, vengono esaltate⁹⁷. Butler nel suo saggio specifica che la pratica del rifare non deve essere intesa in un senso demiurgico, proponendo che la pratica del disfacimento e del rifacimento sia costante nei processi di acquisizione e

⁹³ J. Eugenides, *Middlesex* (2003), tr. it. a cura di Katia Bagnoli, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 2017, p. 416.

⁹⁴Ivi, p. 480.

⁹⁵ F. D. D'Amico, *La performance della soggettività tra scena e studi di genere*, CIRSDe – Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere, Torino, 2017, p. 25.

⁹⁶ O. Guaraldo, *La disfatta del genere e la questione dell'umano*, in *Fare e disfare il genere*, a cura di J. Butler, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 10-11.

⁹⁷ Ivi, p. 11.

trasformazione identitaria⁹⁸. Nel testo, infatti, scardina l'assunto secondo cui il genere costituisce la norma qui intesa come normalizzazione di una pratica: è la norma, semmai, a rendere riconoscibili azioni e pratiche definendo così le caratteristiche della società. Il genere e la sua normalizzazione, suggerisce Butler, non possono essere ridotti alla presa di coscienza dell'esistenza di determinate logiche normative⁹⁹:

il genere non rappresenta esattamente quello che si "è" e neppure quello che si "ha"; rappresenta, piuttosto, il sistema attraverso cui hanno luogo la produzione e la normalizzazione del maschile e del femminile, unitamente alle forme interstiziali assunte dal genere [...] pertanto, presupporre che il genere coincida sempre ed esclusivamente con le matrici del "maschile" e del "femminile" significa non cogliere il senso critico secondo cui la produzione di questo binarismo è contingente¹⁰⁰.

In altre parole, continuare a far combaciare il genere con la distinzione uomo/donna significa perpetuare la naturalizzazione di questa concezione, impedendone lo smantellamento. Per Butler, tuttavia, attraverso il genere si potrebbe arrivare alla denaturalizzazione e alla decostruzione del binarismo maschile/femminile, ma non per questo la distruzione della concezione binaria dei generi deve portare alla loro moltiplicazione¹⁰¹. L* filosof* prosegue affermando che, tuttavia, divergere dalla norma concede un enorme potere ai poteri regolatori rappresentati da medici, psicologi, avvocati e così via. Questi potrebbero sfruttare questa devianza a favore della perpetuazione della regola. Butler si chiede quali condizioni anormali possano fermare la perpetuazione della regola e uno degli esempi che riporta è proprio dei bambini nati intersessuali e sottoposti a interventi "correttivi" per farli rientrare in uno o l'altro genere¹⁰². La chirurgia correttiva viene spesso concordata insieme ai genitori del neonato, mentre altre volte viene attuata senza il loro consenso¹⁰³. In *MDLSX* assistiamo al racconto di quando il dottor Luce decide di rimanere vago con i genitori di Cal sulla sua condizione intersessuale, affermando che il padre e la

⁹⁸ O. Guaraldo, *La disfatta del genere e la questione dell'umano*, in *Fare e disfare il genere*, a cura di J. Butler, Milano-Udine, Mimesis, 2014, p. 11

⁹⁹ J. Butler, *Fare e disfare il genere (2004)*, tr. it. Federico Zappino, Mimesis, Milano-Udine, 2014, p. 85.

¹⁰⁰ Ivi, cit. pp.85-86.

¹⁰¹ Ivi, p. 86.

¹⁰² Ivi, p. 100.

¹⁰³ Ibidem.

madre del paziente non potrebbero capire fino in fondo cosa succedeva nel corpo del figlio e che una descrizione troppo dettagliata avrebbe potuto scioccarli. Quindi per non sconvolgere troppo la vita della famiglia Stephanides si decise di compiere una completa femminilizzazione del soggetto, costringendo il corpo di Cal a rientrare in un genere che non gli appartiene attraverso l'uso della chirurgia ma anche di ormoni regolatori. Cal scopre la sua diagnosi e decide di scappare, per poi tornare mesi più tardi nel corpo, e nell'espressione di genere, in cui lui stesso ha deciso di vivere.



Figura 2 Silvia Calderoni, MDLSX, Motus, 2015

Un altro riferimento filosofico per la genesi della performance è *Manifesto Contra-sessuale* di Paul B. Preciado¹⁰⁴, che si accoda agli studi sulla performatività di genere di Judith Butler. Secondo il filosofo spagnolo, la società in cui viviamo è basata su un contratto sociale eterocentrico, che ha registrato nei corpi i caratteri “normativi” appartenenti ai due generi. Preciado nel suo testo propone di sostituire il contratto eterocentrico con uno contra-sessuale, secondo cui i corpi si riconoscono in quanto soggetti e non come uomini e donne lasciando, quindi, libertà al singolo individuo di abbracciare qualsiasi possibilità¹⁰⁵. La contra-sessualità di Preciado identifica la sessualità come una tecnologia e le pratiche sessuali come degli accessori. L'obiettivo che si pone il filosofo è quello di comprendere il sesso e la sessualità

¹⁰⁴ Paul B. Preciado è un filosofo e scrittore spagnolo.

¹⁰⁵ P. B. Preciado, *Manifesto Contra-sessuale* (2000), tr. it. a cura di Centro Studi GLTQ, Milano, Il Dito e la Luna, 2002, pp. 27-28

come “tecnologie sociopolitiche complesse”, analizzando i collegamenti teorici e politici tra gli studi sul sesso e genere, in campo sociopolitico e le macchine sessuali al fine di smascherare la concezione standard di sesso e genere¹⁰⁶.

Il ruolo delle teorie di Preciado nello spettacolo è fondamentale, come si evince dalla declamazione di Calderoni del contratto contra-sessuale: illuminata da una luce bianca proveniente dall’alto e vestita solo con un paio di mutande e una maglietta verde acido e con delle parrucche castane a simulare i peli che escono dalla biancheria e dalle maniche della maglietta, Calderoni alcuni passaggi del contratto intestandolo a sé stessa, ovvero datandolo e situandolo al momento presente che sta vivendo. Questo è il primo momento dello spettacolo in cui la performer esce dai panni di Calliope per vestire i suoi. La decisione di parlare in prima persona, esponendosi enormemente sul palco, è una risposta per liberarsi dal giogo delle etichette, rivendicando il proprio diritto di autodefinirsi.

Io sottoscritta Silvia Calderoni, rinuncio a ogni posizione biopolitica di uomo o di donna e a ogni privilegio (sociale, economico, patrimoniale) e a ogni obbligo (sociale, economico, riproduttivo) derivante dalla mia condizione sessuale nell’ambito del sistema eterocentrico naturalizzato¹⁰⁷.

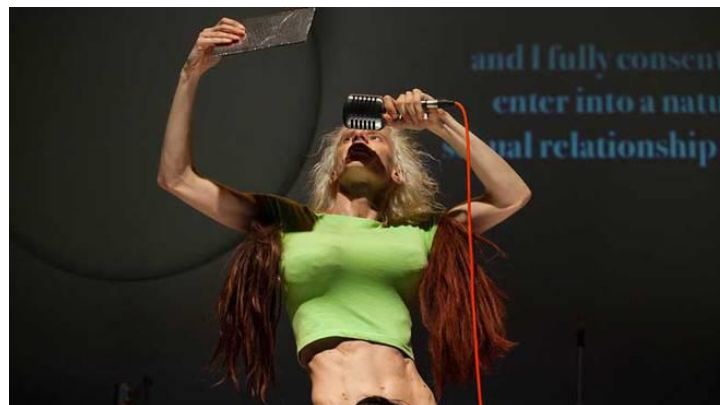


Figura 3 Silvia Calderoni, MDLSX, Motus, 2015

¹⁰⁶ P. B. Preciado, *Manifesto Contra-sessuale* (2000), tr. it. a cura di Centro Studi GLTQ, Milano, Il Dito e la Luna, 2002, pp. 30-31.

¹⁰⁷ Ivi, p. 37.

Ritroviamo Paul Preciado nell'undicesima traccia musicale usata nello spettacolo: si tratta di una sua intervista a cura di Alejandro Jorodowsky¹⁰⁸, riprodotta in spagnolo senza sottotitoli nel buio completo. Qui Preciado spiega la teoria *queer* e da dove nasce il termine. Alla domanda diretta di Jorodowsky se si identifichi come lesbica (l'intervista risale a prima della sua effettiva transizione, iniziata nel 2015), Preciado risponde che le categorie di eterosessuale, omosessuale, lesbica, gay, vengano affibbate dall'esterno, spesso attraverso l'insulto prima ancora che l'individuo stesso abbia avuto modo di capire la propria sessualità o identità di genere¹⁰⁹. L'audio si interrompe dopo che Preciado afferma di identificarsi come transgender e Jorodowsky che chiede '¿Qué es transgénero?'¹¹⁰. Subito dopo la fine della traccia vediamo accendersi una luce al neon bianca sorretta da Calderoni che le illumina il corpo come se fosse dentro uno scanner, mentre la sua voce registrata recita le prime frasi del romanzo di Eugenides:

Sono nato due volte: una bambina, la prima, un giorno di gennaio del 1960 in una Detroit straordinariamente priva di smog, e maschio adolescente la seconda, nell'agosto del 1974. [...] È possibile che un lettore specializzato abbia visto la mia fotografia nel capitolo sedici di *Genetics and Heredity*, un testo ormai tristemente obsoleto. Sono io la ragazza nuda in piedi accanto ad un'asta graduata per misurare l'altezza a pagina 578, gli occhi nascosti da una striscia nera. All'anagrafe sono registrata come Calliope. Nella mia patente di guida più recente il mio nome è Cal. [...] Sono stato, come Tiresia, prima una cosa e poi l'altra¹¹¹.

Le luci fredde e i movimenti lenti del braccio che lei muove per mostrare ogni centimetro di pelle nuda sagomano il corpo di Calderoni facendolo risultare ibrido e indefinito per sottolineare la violenza dello sguardo medico rivolto a questo tipo di corpi. Quando le luci si spengono, appare un raggio molto sottile di colore verde che ripartisce il palco in due zone identiche come evidenza Calderoni spruzzando della lacca per capelli. La lacca, del resto, è usata in modo ricorrente durante lo spettacolo

¹⁰⁸ Alejandro Jorodowsky è un drammaturgo, regista, attore, compositore e scrittore cileno.

¹⁰⁹ Paul B. Preciado entrevistado per Alejandro Jorodowsky; https://www.youtube.com/results?search_query=paul+b+preciado+entrevistada+por+alejandra+jorodowsky [ultimo accesso 12/11/2021].

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ J. Eugenides, *Middlesex* (2003), tr. it. a cura di Katia Bagnoli, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 2017, cit. p. 11.

per simboleggiare lo stato di pietrificazione che l'eteronormatività vorrebbe imporre all'attrice e alla società¹¹².

Tuttavia, se Calderoni, sdraiata a terra e sotto la linea, si pone simbolicamente a metà tra due mondi e se nell'intervista Preciado definiva l'essere transgender come una condizione che è al di là della femminilità e della mascolinità¹¹³, va specificato che nonostante venga riportata la testimonianza di una persona transessuale e venga fatto riferimento a Tiresia¹¹⁴, l'intersessualità di Cal non va confusa con il transgenderismo. Cal, infatti, non cambia la sua identità sessuale perché ha capito di sentirsi uomo, ma perché decide di assecondare la sua natura ormonale e biologica maschile e di abbandonare il genere femminile con cui era stato cresciuto fino a quel momento.



Figura 4 Silvia Calderoni, MDLSX, Motus, 2015

¹¹² L. Perron, *Quand le corps résiste au sens*, in “Spirale Magazine”, 25 marzo 2017; <http://www.spiralemagazine.com/article-dune-publication/quand-le-corps-resiste-au-sens> [ultimo accesso 27/10/2021].

¹¹³ Paul B. Preciado intervistado per Alejandro Jodorowsky; https://www.youtube.com/results?search_query=paul+b+preciado+entrevistada+por+alejandro+jodorowsky [ultimo accesso 12/11/2021].

¹¹⁴ Tiresia è un indovino cieco che ha la facoltà di prevedere il futuro. Ovidio, nelle sue *Metamorforsi*, narra che mentre una coppia di serpenti si stava accoppiando, l'indovino colpì con il suo bastone l'esemplare femmina – perché la scena lo stava infastidendo – e per questo lui fu tramutato in una donna. Dopo sette anni, nei quali provò tutti i piaceri che una donna può provare, trovandosi di fronte ad una scena simile a quella che vide anni prima colpì il maschio e tornò uomo.

CAPITOLO 2

Gisher: forme dell'identità e attivismo

2.1 Nuovi orientamenti

Gisher è l'ultimo lavoro dell* danzat* e coreograf* Giorgia Ohanesian Nardin¹¹⁵, frutto di una ricerca durata due anni e che ha debuttato nel luglio del 2020 a Dro (TN) presso la Centrale Fies XL¹¹⁶. Lo spettacolo ha girato l'Italia nei due anni appena trascorsi, uscendo per la prima volta dai confini nazionali a novembre 2021 quando è stato presentato a Lisbona all'Alcantara Festival¹¹⁷. Nonostante non sia il suo primo lavoro, Ohanesian Nardin lo definisce come tale, in quanto intrinsecamente legato al suo vissuto personale¹¹⁸. *Gisher* racconta del viaggio che l* danzat* e F. De Isabella (suo collaboratore in questo progetto) hanno fatto in Armenia alla ricerca delle radici di Ohanesian Nardin, in quanto figl* della diaspora armena in Italia. Questa esperienza è stata il punto di partenza per una riflessione sul concetto di orientalismo e sul sentimento di sradicamento, fortemente provato da Ohanesian Nardin, nonostante fosse il suo primo viaggio in Armenia e non conoscesse la lingua del suo popolo¹¹⁹.

Gisher si lega ai lavori precedenti di Ohanesian Nardin in quanto, anche in questo caso, decide di non essere presente fisicamente per la maggior parte della durata della performance. Lo spettacolo ha rappresentato anche il ritorno in scena di Ohanesian Nardin, che nei due anni precedenti si era focalizzat* sulla progettazione e

¹¹⁵ Giorgia è una persona non binaria i cui pronomi sono they/them; quindi, verrà usato l'asterisco per mantenere il genere neutro che non esiste in italiano.

¹¹⁶ Sito ufficiale Giorgia Ohanesian Nardin; <https://giorgianardin.com/calendar> [ultimo accesso 01/03/2022].

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ Short Theatre, *Giorgia Ohanesian Nardin Չիշկր / gisher*, settembre 2020; <https://www.shorttheatre.org/eventi/giorgia-ohanesian-nardin/> [ultimo accesso 01/03/2022]

¹¹⁹ Redazione di Il BoLive Università di Padova, *Paridaiza*, settembre 2021; <https://ilbolive.unipd.it/it/event/paridaiza> [ultimo accesso 01/03/2022].

realizzazione del *workshop Pleasure Body* (2018) in cui ha creato uno spazio di condivisione e formazione per i corpi non conformi, *queer*¹²⁰.

Gisher esprime la volontà di Ohanesian Nardin di usare il proprio corpo come strumento di azione politica per affrontare temi che spaziano dal pubblico al privato, e posizionandosi in aperta opposizione rispetto alla visione occidentale della società odierna¹²¹.

Gisher è una parola armena che significa notte ed è uno dei pochi termini che Nardin è riuscita* ad assimilare crescendo. Il termine “notte”, sebbene dia il titolo allo spettacolo, compare in alcuni momenti della *video performance* e alla fine di essa, quando si usciva dallo spazio teatrale per riunirsi intorno ad un falò¹²². Non è stata una scelta calcolata, Ohanesian Nardin se ne rese conto solo in un secondo momento: l’aver deciso di girare gran parte del video durante le ore diurne derivava dalla mancanza di conoscenza del luogo che stava vivendo in quel preciso istante, ma soprattutto implicava una libertà che determinati corpi – quelli femminili o riconducibili ad un’espressione di genere femminile – non hanno¹²³.

Lo spettacolo si divide in due parti: la prima consiste nella proiezione di un video frutto del viaggio in Armenia, accompagnato dalla voce fuori campo di Ohanesian Nardin. Per la seconda parte dello spettacolo, quando la struttura lo permette, si esce dal teatro e l* stess* coreograf* accende un falò; quando questo non era possibile si rimaneva all’interno dello spazio adibito per la performance e si accendevano delle candele. Durante gli ultimi quaranta minuti di rappresentazione, lo spettatore, ascolta le voci di Chiara Bersani, Simone Derai, Maddalena Fragnito, F. De Isabella, Raffaele Tori, Ndack Mbaye, Jamila Johnson-Small¹²⁴, mentre leggono delle lettere indirizzate a Ohanesian Nardin, che rispondono alla domanda proiettata sullo

¹²⁰ C. Angbeletchy, *Giorgia Ohanesian Nardin | Orientations, Energy And New Grammars In Չիշեր / Gisher*, in “Griot Magazine”, 07 settembre 2020; <https://griotmag.com/it/people-giorgia-ohanesian-nardin-%d5%a3%d5%ab%d5%b7%d5%a5%d6%80-gisher/> [ultimo accesso 01/03/2022].

¹²¹ C. Lei, *Gisher a Short Theatre: con Giorgia O. Nardin dalla notte al giorno*, in “Krapp’s Last Post”, 16 settembre 2020; <http://www.klpteatro.it/gisher-giorgia-o-nardin-recensione> [ultimo accesso 02/03/2022].

¹²² C. Angbeletchy, *Giorgia Ohanesian Nardin | Orientations, Energy And New Grammars In Չիշեր / Gisher*, in “Griot Magazine”, 07 settembre 2020; <https://griotmag.com/it/people-giorgia-ohanesian-nardin-%d5%a3%d5%ab%d5%b7%d5%a5%d6%80-gisher/> [ultimo accesso 02/03/2022].

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ C. Lei, *Gisher a Short Theatre: con Giorgia O. Nardin dalla notte al giorno*, in “Krapp’s Last Post”, 16 settembre 2020; <http://www.klpteatro.it/gisher-giorgia-o-nardin-recensione> [ultimo accesso 02/03/2022].

schermo alla fine della rappresentazione «How does the word devastation make you feel?»¹²⁵. Alcuni di loro non si sono limitati a dare una sola risposta, ma hanno articolato degli scritti derivati da una lettura o dalla visione integrale di *Gisher* (come per esempio la lettera di Raffaele Tori), altri, invece, oltre ad aver risposto alla domanda, hanno raccontato degli aneddoti legati al loro rapporto con Ohanesian Nardin (come ha fatto Chiara Bersani) o hanno proposto delle riflessioni sull'attuale situazione pandemica e in generale sulle piaghe del mondo contemporaneo (Maddalena Fragnito).

Il monologo che ascoltiamo nella prima parte della *video performance*, letto e interpretato da Ohanesian Nardin, è stato scritto durante l'arco di un anno – prima e dopo il viaggio in Armenia – ed è frutto sia di pensieri nati spontaneamente dal* danzat*, sia da riflessioni che si sono sviluppate dopo la lettura o la visione di materiali che potessero contribuire alla stesura del testo stesso, presentato in versione audio durante la performance. Un contributo fondamentale alla stesura testuale viene apportato da Ilenia Caleo, ricercatrice, performer e attivista italiana¹²⁶. Il testo è stato scritto e interpretato in inglese con sottotitolo in italiano (probabilmente per facilitare la narrazione grazie all'uso del neutro che non esiste nella lingua italiana) ed è un misto di confidenze «[...] can we go back to writing poetry for each other?/ I am so full of you/ also/ thank you for making me shy again»¹²⁷, di passaggi espressamente politici «remembrance, recognition, reparation decolonization assimilation/ healing-/ umbrellas that I don't know how to stand under/ Should I stand?/ There is no space»¹²⁸, altri più simbolici, e che si susseguono come un lungo flusso di coscienza in cui lo spettatore è completamente immerso, restandone catturato fin dal primo momento¹²⁹. Questo suo muoversi tra vari argomenti, ricorda i movimenti leggermente disordinati del pendolo – elemento che ha contribuito fortemente alla

¹²⁵ Come ti fa sentire la parola devastazione?.

¹²⁶ C. Angeletchy, *Giorgia Ohanesian Nardin | Orientations, Energy And New Grammars In Գիշեր / Gisher*, in “Griot Magazine”, 07 settembre 2020; <https://griotmag.com/it/people-giorgia-ohanesian-nardin-%d5%a3%d5%ab%d5%b7%d5%a5%d6%80-gisher/> [ultimo accesso 04/03/2022].

¹²⁷ Possiamo tornare a quando ci scrivevamo poesie/ sono così pien* di te/inoltre/ grazie per avermi resa di nuovo timid*.

¹²⁸ Ricordo riconoscimento riparazione decolonizzazione assimilazione/guarigione-/ombrelli sotto cui non so come stare/Dovrei stare? / non c'è spazio.

¹²⁹ C. Lei, *Gisher a Short Theatre: con Giorgia O. Nardin dalla notte al giorno*, in “Krapp's Last Post”, 16 settembre 2020; <http://www.klpteatro.it/gisher-giorgia-o-nardin-recensione> [ultimo accesso 04/03/2022].

stesura dei testi – strumento caro a Ohanesian Nardin che l*’accompagna da molto¹³⁰. Ohanesian Nardin ha definito il pendolo come la rappresentazione visiva delle energie che ci circondano e per questo si muove in accordo ad esse. L* coreograf* ha portato il pendolo con sé in Armenia e lo ha usato come bussola per orientarsi in una terra vicina, ma allo stesso tempo sconosciuta¹³¹, come dice l*stess* in un momento specifico del suo monologo: «Pendulum instead of a compass. In my attempt to shuffle orientations, oscillations, circular/diagonal/linear patterns become grammar»¹³². Il pendolo per Ohanesian Nardin rappresenta anche un modo per mescolare tutte le sollecitazioni esterne da cui viene investit*, con le molteplicità che l* caratterizzano. Inoltre, l’uso di questo strumento, è stato fondamentale per la genesi delle coreografie che vediamo nella *video performance*, in quanto Ohanesian Nardin si è lasciata* stimolare dai movimenti e dalle parole che il pendolo di volta in volta suggeriva. Possiamo dunque dire che l’azione del pendolo vibrante e carico di energie sul corpo danzante di Ohanesian Nardin crea un corpo “altro”, secondo ad entrambi, dal quale si genera l’intera performance¹³³.

Il monologo, tuttavia, inizia dopo quattordici minuti di video, in cui gli unici suoni che il pubblico ascolta erano i rumori della città, il frinire delle cicale o lo scoppiettio del fuoco. La decisione di mettere in scena un monologo non è stata casuale, in quanto è una delle forme teatrali che meglio permette all’attore/attrice di parlare della propria intimità, creando una connessione con il pubblico¹³⁴. Essendo un discorso rivolto al pubblico, il monologo, permette lo scambio e la comunicazione che si instaura con gli spettatori, consolidando l’esperienza di entrambi nel “qui e ora” dello spazio teatrale in cui essi avvengono¹³⁵. L’uso del linguaggio da parte dell* coreograf* è degno di nota: si tratta, infatti, di uno strumento di liberazione da

¹³⁰ C. Lei, *Gisher a Short Theatre: con Giorgia O. Nardin dalla notte al giorno*, in “Krapp’s Last Post”, 16 settembre 2020; <http://www.klpteatro.it/gisher-giorgia-o-nardin-recensione> [ultimo accesso 04/03/2022].

¹³¹ C. Angeletchy, *Giorgia Ohanesian Nardin | Orientations, Energy And New Grammars In Գիշեր / Gisher*, in “Griot Magazine”, 07 settembre 2020; <https://griotmag.com/it/people-giorgia-ohanesian-nardin-%d5%a3%d5%ab%d5%b7%d5%a5%d6%80-gisher/> [ultimo accesso 04/03/2022].

¹³² Pendolo al posto della bussola. Nel mio tentativo di mescolare orientamenti e oscillazioni, trame circolari/diagonali/ lineari diventano grammatica.

¹³³ I. Caleo, *gisher o delle cose che non hanno nome [non vogliono avere nome]. Un video per lo spazio scenico di Giorgia Ohanesian Nardin*, in “OperaViva magazine”, 07 settembre 2020; <https://operavivamagazine.org/gisher-o-delle-cose-che-non-hanno-nome-non-vogliono-avere-nome/> [ultimo accesso 05/03/2022].

¹³⁴ H. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Bologna, Cue Press, 2017, p. 139.

¹³⁵ Ivi, p. 140.

schemi e pregiudizi che incatenano le personalità *queer*¹³⁶. Secondo la narrazione dominante e il pensiero comune, infatti, le persone *queer* sono coraggiose solo perché attuano delle scelte divergenti dalla norma: nella sessualità, nel pensiero politico, nella loro espressione di genere, nella loro fisicità. Prendere una scelta divergente dagli schemi eteronormativi le rende coraggiose. Vengono limitate da questo aggettivo, immaginandole sempre pronte a combattere, difendersi e lottare¹³⁷. Ciò che viene meno, e dove Ohanesian Nardin vuole porre l'accento attraverso il monologo, è l'attenzione al loro (e al suo) dolore, ai loro traumi, alle esperienze violente che hanno vissuto e che si portano dentro. Per questo ha creato un linguaggio rappresentativo per lei e per tutti gli altri¹³⁸.

Una delle scintille che hanno fatto scaturire *Gisher* è stata la lettura di *Queer Phenomenology*¹³⁹, della ricercatrice britannico-australiana femminista Sara Ahmed. In questo testo, Ahmed, affronta il tema dell'eurocentrismo coloniale e di come esso abbia imposto il suo sguardo di dominatore sulle culture altre, caricandole di pregiudizi e falsi miti che tutt'oggi ancora perpetriamo¹⁴⁰.

I video che compongono lo spettacolo sono stati girati interamente in Armenia da F. De Isabella, tranne alcune riprese del corpo danzante di Ohanesian Nardin. Il loro viaggio è iniziato con la videocamera in mano per riprendere tutto quello che questo paese aveva da offrire, da scoprire e in cui ritrovarsi. Le riprese si possono definire amatoriali, perché non sono state rifinite in post-produzione, la volontà di De Isabella e Ohanesian Nardin era proprio di riportare allo spettatore quello che i loro occhi

¹³⁶ A. Ramundo, *La sfida dello Schwa al maschile-femminile della lingua italiana*, in "Dire", 12 febbraio 2021; <https://www.dire.it/12-02-2021/603395-la-sfida-dello-schwa-al-maschile-femminile-della-lingua-italiana/> [ultimo accesso 03/04/2022].

¹³⁷ C. Angelelchy, *Giorgia Ohanesian Nardin | Orientations, Energy And New Grammars In Չիշեր / Gisher*, in "Griot Magazine", 07 settembre 2020; <https://griotmag.com/it/people-giorgia-ohanesian-nardin-%d5%a3%d5%ab%d5%b7%d5%a5%d6%80-gisher/> [ultimo accesso 05/03/2022].

¹³⁸ A. Magliaro, *Cambiare il linguaggio per abbattere il sessismo sulle donne. L'alfabetizzazione culturale è la strada per la parità*, in "Ansa.it", 08 marzo 2021; https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/societa_diritti/2021/03/02/cambiare-il-linguaggio-per-abbattere-il-sessismo-sulle-donne.-lalfabetizzazione-culturale-e-la-strada-per-la-parita_479b9f0c-5cef-4fc0-ab29-c653e06f6c68.html [ultimo accesso 03/04/2022].

¹³⁹ S. Ahmed, *Queer Phenomenology*, Duke University Press, Durham and London, 2006.

¹⁴⁰ C. Angelelchy, *Giorgia Ohanesian Nardin | Orientations, Energy And New Grammars In Չիշեր / Gisher*, in "Griot Magazine", 07 settembre 2020; <https://griotmag.com/it/people-giorgia-ohanesian-nardin-%d5%a3%d5%ab%d5%b7%d5%a5%d6%80-gisher/> [ultimo accesso 05/03/2022].

avevano potuto osservare, senza l'uso e l'ausilio di filtri¹⁴¹. Le immagini non sono solo delle semplici riprese di un vasto paesaggio, ma piuttosto dei *focus* su determinati oggetti, o situazioni, che stavano avvenendo in un momento specifico. Durante il montaggio queste immagini sono state sovrapposte tra di loro, come a voler dare l'idea della complessità a cui hanno assistito. Lo spettatore diventava in questo modo testimone della mescolanza di città, deserto, campagna e spazi interni a residenze o alberghi, che si combinavano senza quasi un ordine preciso, facendo entrare in contatto il pubblico con dei paesaggi e delle realtà che in Europa sono molto inusuali¹⁴². Ogni luogo, oggetto o situazione ripresa, mostrava allo spettatore il movimento: dal frusciare dei rami di un albero, al vento che muoveva una tenda, allo scorrere dell'acqua per terra, delle macchine ad un incrocio, tutto è in continuo movimento. Il pendolo viene ripreso più volte da F. De Isabella e a volte è scosso dal flusso di energie che si sono sprigionate nei luoghi in cui Ohanesian Nardin ha deciso di usarlo¹⁴³; mentre in alcune riprese lo si vedeva quasi completamente fermo, pendente dalle mani dell' coreograf* filmat* in una stanza e quindi privato del contatto diretto con le forze della natura. Si percepisce, durante tutta la *video performance*, una particolare attenzione agli elementi naturali (l'acqua, l'aria, la terra e il fuoco) sia nelle riprese, che nel testo, senza però averlo concordato precedentemente nella fase di preparazione della performance¹⁴⁴. La scelta di riprendere solo dei dettagli di scenari più ampi è dipesa anche dalla volontà di Ohanesian Nardin di non voler scadere nel registro documentaristico, decisione che è stata applicata anche alla stesura dei testi che, difatti, non raccontano la vita in Armenia ma le sensazioni che l* coreograf* ha provato stando lì¹⁴⁵.

¹⁴¹ C. Angbeletchy, *Giorgia Ohanesian Nardin | Orientations, Energy And New Grammars In Չիշեր / Gisher*, in "Griot Magazine", 07 settembre 2020; <https://griotmag.com/it/people-giorgia-ohanesian-nardin-%d5%a3%d5%ab%d5%b7%d5%a5%d6%80-gisher/> [ultimo accesso 05/03/2022].

¹⁴² I. Caleo, *gisher o delle cose che non hanno nome [non vogliono avere nome]. Un video per lo spazio scenico di Giorgia Ohanesian Nardin*, in "OperaViva magazine", 07 settembre 2020; <https://operavivamagazine.org/gisher-o-delle-cose-che-non-hanno-nome-non-vogliono-avere-nome/> [ultimo accesso 05/03/2022].

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ C. Angbeletchy, *Giorgia Ohanesian Nardin | Orientations, Energy And New Grammars In Չիշեր / Gisher*, in "Griot Magazine", 07 settembre 2020; <https://griotmag.com/it/people-giorgia-ohanesian-nardin-%d5%a3%d5%ab%d5%b7%d5%a5%d6%80-gisher/> [ultimo accesso 07/03/2022].

¹⁴⁵ Ibidem.



Figura 5 Giorgia Ohanesian Nardin, *Գիշեր / gisher*, 2020

Lo spettacolo si apre con l'immagine di un quadrato arancione sullo schermo e la canzone *Believe* di Cher in sottofondo, il tutto avvolto nel buio più totale. Mentre ci si avvicina al ritornello della canzone, il suono si va pian piano affievolendo e i colori del rettangolo passano dall'arancione, al rosa, al viola fino ad arrivare al blu scuro. Una volta raggiunto l'ultimo colore, la canzone finisce e al suo posto subentra ciò che potrebbe essere il rumore del vento. Questa transizione del colore sta a simboleggiare il passaggio dal giorno alla notte e permette allo spettatore di entrare nel mondo creato da Ohanesian Nardin. Nonostante il pubblico sia stato calato simbolicamente nella notte, dopo pochi secondi di buio, la prima immagine che si vede sullo schermo è una ripresa in pieno giorno. Da questo momento, per i successivi quattordici minuti, gli unici rumori che accompagnano il susseguirsi di immagini sono quelli del traffico, del vento, delle cicale, che sono stati ripresi da F. De Isabella. Passato questo lasso di tempo, mentre le immagini ci mostrano una tenda viola mossa da una leggera brezza estiva, si sente per la prima volta la voce di Ohanesian Nardin iniziare il suo monologo. Il racconto inizia con un aneddoto, nel quale l'artista ricorda una sua amica che le ha spiegato come esistono cinquanta modi diversi per dire "dolore" in armeno. Più avanti nel video, questa frase è stata ripresa. Una voce, presumibilmente quella dell'amica di Ohanesian Nardin, elenca i vari modi di dire dolore, prima in armeno e subito dopo li ripete, ma accompagnandoli alla loro traduzione e spiegazione.

Ad un certo punto I* coreograf* chiede retoricamente al suo interlocutore «Cher is Armenian, you know?»¹⁴⁶. Ohanesian Nardin ha specificato che Cher è armena, visto che la sua era una delle sole tre canzoni inserite nello spettacolo; la seconda è una ripresa dal vivo di una cantante lirica e due violoncelli. È stato proprio durante la visione e l'ascolto di questo frammento, che le luci sul palco si sono accese un po' di più, mostrando un microfono e un tappeto lasciati sulla scena che sembravano dover essere utilizzati sul momento, quando invece nessuno entra in scena fino all'inizio del falò. L'ultima canzone viene riprodotta alla fine dello spettacolo quando Ohanesian Nardin lascia il falò. Il comune denominatore di queste canzoni è essere cantate da persone armene di cui una appartenente alla diaspora.

2.2 Decolonizzare un corpo *queer*

La pratica performativa di Ohanesian Nardin è strettamente legata al suo attivismo politico, caratterizzato da un approccio femminista e intersezionale, proprio per questo *Գիշեր / gisher* potrebbe rientrare – sempre facendo riferimento alla divisione riportata nel libro curato da Chiara Mu e Paolo Martore citata nel capitolo precedente – nella categoria di «contesto come strategia»¹⁴⁷. Fanno parte di questo gruppo tutte quelle performance, che hanno come obiettivo quello di porre delle domande scomode allo spettatore, con il fine ultimo di stimolare una riflessione che non vada ad esaurirsi con la fine della performance, ma che sedimentino nel pubblico e li spingano ad una riflessione prolungata¹⁴⁸. Proprio questo è l'intento di *Gisher* che vediamo ben esplicitato nella conclusione dello spettacolo quando, dopo aver assistito alla *video performance* di Ohanesian Nardin e dopo l'ascolto delle testimonianze audio, la rappresentazione finisce in un silenzio carico di domande e riflessioni.

What is memory where there is no land,
a humming,

¹⁴⁶ Cher è armena, lo sapevi?

¹⁴⁷ C. Mu, *Istruzioni per l'uso*, in C. Mu, P. Martore, *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, a cura di C. Mu, P. Martore, Lit Edizioni, Roma, 2018, p. 7

¹⁴⁸ Gomez-Pena, *In difesa della performance*, in C. Mu, P. Martore, *Istruzioni per l'uso, in Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, a cura di C. Mu, P. Martore, Lit Edizioni, Roma, 2018, p. 183.

a round shape my mouth makes where language is mourned,
where space is void and
grief is asked for explanation.
Narratives repeating narratives¹⁴⁹.

Nonostante ciò *Gisher* non tematizza in modo diretto il suo approccio fortemente politico, ma vi allude indirettamente, durante tutta la durata del monologo e soprattutto senza mai scadere nel vittimismo¹⁵⁰. Ohanesian Nardin è cosciente della condizione subalterna delle categorie in cui rientra e dei pregiudizi che ne seguono, generati dal fatto che non sono gli appartenenti a questi gruppi a parlare in prima persona, ma sono gli altri che, dall'esterno, cercano di imporre alle minoranze degli standard da rispettare, che spesso combaciano con una visione "eroica" legata al coraggio di queste nell'essere sé stessi, come se fosse un atto di ribellione nei confronti della società. «I am not courageous I don't want to be»¹⁵¹, Ohanesian Nardin ha rivendicato fortemente il suo diritto di essere fragile, di abbracciare i propri traumi e la propria sofferenza in modo intimo e personale, senza doverne fare una bandiera per cui combattere, condizione che spesso viene imposta ai corpi non conformi dalla società eteronormativa in cui viviamo. «Questioning my own fragility is my eternal loop»¹⁵² Ohanesian Nardin pronuncia questa frase mentre sullo schermo veniva proiettata l'immagine del suo corpo che si specchiava in una stanza semi buia, nella quale non vedevamo né il suo volto, né lo specchio. È un momento fortemente intimo del video, perché Ohanesian Nardin mette in discussione sé stessa, si chiede infatti se quell* che vede rifless* sia davvero lei, «quell* sopravvissut*, dominat* dal segno dello scorpione». Il continuo doversi spiegare attraverso la teoria è – per loro – diventato estenuante: questo fa nascere la paura di non poter più articolare parole, come se il doversi saper spiegare, o avere una determinata postura, o presenza, potessero renderl* piacevole, riconoscibile, non intimidatori* e degn* di essere amat* nel momento di aprirsi al confronto con qualcun altro.

¹⁴⁹ Cos'è la memoria quando non c'è la terra/un canto appena accennato/dove porto il lutto per la lingua, la mia bocca fa una forma rotonda/dove lo spazio è il vuoto/ e al cordoglio vengono chieste spiegazioni/narrazioni che ripetono altre narrazioni. Questo è solo uno dei vari spunti di riflessione che Giorgia lancia durante la durata dello spettacolo, domande fatte allo spettatore che non troveranno risposta.

¹⁵⁰ H. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Bologna, Cue Press, 2017, p. 215.

¹⁵¹ Non sono coraggios*, non voglio esserlo.

¹⁵² Mettere in discussione la mia fragilità è il loop che mi appartiene di più.

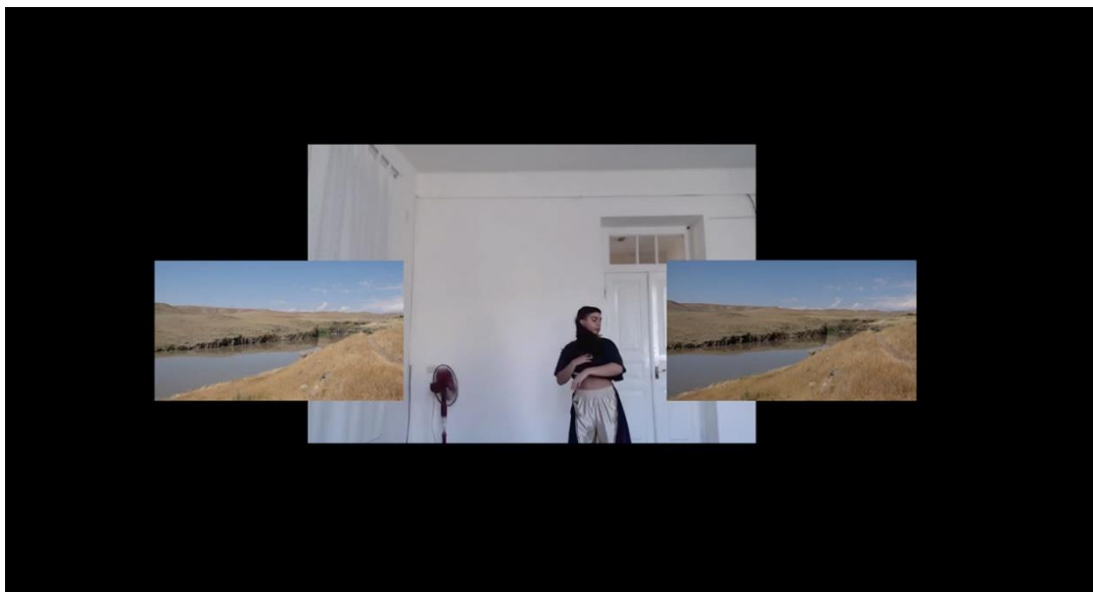


Figura 6 Giorgia Ohanesian Nardin, *Գիշեր / gisher*, 2020

Come accennato nel paragrafo precedente, uno strumento fondamentale per la realizzazione di *Gisher* è stata la lettura di *Queer Phenomenology* di Sara Ahmed. Questo testo permette di inserire la *video performance* nella categoria volta a toccare tematiche ricollegabili agli studi postcoloniali¹⁵³ e femministi. Il libro non viene mai citato da Ohanesian Nardin nel suo discorso, ma i temi che vengono affrontati dall* performer sono ampiamente argomentati dalla ricercatrice. Sarah Ahmed inizia dando la sua definizione di fenomenologia¹⁵⁴, che si dice interessata al corpo e all'*embodiment*. Secondo la filosofa, la fenomenologia ci aiuta a capire in che modo i nostri corpi siano plasmati dalle situazioni che ognuno di noi vive, ripetendo e perpetuando gesti, posture e comportamenti nel tempo. La definizione di Ahmed si lega all'idea di performatività di Judith Butler in quanto, anche secondo l* filosof* statunitense, questo è il modo in cui la fenomenologia espone le sedimentazioni della storia. Gli atteggiamenti che i nostri corpi attuano spontaneamente sono frutto di

¹⁵³ Gli studi postcoloniali non costituiscono un insieme coerente di teorie e soprattutto non comprendono un approccio riconducibile sotto un unico punto di vista. Rappresentano un complesso di posizioni e orientamenti teorici e politici eterogenei. Questi studi affondano le radici nell'anticolonialismo classico e nella critica all'eurocentrismo e all'imperialismo perpetrati dall'Occidente.

¹⁵⁴ Con fenomenologia si intende l'insieme dei fenomeni che caratterizzano un processo (fisico, psichico, storico ecc.) e la loro osservazione e descrizione. Per una definizione più dettagliata del termine fenomenologia visitare il sito dell'enciclopedia filosofica Treccani; https://www.treccani.it/enciclopedia/fenomenologia_%28Dizionario-di-filosofia%29/ [ultimo accesso 12/02/2022].

retaggi tramandati nel tempo, piuttosto che essere azioni originali¹⁵⁵. Ahmed immagina, nel suo testo, di poter disfare il processo, secondo cui, gli esseri umani sviluppano delle situazioni fenomenologiche, arrivando in questo modo a non essere più condizionati da queste forze. In accordo con Merleau-Ponty¹⁵⁶ - quando parliamo di fenomenologia - possiamo usare il termine *queer* utilizzato dal filosofo francese come aggettivo e sinonimo di instabile per indicare determinati momenti che si vengono a creare, nei quali, il mondo non si presenta più “nel modo giusto”, imponendo un nuovo orientamento dei corpi nello spazio¹⁵⁷. Ahmed, invece, usa il termine *queer* nella sua accezione contemporanea e quindi legato alla sfera della sessualità e a come i corpi si orientano nello spazio, determinandone la loro sessualità. Perciò, per Ahmed, la fenomenologia è uno strumento che ci aiuta a capire come la sessualità implichi modi di abitare ed essere abitati dallo spazio. Secondo questa nuova prospettiva, la fenomenologia *queer* potrebbe offrire un differente approccio all'orientamento sessuale, andando ad indagare cosa significhi orientarsi sessualmente verso alcuni e non verso altri¹⁵⁸.

Uno dei pilastri del testo di Ahmed è la definizione dei concetti di Oriente e orientalismo, che appaiono in sottotesto nei primi due capitoli, per poi venire sviscerati nella terza parte del libro. Ed è proprio qui che *Gisher* si lega in modo indissolubile a *Queer Phenomenology*: Ohanesian Nardin ha fatto sua la visione di Ahmed, cercando di trasportare le suggestioni derivate dalla lettura in immagini¹⁵⁹. La filosofa britannico-australiana ci parla di come l'Oriente sia una concezione eurocentrica colonialista, venutasi a creare in stretto accordo con la cartografia, dopo la definizione del primo meridiano – Greenwich –, per definire tutto quello che si trovava a est rispetto ad esso, palesando, quindi, il rapporto di subalternità che in questo modo si viene a creare con l'occidente¹⁶⁰. Citando Edward Said¹⁶¹, Ahmed ci ricorda che la geografia è stata creata dall'uomo e che il termine oriente non si

¹⁵⁵ S. Ahmed, *Queer Phenomenology*, Duke University Press, Durham and London, 2006, p. 56.

¹⁵⁶ Maurice Merleau-Ponty è stato un filosofo francese tra i maggiori esponenti della fenomenologia francese del Novecento.

¹⁵⁷ S. Ahmed, *Queer Phenomenology*, Duke University Press, Durham and London, 2006, p. 66.

¹⁵⁸ Ivi, p. 68.

¹⁵⁹ C. Angbeletchy, *Giorgia Ohanesian Nardin | Orientations, Energy And New Grammars In Q/2lq / Gisher*, in “Griot Magazine”, 07 settembre 2020; <https://griotmag.com/it/people-giorgia-ohanesian-nardin-%d5%a3%d5%ab%d5%b7%d5%a5%d6%80-gisher/> [ultimo accesso 15/03/2022].

¹⁶⁰ S. Ahmed, *Queer Phenomenology*, Duke University Press, Durham and London, 2006, p. 113.

¹⁶¹ Edward Said fu uno studioso e critico letterario.

riferisce ad un luogo specifico nello spazio, ma è piuttosto un termine ombrello che racchiude tutto quello che è diverso dagli usi e i costumi europei che, con lo scorrere dei secoli, ha racchiuso idee legate ad immaginari esotici, all'ozio, al riposo, a situazioni di stasi e immobilismo quasi mistico e all'iper-sessualizzazione (soprattutto dei corpi femminili)¹⁶². Uno degli *escamotage* usati dall* coreograf* per scardinare l'immaginario stereotipato legato all'oriente, per esempio, è stato l'utilizzo del pendolo e il modo ricorrente con cui Ohanesian Nardin ne ha parlato, mostrando allo spettatore il flusso di energie costanti e ferventi, che si sprigionano nei luoghi in cui veniva utilizzato¹⁶³.

Ohanesian Nardin ci ha portato, verso la fine della video performance, un esempio delle differenze tra la cultura armena e quella occidentale in cui è cresciut*. Mentre vedevamo delle immagini frammentate del suo corpo sdraiato su un letto intent* in una conversazione, la sua voce raccontava di come preferisca viaggiare, dando le spalle alla direzione di moto. Ohanesian Nardin ha ricollegato questa sua preferenza ad un'usanza armena, che consiste nell'entrare in chiesa di schiena, perché il cuore è più vicino alla parte posteriore del petto rispetto a quella anteriore. Questo l* ha fatt* riflettere sull'atto di entrare nelle città al contrario e a come in occidente, l'essere aperti, si palesi attraverso la parte anteriore del corpo. Poco prima, nella *video performance*, Ohanesian Nardin aveva pronunciato questa frase «Here I feel my feet became thicker, harder soles»¹⁶⁴. Nel discorso generale è una frase che potrebbe passare quasi inosservata, ma in realtà ci si trova di fronte ad una grande confessione: qui (in Armenia) Ohanesian Nardin sentiva i suoi piedi più spessi, le loro piante più dure. I piedi possono essere paragonati alle radici, in quanto sono quelli che ci tengono ancorati al suolo. Ohanesian Nardin, pronunciando questa semplice frase, affermava che in quel momento si era sentit* fortemente in contatto con le sue radici culturali; una sensazione che sarebbe stata difficile da ottenere, se non avesse mai organizzato questo viaggio. Ma, paradossalmente, è proprio la necessità che ha spinto l* coreograf* a compiere questo viaggio, che l* ha fatt* sentire intrinsecamente conness* alla sua terra. Non è un caso che l'immagine che appare

¹⁶² S. Ahmed, *Queer Phenomenology*, Duke University Press, Durham and London, 2006, pp.113-114.

¹⁶³ C. Angbeletchy, *Giorgia Ohanesian Nardin | Orientations, Energy And New Grammars In Չ/շխր / Gisher*, in "Griot Magazine", 07 settembre 2020; <https://griotmag.com/it/people-giorgia-ohanesian-nardin-%d5%a3%d5%ab%d5%b7%d5%a5%d6%80-gisher/> [ultimo accesso 15/03/2022].

¹⁶⁴ Qui sento che i piedi diventano più spessi, le piante più dure.

sullo schermo durante e dopo questa frase fosse quella di alcuni alberi mossi dal vento, al crepuscolo.



Figura 3 Giorgia Ohanesian Nardin, *Գիշեր / gisher*, 2020

2.3 Corporeografie

Come abbiamo avuto modo di affermare nei paragrafi precedenti, Ohanesian Nardin non è mai in scena durante la proiezione del video e quando l* vediamo danzare sullo schermo, non siamo mai di fronte all'interezza del suo corpo, ne vediamo solo alcune parti: prima un piede, poi una mano (spesso accompagnata dal pendolo), il busto sia fermo, sia in movimento, i fianchi, la schiena. Il volto di Ohanesian Nardin è donato allo spettatore in pochissime occasioni: la prima quando, all'inizio dello spettacolo, abbiamo visto l* danzat* provare dei passi di danza sotto un albero in un giardino. La coreografia è caratterizzata da piccoli salti e Ohanesian Nardin non guarda mai direttamente nella videocamera, il suo sguardo va oltre lo spettatore, o per terra, come se stesse sfuggendo dal creare una connessione con la macchina da presa e conseguentemente con il pubblico che ha guardato il video. Ci si trova quindi di fronte ad un'antitesi tra il suo corpo in pieno movimento – anche se i gesti sono appena accennati – che occupa tutto lo spazio a disposizione, alle volte uscendo dall'inquadratura, e il suo volto che è invece inespressivo e sovrappensiero¹⁶⁵. Ilenia

¹⁶⁵ I. Caleo, *gisher o delle cose che non hanno nome [non vogliono avere nome]. Un video per lo spazio scenico di Giorgia Ohanesian Nardin*, in "OperaViva magazine", 07 settembre 2020; <https://operavivamagazine.org/gisher-o-delle-cose-che-non-hanno-nome-non-vogliono-avere-nome/> [ultimo accesso 21/03/2022].

Caleo nella sua recensione di *Ἐπιτήρησις / gisher* pubblicata nel giornale online *Opera Viva*, definisce questo preciso momento del lavoro di Ohanesian Nardin come una corporeografia. Questo termine viene coniato dalla filosofa australiana Vicki Kirby¹⁶⁶ nel suo libro *Telling Flesh: the substance of the corporeal*¹⁶⁷ per «nominare la materia corporea stessa che scrive, in un'intimità irriducibile tra biologia e rappresentazione. Quello biologico è uno dei linguaggi con cui il corpo scrive, uno dei modi della scrittura corporea¹⁶⁸». Per la filosofa il corpo non è un'entità generica, ma è sempre codificato in precise coordinate spaziali, temporali e materiali che – in un continuo scambio tra dentro e fuori – comunica la materia corporea della continua costituzione di materia stessa¹⁶⁹. Quello che si viene a creare dunque è un nuovo linguaggio scritto dal corpo, nel quale i movimenti sono il pensiero del corpo. Infatti la coreografia eseguita da Ohanesian Nardin è formata da movimenti che seguono un ritmo predeterminato e che ci mostravano i pensieri scaturiti dal* coreograf* nel momento in cui l'ha pensata. In quel preciso passaggio della *video performance* le parole sono superflue, bastano i movimenti per capire quello che Ohanesin Nardin vuole comunicarci, la relazione tra parole e movimenti diventa inutile in quanto la corporeità è già di per sé una produzione testuale, variabile e improvvisabile¹⁷⁰.

In *Telling Flesh* Kirby esamina il rapporto tra il corpo e la testualità, andando a conferire sostanza all'idea del corpo come fautore di scrittura. Questa sua concezione si lega in modo inesorabile agli studi sulla *performance art*, dove il concetto di scrittura ha un significato più ampio, in quanto comprende forme di stesura non esclusivamente testuali, come la danza¹⁷¹. Kirby, in *Telling Flesh*, analizza le posizioni post-strutturaliste e postmoderne delle quali evidenzia i limiti poiché vedono la natura come una rappresentazione puramente culturale¹⁷². Kirby problematizza la concezione per cui è la medicina a detenere la verità assoluta del corpo fisico, indagine che a suo avviso dovrebbero intraprendere anche le scienze sociali che invece rimangono focalizzate su un approccio puramente empirico legato

¹⁶⁶ Vicki Kirby è un'antropologa e sociologa australiana.

¹⁶⁷ V. Kirby, *Telling Flesh: the substance of the corporeal*, Routledge, Londra, 1997.

¹⁶⁸ Ivi, cit. p. 154.

¹⁶⁹ I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni Editore, Roma, 2021, p. 107.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 107-108.

¹⁷¹ Ivi, p. 96.

¹⁷² Ibidem.

al corpo. Come affermato in precedenza, per la filosofa australiana la carne è già di per sé un significante, che può portare alla creazione di una nuova tipologia di testualità¹⁷³. In questo quadro generale, Kirby decide di ripensare il famoso assunto «niente fuori dal testo» di Derrida¹⁷⁴: secondo il filosofo francese si è continuamente immersi in uno spazio linguistico mediato, il quale impedisce l'accesso ad una dimensione extra-testuale. La rilettura proposta da Kirby suggerisce che l'assunto formulato da Derrida si riferisca al farsi mondo nel mondo in un'accezione più radicale, come se fosse una modalità di scrittura. Questo tipo di scrittura appianerebbe, quindi, il divario tra la realtà e le sue forme di rappresentazione¹⁷⁵. Ilenia Caleo in un suo recente studio sul lavoro di Vicki Kirby precisa: «[...] la materia è essa stessa questo mutevole intertesto che si scrive tra sistemi aperti, processi delle cellule, tracciati genetici, impressioni di particelle¹⁷⁶». Già nel 1997 la filosofa australiana aveva evidenziato la continua smaterializzazione del corpo e il ripetersi di metafore sessualizzate, che perpetuavano il binarismo su cui è costruita la società in cui viviamo. In una posizione affine, ma dalle conclusioni discordanti, troviamo Elizabeth Grosz¹⁷⁷ che con il suo *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*¹⁷⁸, vuole dimostrare, invece, la continuità tra biologia, natura e cultura. Anche Grosz, come Kirby, rileva il perpetuarsi delle dinamiche binarie legate alla descrizione del corpo in ogni sua accezione e sfaccettatura. Nel suo testo la filosofa australiana dichiara obsoleto anche il concetto di *embodiment*, in quanto contribuisce a mantenere la classica relazione mente/corpo¹⁷⁹. Per Grosz il corpo è soggetto e oggetto di studio; quindi, il tentativo di scomporre il dittico sfera pubblica/sfera privata si svolge su due piani: uno che parte dall'interno del corpo e si rivolge all'esterno (percependo il corpo come risultato della sfera psicologica e come scudo che la protegge dal mondo esterno); e uno che parte da fuori e si rivolge all'interno

¹⁷³ V. Kirby, *Telling Flesh: the substance of the corporeal*, Routledge, Londra, 1997, p. 3.

¹⁷⁴ Jaques Derrida filosofo francese.

¹⁷⁵ V. Kirby, *Telling Flesh: the substance of the corporeal*, Routledge, Londra, 1997, pp. 60-61

¹⁷⁶ I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni Editore, Roma, 2021, p. 97.

¹⁷⁷ Elizabeth Grosz è una filosofa australiana e teorica femminista.

¹⁷⁸ E. Grosz, *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994.

¹⁷⁹ I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni Editore, Roma, 2021, p. 92.

(ossia come la società e le sue istituzioni si riflettono sul corpo e sui suoi comportamenti)¹⁸⁰.

Possiamo dunque evincere che anche il lavoro della Grosz si lega perfettamente agli studi della *performance art*, in quanto offre dei nuovi spunti per riconsiderare il corpo. La filosofa con questa sua teoria presume, quindi, che il corpo funzioni come un'unione di più parti eterogenee che differiscono tra di loro, ma nelle quali sono ricomprese anche le pratiche sociali e le passioni dell'individuo. Lo scambio tra le varie parti è continuo e multidirezionale, rappresenta il processo costitutivo del corpo stesso nel suo farsi materia¹⁸¹. Sebbene anche il pensiero teorizzato da Grosz possa essere messo in relazione con gli studi di arte performativa, esso risulta problematico e riduttivo in quanto ricade, tuttavia, in un rigido binarismo di genere rispetto alla teoria di Kirby, che invece si presenta più inclusiva e aperta a molteplici scenari. Affermando che la differenza sessuale è un fattore scatenante delle differenze sociali, Grosz esclude, dalla sua teorizzazione, buona parte del pensiero trans e *queer*¹⁸².

Kirby (e Grosz), rientra negli studi sul femminismo corporeo che hanno apportato alcune rivoluzioni teoriche, le quali verranno successivamente sviluppate e ampliate nella corrente neomaterialista¹⁸³ e in quella postumanista¹⁸⁴ femminista. Queste due nuove correnti hanno aperto la strada a una nuova concezione dell'arte performativa, della danza e conseguentemente della coreografia, discostandosi da una visione meramente antropocentrica, spostando il focus della ricerca sulla produzione di nuove soggettività. La coreografia diventa una diretta conseguenza del pensiero, se ne amplia il significato, facendo decadere la patina istituzionale e autoriale che da

¹⁸⁰ I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni Editore, Roma, 2021, p. 93.

¹⁸¹ E. Grosz, *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994, p. 120.

¹⁸² I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni Editore, Roma, 2021, pp. 94-95.

¹⁸³ Il neomaterialismo è una corrente filosofica femminista che si occupa del rapporto tra vita organica e inorganica e dialoga con la scienza occupandosi del nostro coinvolgimento femminista con la materia, criticando ogni dualismo: la costruzione di oggetti scientifici, le culture epistemiche, l'accesso al mondo naturale. Fanno da guida i concetti di ibridità e relazionalità di Donna Haraway e la «lettura per diffrazione» di Karen Barad. Per una lettura approfondita leggere *Manifesto Cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1991) di Donna Haraway; *Performatività della natura. Quanto queer* (2017) di Karen Barad.

¹⁸⁴ Corrente di pensiero attenta al rapporto tra l'uomo e la tecnica nel tentativo di ripensare la natura stessa dell'essere umano in relazione all'ambiente che lo circonda secondo una visione ibridativa. Per maggiori informazioni consultare il sito dell'enciclopedia Treccani

https://www.treccani.it/enciclopedia/postumano_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/.

sempre l'ha caratterizzata, diventando motore di ricerche interdisciplinari¹⁸⁵. Questo è il tipo di impianto performativo che troviamo in *Gisher* che, con il suo approccio intersezionale, mette in carrellata una serie di argomenti e tematiche care a Ohanesian Nardin.



Figura 7 Giorgia Ohanesian Nardin, *Գիշեր / gisher*, 2020

L'impianto coreografico e drammaturgico dello spettacolo è anche fortemente condizionato dalla memoria culturale e dal repertorio derivato dalle discendenze di Ohanesian Nardin. Secondo quanto teorizzato da Diana Taylor¹⁸⁶ in *Performance, politica e memoria culturale*¹⁸⁷:

«il repertorio mette in azione la memoria incorporata: performance, gesti, oralità, azioni, danze, canti – in sintesi tutti quegli atti ritenuti conoscenza effimera e non riproducibile. [...] Il repertorio ad un tempo conserva e trasforma coreografie di significato»¹⁸⁸.

Nonostante Taylor scriva che il repertorio abbia bisogno di corpi per essere tramandato e trasmesso, Ohanesian Nardin, è riuscita a farci entrare nel mondo della sua cultura natale senza un uso smodato del corpo, attraverso delle suggestioni

¹⁸⁵ I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni Editore, Roma, 2021, pp. 114-116.

¹⁸⁶ Diana Taylor è un'accademica statunitense.

¹⁸⁷ D. Taylor, *Performance, politica e memoria culturale*, tr. it. F. Deriu, Artemide, Roma, 2019.

¹⁸⁸ Ivi, cit. p. 52.

visive, canzoni popolari e pop, aneddoti e passi di danza che richiamano i tipi della danza folcloristica. Per esempio, verso la metà della rappresentazione, viene proiettato un video di una cantante lirica e un duo d'archi (dei quali, ovviamente, non vediamo tutto il corpo ma solo la porzione che prende il busto della cantante e i due violoncelli che l'accompagnano), intenti nell'esecuzione di una tipica canzone armena. Più avanti, nella *video performance*, si vede una porzione del corpo di Ohanesian Nardin seduto ad un tavolo, mentre canticchia una melodia: è la stessa canzone di poco prima e lo spettatore capisce immediatamente a cosa stesse facendo riferimento in quel momento l'artista.

Il tema della memoria personale e tramandata dai suoi genitori e dalla sua famiglia è importante per Ohanesian Nardin, in quanto è stata la memoria ad averlo spinto ad andare a vedere, con i propri occhi, la sua terra natale. L'aver trasformato questo suo viaggio in un'opera performativa è servito a far conoscere una cultura, che fino a quel momento poteva essere ritenuta lontana e misteriosa, allo spettatore.

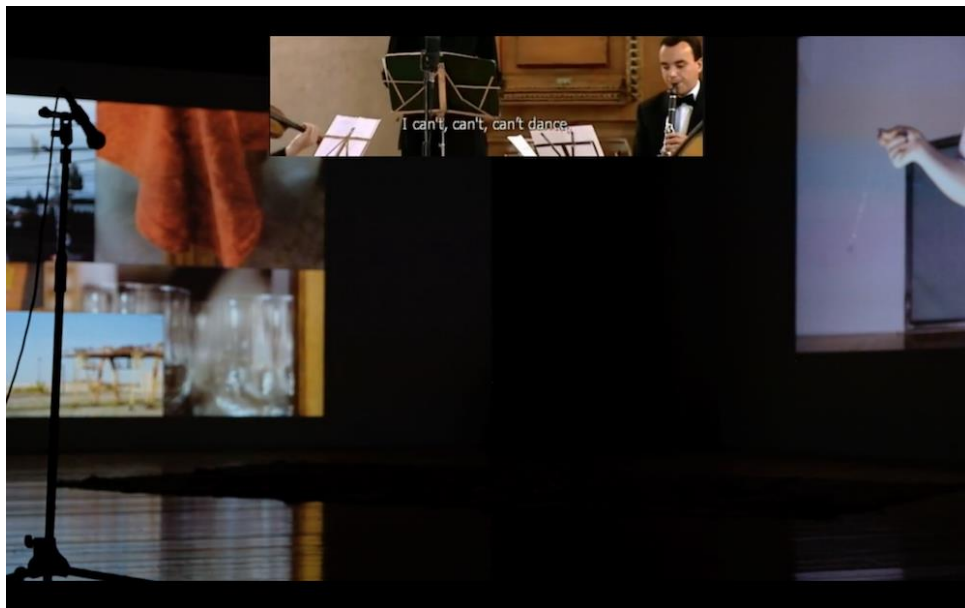


Figura 8 Giorgia Ohanesian Nardin, *Գիշեր / gisher*, 2020

Capitolo 3

GRACES: il bello oltre il canone

3.1 Uno spettacolo già «cult»

Graces è uno degli ultimi progetti di Silvia Gribaudi, danzatrice, autrice del corpo e performer. Il suo debutto nel 2019 ha coronato un lungo percorso costellato di collaborazioni con molte realtà teatrali e performative italiane e straniere tra le quali ricordiamo: Santarcangelo dei Teatri, Zebra, Klap – Maison Pour la danse Marsiglia, Anticorpi XL-Network Giovane Danza D'autore, Festival del Comune di Bassano del Grappa¹⁸⁹. Nel suo primo anno di *tournee*, *Graces* è stato presentato nei maggiori teatri e festival di danza e performance italiani, colpendo e divertendo tutti gli spettatori con cui è entrato in contatto e aggiudicandosi anche il Premio Danza&Danza 2019 come Produzione Italiana¹⁹⁰. Lo spettacolo è ancora in tour sia in Italia che all'estero a riprova del suo successo di pubblico e critica. *Graces*, infatti, invita gli spettatori a partecipare attivamente alla rappresentazione in quanto in più momenti gli interpreti in scena si rivolgono direttamente alla platea¹⁹¹.

Il percorso artistico di Gribaudi come coreografa inizia nel 2009 ed è da sempre stato caratterizzato da un rapporto attivo e diretto con il pubblico, spesso seguendo un registro ironico utile a smascherare e decostruire i pregiudizi che caratterizzano la società in cui viviamo. In particolare, Gribaudi mira da sempre a mettere in discussione gli ideali di bellezza del corpo e di perfezione tecnica¹⁹² e dunque affronta anche inevitabilmente gli stereotipi di genere che caratterizzano la società in cui viviamo e che condizionano il nostro modo di pensare e comportarci¹⁹³.

¹⁸⁹ R. Berti, *Graces: la grazia e l'ironia di Silvia Gribaudi*, in "ARMUNIA. Cultura e spazi di condivisione", luglio 2019; <https://armunia.eu/2019/07/graces-silvia-gribaudi-intervista/> [ultimo accesso 01/12/2021].

¹⁹⁰ Sito ufficiale Mosaicodanza; <http://www.mosaicodanza.it/date/interplay2021/graces-zebra-silvia-gribaudi/> [ultimo accesso 01/12/2021].

¹⁹¹ F. Saturnino, *Santarcangelo Festival 2019 – slow and gentle*, in "La Repubblica", luglio 2019; <https://cheteatrochefa-roma.blogautore.repubblica.it/2019/07/19/santarcangelo-festival-2019-slow-and-gentle/> [ultimo accesso 01/12/2021].

¹⁹² Sito ufficiale Biennale Danza; <https://www.labiennale.org/it/danza/2020/spettacoli-danza/silvia-gribaudi-graces> [ultimo accesso 01/04/2021].

¹⁹³ Sito ufficiale Mosaicodanza; <http://www.mosaicodanza.it/date/interplay2021/graces-zebra-silvia-gribaudi/> [ultimo accesso 01/04/2022].

L'idea dello spettacolo è nata a Bassano del Grappa nel 2017 quando Gribaudo ha potuto studiare da vicino alcune opere di Antonio Canova, conservate presso il museo della città, come il complesso delle *Danzatrici* (1806-1811). Fin da subito queste opere hanno stimolato le riflessioni di Gribaudo e dei danzatori coinvolti nel progetto – conosciuti a Bassano del Grappa nel corso di alcune residenze artistiche¹⁹⁴ – che si sono poi arricchite in dialogo con Roberto Casarotto¹⁹⁵.

Queste riflessioni hanno riguardato soprattutto il concetto di bellezza e armonia nella danza e nella vita quotidiana. Il punto di partenza non poteva non essere il canone neoclassico, di cui le *Tre Grazie* (1812-1817) costituiscono l'emblema. Durante la genesi dell'opera coreografica, Gribaudo e i danzatori sono tornati più volte al museo attendendosi ben oltre l'orario di chiusura così da poter usufruire dello spazio museale e dei vari complessi scultorei in assenza dei normali visitatori per instaurare un rapporto di profonda conoscenza e quasi di intimità con le opere del Canova¹⁹⁶.

Nei quasi tre anni di gestazione di *Graces*, il gruppo ha messo alla prova l'idea germinale con una serie di anteprime e presentazioni di estratti del lavoro per capire le reazioni del pubblico. L'obiettivo di queste anteprime era capire quali fossero le direzioni più interessanti e fertili da percorrere per esplorare il concetto di bellezza e come esso riverbera nella società contemporanea¹⁹⁷.

Lo spettacolo, quindi, ha proposto nuovi punti di vista per aiutare lo spettatore a mettere in discussione l'orizzonte estetico in cui operava Canova e in cui sono nate Le Grazie per attualizzare la portata estetica e politica della questione della bellezza del corpo femminile¹⁹⁸.

La drammaturgia dello spettacolo è stata scritta a sei mani dalla Gribaudo, Matteo Maffesanti (che collabora con la coreografa ormai da diversi anni) e Giulia Ghinelli, mentre la coreografia è stata ideata interamente da Silvia Gribaudo che in scena

¹⁹⁴ M. L. Bidorini, *Silvia Gribaudo alla Biennale Danza con Graces*; <https://www.youtube.com/watch?v=NdWaPiKcg2k> [ultimo accesso 01/04/2021].

¹⁹⁵ Roberto Casarotto è un danzatore e coreografo di formazione.

¹⁹⁶ S. Gribaudo, *Graces behind the scenes*; <https://vimeo.com/514300678> [ultimo accesso 01/04/2021].

¹⁹⁷ R. Berti, *Graces: la grazia e l'ironia di Silvia Gribaudo*, in "ARMUNIA. Cultura e spazi di condivisione", luglio 2019; <https://armunia.eu/2019/07/graces-silvia-gribaudo-intervista/> [ultimo accesso 01/04/2022].

¹⁹⁸ M. L. Bidorini, *Silvia Gribaudo alla Biennale Danza con Graces*; <https://www.youtube.com/watch?v=NdWaPiKcg2k> [ultimo 01/04/2022].

appare insieme a tre danzatori professionisti: Sirio Guglielmi, Matteo Marchesi e Andrea Rampazzo, nelle vesti delle tre grazie¹⁹⁹.

Gribaudo, Maffesanti e Ghinelli hanno affrontato la scrittura drammaturgica da una prospettiva *queer*²⁰⁰. In particolare la coreografa ha fatto riferimento a sequenze tipiche della pratica dello *strip-tease*, delle arti marziali e del nuoto sincronizzato, oltre che a passi di danza tipici del *voguing*²⁰¹ e della danza classica. Ognuna di queste forme di “citazione” mira a dimostrare la fragilità degli schemi in cui siamo costretti²⁰². In molti momenti, il ritmo dei passi si fa intenso e Gribaudo abbandona la coreografia per riprendere fiato, spostandosi di lato verso le quinte, sciogliendo i muscoli, ma cercando di non attirare l’attenzione su di sé. Nei casi in cui il pubblico ride per il suo allontanamento, lei indica insistentemente i ragazzi ancora in scena evidenziando con ironia la loro prestanta fisica.

L’idea iniziale era di avere in scena solamente i danzatori, ma la scelta si è rivelata limitante per destrutturare l’iconografia visiva dell’opera di Canova. Per questa ragione Gribaudo ha deciso di partecipare al progetto anche come performer²⁰³. Gribaudo nello spettacolo ricopre il ruolo di mediatore tra il pubblico e i ballerini in scena, ma allo stesso tempo è colei che detta il tempo della rappresentazione come se fosse un metronomo umano²⁰⁴. Gribaudo è al tempo stesso Canova, in quanto coreografa in scena, e il modello del corpo femminile neoclassico, mentre Sirio Guglielmi, Matteo Marchesi e Andrea Rampazzo sono le tre dee figlie di Zeus, allegoria della gioia, splendore e prosperità²⁰⁵. Tuttavia, i tre danzatori hanno

¹⁹⁹ Sito ufficiale Silvia Gribaudo; <http://www.silviagribaudo.com/graces/> [ultimo accesso 01/12/2021].

²⁰⁰ Qui inteso non nella sua accezione legata all’identità di genere o alla sessualità, ma inteso come eccentrico rispetto alla definizione di normalità codificata dalla cultura dominante.

²⁰¹ Il *voguing* nasce nelle *ballroom* di New York negli Anni '80 e viene ballato in principio dalle *queer community black* e latine di Harlem. Fra gli Anni '60 e '80, i concorsi per *drag queen* si erano trasformati da parate in costume a vere e proprie *battle* a colpi di *voguing*. La danza si ispirava alle pose delle modelle fotografate nella rivista “Vogue”, ma anche ai geroglifici dell’antico Egitto e agli esercizi ginnici. I *voguers* sceglievano di impersonare figure che erano spesso una parodia codificata della femminilità bianca, esaltando e sovvertendo gli ideali di bellezza, sessualità e classe sociale.

²⁰² M. Giovannelli, *Kilowatt Festival – Graces*, in Stratagemmi. Prospettive teatrali, agosto 2019; <https://www.stratagemmi.it/kilowatt-festival-2019-graces/> [ultimo accesso 13/04/2022].

²⁰³ Sito Ufficiale Rai cultura, *Graces. Nuovo lavoro della coreografa Silvia Gribaudo*, in Teatro e Danza; <https://www.raicultura.it/teatro-e-danza/articoli/2020/02/Graces-594f906e-bf0b-42c6-a94e-2dc8e6b8f4dc.html> [ultimo accesso 13/04/2022].

²⁰⁴ Ibidem,

²⁰⁵ Ibidem.

corporeità molto differenti tra loro e questo sottolinea ulteriormente la chiave di lettura dello spettacolo sia la diversità e non l'omogeneità.

Graces si apre con i tre danzatori che, in silenzio, entrano in scena uno alla volta posizionandosi lungo una linea diagonale immaginaria. Mentre iniziano a scrutare il pubblico, vengono raggiunti da Gribaudo, che completa la diagonale. I quattro salutano e accolgono gli spettatori che sono venuti ad assistere, rimanendo seri e intervallando ogni gesto e parola con lunghi momenti di silenzio, come se fossero in attesa di qualcosa. Il ritmo dello spettacolo si definisce proprio grazie a questi scambi di domanda e risposta con il pubblico, che inizialmente sembra restio a partecipare, ma che a mano a mano che lo spettacolo va avanti è sempre più disposto a mettersi in gioco. L'intera coreografia è basata su quella che Gribaudo chiama "ritmica del comico" che ha un effetto revitalizzante sulla coreografa e sui ballerini in scena. Non si assiste mai alla stessa versione della rappresentazione: i quattro performer si adattano al pubblico cercando il ritmo giusto per ogni replica, coadiuvati da alcune coreografie codificate che servono a rompere il ghiaccio e a spingere il pubblico verso la partecipazione attiva²⁰⁶. Durante tutta la durata dello spettacolo la drammaturgia prevede che alcune parole, frasi o gesti siano ripetute più volte: per esempio all'inizio dello spettacolo sentiremo spesso dire «welcome», «thank you for being here», «grazie», mentre più avanti la frase che verrà ripetuta più volte con una certa enfasi sarà «you have the power» a sottolineare il potere che il pubblico detiene per la riuscita dello spettacolo.

²⁰⁶ S. Gribaudo, *Graces behind the scenes*; <https://vimeo.com/514300678> [ultimo accesso 14/04/2022].



Figura 9 Silvia Gribaudo, *Graces*, 2020

Facendo riferimento al saggio introduttivo di *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali* scritto da Chiara Mu e Paolo Martore, *Graces* può essere ascritto alla categoria «relazione come messa in opera»²⁰⁷ in cui rientrano tutte quelle esperienze che hanno fatto della partecipazione attiva un elemento fondante nella creazione e realizzazione dell'opera d'arte, votandola ad uno svolgimento non sempre prevedibile e basato sul gioco²⁰⁸.

Victor Turner²⁰⁹ e successivamente da Richard Schechner²¹⁰ hanno fatto risalire la componente ludica nella teoria del teatro e della performance dal rito.²¹¹ Nello specifico, Turner sottolinea come danza, teatro e cinema, svolgano un ruolo simile a quello del mediatore nei rituali religiosi²¹². Schechner, nel suo studio sulla performance, paragona la dimensione rituale a quella del gioco: secondo il teorico statunitense il gioco nel rito – e nello specifico in performance – trasporta lo spettatore in una dimensione altra, che si discosta dalla realtà che viviamo

²⁰⁷ C. Mu, P. Martore, *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Lit Edizioni, Roma, 2018, p. 7.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Victor Turner fu un antropologo e professore universitario britannico.

²¹⁰ Richard Schechner fu un regista e teorico teatrale statunitense.

²¹¹ V. Valentini, *Teatro contemporaneo. 1989-2019*, Roma, Carrocci editore, 2020, p. 101.

²¹² V. Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publication, London, 1986, pp. 21-23.

quotidianamente²¹³. Questo porta alla creazione di uno spazio in cui le inibizioni crollano, proprio come succede durante *Graces*: il pubblico si sente così a suo agio nell'ambiente creato da Gribaudi e dai suoi collaboratori che non ha paura di intervenire o di rispondere alle domande che la coreografa e i danzatori gli pongono. La partecipazione del pubblico, infatti, non si limita all'applauso o alla risata scatenata da una battuta o da un gesto: lo spettatore viene chiamato a rispondere a delle questioni volte a far nascere un confronto con i performer. Nello specifico a metà spettacolo, mentre eseguono una coreografia apparentemente scoordinata e solo abbozzata, Gribaudi chiede al pubblico «In che modo e tempo finisce la bellezza?» e il pubblico, che fino a quel momento stava ridendo, si ammutolisce. La coreografa allora ripete: «Pensateci», ammiccando ripetutamente alla platea. Gli spettatori ridono dei suoi gesti, ma contemporaneamente si interrogano seriamente sul quesito appena posto. L'intero spettacolo è congeniato in questo modo e il pubblico è coinvolto attivamente e finisce col diventare un co-autore.

Quindi possiamo dire, usando un termine caro a Guy Debord²¹⁴, che Gribaudi, Guglielmi, Marchesi e Rampazzo creano in scena delle “situazioni” volte a far nascere delle nuove dinamiche sociali nel contesto in cui vengono generate. Le situazioni prendono forma grazie alla partecipazione del pubblico, come accade in molti formati fin dagli anni Sessanta²¹⁵. Per Debord le “situazioni” sono la naturale evoluzione del teatro di Bertold Brecht²¹⁶, che rappresenta anche una delle più influenti teorie teatrali del Novecento. Brecht nelle sue opere teatrali rifiuta l'utilizzo di trame intricate per favorire la creazione di situazioni che rompono il ritmo narrativo tramite l'inserimento di canzoni, passaggi dalla prima alla terza persona nella recitazione per favorire l'effetto di straniamento dell'attore rispetto al personaggio, o di cartelli che spiegano allo spettatore i sottotesti della vicenda rappresentata e così via. In questo modo il pubblico viene allertato a non

²¹³ R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction. Second Edition*, Routledge, New York, 2006, p. 52.

²¹⁴ Guy Debord è stato un filosofo, sociologo, scrittore e cineasta francese, tra i fondatori dell'Internazionale Letterista (1952) e dell'Internazionale Situazionista (1957).

²¹⁵ C. Bishop, *Lo spettatore come produttore (2006)*, in a cura di C. Mu, P. Martore, *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvecchi, Roma, p. 145.

²¹⁶ Bertold Brecht scrittore e drammaturgo tedesco.

immedesimarsi nei personaggi in scena e mantenere uno sguardo lucido e critico sulla scena e sulla storia narrata²¹⁷.

Una prospettiva differente sulla partecipazione del pubblico negli spettacoli o nelle performance è suggerita dal filosofo Jaques Rancière²¹⁸ in *Lo Spettatore Emancipato*²¹⁹ per mettere in discussione l'idea che lo spettatore sia passivo o attivo, in quanto questo dualismo divide la società tra chi detiene il potere (e quindi gli strumenti per agire) e chi invece no. Rancière sostiene l'idea che ogni individuo abbia una propria capacità di reazione e comprensione di un'opera d'arte o di un testo²²⁰. Nel suo testo Rancière afferma:

Quella dello spettatore non è una condizione passiva da convertire in attiva. [...] Impariamo e insegniamo, agiamo e conosciamo come spettatori che mettono insieme ciò che vedono, con ciò che hanno visto e ciò che hanno detto, fatto e sognato. Non esiste un medium privilegiato, come non c'è un punto di partenza privilegiato.²²¹

Secondo Rancière la regia deve essere compresa da ogni spettatore in base alle proprie capacità e solo adottando questo punto di vista è possibile individuare soluzioni innovative²²².

Anche per *Graces* come per molti altri lavori del passato, Gribaudo ha scelto di collaborare con il tecnico delle luci e scenografo Antonio Rinaldi. Come da consuetudine Rinaldi ha assistito all'intero processo creativo della drammaturgia dello spettacolo in modo da poter riportare gli intenti artistici di Gribaudo, Maffesanti e Ghinelli anche nella resa scenica di *Graces*. Il punto di partenza è stato scegliere il bianco come colore dominante per lo spazio scenico in quanto colore del complesso scultoreo delle *Tre Grazie*: si è scelto di creare una sorta di *white cube*, una grande tela bianca che ricoprì palcoscenico e fondale e sulla quale i quattro ballerini potessero

²¹⁷ C. Bishop, *Lo spettatore come produttore (2006)*, in a cura di C. Mu, P. Martore, *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvechi, Roma, pp. 142-43.

²¹⁸ Jacques Rancière è un filosofo francese.

²¹⁹ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato (2004)*, tr. it. a cura di D. Mansella, DeriveApprodi, Roma, 2018.

²²⁰ C. Bishop, *Lo spettatore come produttore (2006)*, in C. Mu, P. Martore, *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvechi, Roma, p. 145.

²²¹ J. Rancière, *Lo spettatore emancipato (2004)*, tr. it. a cura di D. Mansella, DeriveApprodi, Roma, 2018, cit. p. 17.

²²² C. Bishop, *Lo spettatore come produttore (2006)*, in C. Mu, P. Martore, *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Castelvechi, Roma, p. 146.

esibirsi. Successivamente, Gribaudo e Rinaldi, si sono concentrati sulla resa dei volumi cercando di capire come la luce potesse essere incarnata dal corpo dei ballerini, valorizzando sia il bianco delle *Grazie* e allo stesso tempo la pelle, i corpi e le differenze di Guglielmi, Marchesi e Rampazzo, mettendo in risalto il maschile sulla scena²²³. In tournée il ruolo di Rinaldi è passato a Leonardo Benetollo, con cui Gribaudo e i tre ballerini interagiscono costantemente durante lo spettacolo trasformandolo in una figura familiare anche per il pubblico sebbene invisibile. Benetollo ha contribuito, attraverso le numerose repliche, a trovare il ritmo caratterizzante dello spettacolo²²⁴. Per la maggior parte dello spettacolo la luce che illumina il palco è una luce fredda, zenitale, che mette in evidenza le differenti caratteristiche fisiche dei performer in scena. Altre volte, invece, la luce bianca si intensifica e viene emanata dal fondale del palco scenico e non più dall'alto; questo porta lo spettatore a non vedere più i singoli dettagli dei corpi ma a percepirli come delle sagome nere che si muovono su uno sfondo bianco. Questo tipo di illuminazione combacia con le scene in cui il ritmo della coreografia – e quello della musica – diventa estremamente elevato e i quattro ballerini danno le spalle al pubblico per eseguire delle sequenze coreografiche molto precise incentrate sul creare delle linee definite con le braccia. Un altro tipo di luce usato in *Graces* consiste nell'accendere delle luci arancioni in corrispondenza delle ultime quinte, spegnendo quelle bianche. Questo tipo di illuminazione lo abbiamo sia quando il ritmo della coreografia è abbastanza sostenuto, sia in una precisa sequenza in cui Gribaudo è sola sul palco (unico momento in tutto lo spettacolo) e delizia il pubblico con le sue doti canore. Gribaudo ha precisato che si tratta di uno studio sulle tempistiche del *clown*; infatti, non assistiamo solamente a lei che canta: Gribaudo intona un'aria lirica ma, poco dopo, le luci bianche si spengono mentre si accendono quelle arancioni e un occhio di bue che le indica dove posizionarsi per cantare. La coreografa si sposta ma nel momento in cui ricomincia a cantare l'occhio di bue si sposta di nuovo dall'altra parte del palco così che lei è costretta a fermarsi e cambiare postazione, il tutto accompagnata dalle risate del pubblico. Un ultimo sistema di illuminazione appare solo una volta in tutto *Graces*: Guglielmi, Marchesi e Rampazzo sono soli in scena e mentre parlano con il pubblico iniziano a togliersi gli

²²³ S. Gribaudo, *Graces behind the scenes*; <https://vimeo.com/514300678> [ultimo accesso 12/05/2022].

²²⁴ *Ibidem*.

slip neri e i calzini con cui hanno ballato fino a quel momento. Nel farlo si avvicinano tra di loro e iniziano ad assumere delle pose che gli permettono di coprire le loro parti intime, conseguentemente le luci si affievoliscono fino a spegnersi per una frazione di secondo. Quando si riaccendono le luci in scena, vediamo che si tratta di una luce arancione proveniente da dietro il fondale del palco che rende i corpi dei tre danzatori delle sagome nere sullo sfondo. I tre assumono una posa che ricorda il complesso scultoreo delle *Tre Grazie*, ma non rimangono fermi continuano lentamente a cambiare posizioni mettendo in risalto la loro fisicità e la loro muscolatura evoca quasi le fotografie di Robert Mapplethorpe²²⁵. Tuttavia, qui i corpi dei tre ballerini sono sensuali e languidi ma non mostrano mai più di quello che decidono di mostrare.

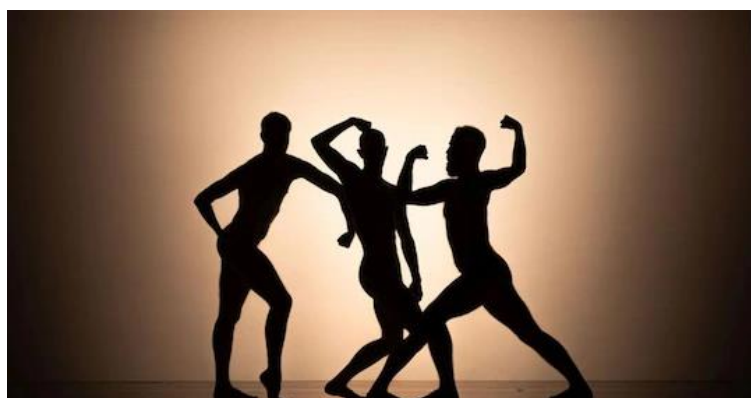


Figura 10 Silvia Gribaudi, *Graces*, 2020

²²⁵ Robert Mapplethorpe è stato un fotografo statunitense.

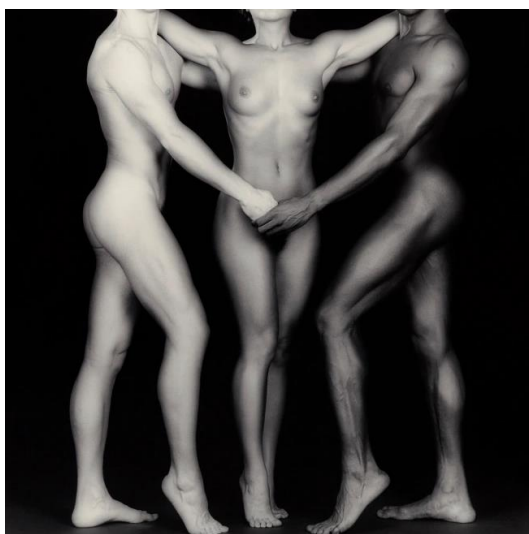


Figura 11 Robert Mapplethorpe, *Lydia and Ken and Tyler*, 1985



Figura 12 Antonio Canova, *Tre Grazie*, 1812-17

Un'altra caratteristica fondamentale per lo svolgimento di *Graces* è la scelta delle canzoni usate per accompagnare lo spettacolo. La selezione usata spazia tra composizioni di musica classica, da sala e swing intervallate da brani elettronici contemporanei sui quali si svolgono i momenti più concitati della coreografia.

I quattro brani usati in *Graces* possono essere divisi in due coppie: una formata da “*Estro Armonico*” Concerto No. 1 Op. 410 di Antonio Vivaldi e *Sonatine Bureaucratique* di Erik Satie; l'altra composta da “*Frühlingsstimmen*” (Voci di Primavera) Op. 410 di Johann Strauss figlio e *Sing, Sing, Sing* di Berry Goodman. La differenza sostanziale tra le due coppie è che la seconda è formata da due brani estremamente famosi e ben radicati nell'immaginario collettivo.

Estro Armonico è una delle raccolte più importanti di Antonio Vivaldi, quella che lo ha portato alla fama in tutta Europa dopo la sua pubblicazione ad Amsterdam nel 1711. La raccolta è tra le più innovative del momento proprio perché il suo compositore propone una combinazione tra il concetto di Concerto Grosso²²⁶ e quello

²²⁶ Forma tipica di concerto nella musica barocca italiana. Il concerto grosso rappresenta un dialogo tra due sezioni distinte e di diversa dimensione dell'orchestra ovvero un gruppo di solisti, chiamato concertino, e il resto dell'orchestra, chiamato pieno. Il concerto grosso è anche il nome che si usa per indicare il gruppo completo degli archi insieme a uno o più strumenti che realizzano un suono di basso continuo.

di Concerto Solistico²²⁷, andando a configurare lo schema allegro-adagio-allegro²²⁸. Nonostante la sua portata innovativa, questa raccolta non risulta tra le più conosciute e memorabili del compositore veneziano. *Estro armonico* è la prima traccia che ascoltiamo in *Graces* e la coreografia che l'accompagna è molto giocosa e volta a far ridere lo spettatore, in modo da rompere il ghiaccio e coinvolgerlo. Dopo aver tenuto il tempo schioccando le dita e aver camminato in tondo sul palco, i quattro ballerini si posizionano uno di fianco all'altro e uno alla volta iniziano ad andare a tempo con la musica cercando di riprodurre il manierismo musicale di Vivaldi con il proprio corpo.

Sonatine Bureaucratique invece, è stata composta dal musicista francese Erik Satie nel 1917 dopo aver composto e destato scandalo con *Parade* per i balletti russi di Sergej Djagilev. La musica di Satie è tra le più originali del suo tempo, infatti è stato definito l'antisegnano sia dell'impressionismo stilistico di Debussy (suo grande amico) e dello stile neoclassico di Igor Stravinskij²²⁹. Questa è la seconda traccia non elettronica che viene usata nello spettacolo. Durante questo componimento i ballerini iniziano a muoversi sempre a tempo di musica, si uniscono in gruppo ma "uno delle grazie" rimane tagliato fuori ed esce di scena, poco dopo tutti lasceranno il palco per poi tornarvi coperti di fiori. Inizia qui uno dei momenti più divertenti di tutto *Graces*: entrando a turno o tutti insieme dalle varie quinte, i danzatori usano delle applique fiorieali muovendosi sempre a tempo di musica. Nonostante il pubblico rida e sia visibilmente divertito i danzatori inizialmente assumono delle espressioni quasi sognanti, ma dopo pochi secondi i fiori iniziano a dargli fastidio e se ne liberano quasi scocciati. Si potrebbe ipotizzare che l'utilizzo dei fiori nello spettacolo sia collegato al significato che essi hanno e al loro essere stati da sempre collegati alla bellezza – soprattutto femminile. Il dimostrarsi annoiati e scocciati

²²⁷ Detto anche concerto solista, è anche questa una forma tipica di concerto barocco. Uno strumento singolo – molto spesso il violino – dialoga con l'orchestra. Vivaldi introduce la sua forma di concerto solistico la quale si presentava in tre movimenti, in forma tripartita: allegro, adagio, allegro, con il primo e il terzo movimento caratterizzati dalla presenza di "ritornelli", ovvero l'alternanza fra il "tutti" orchestrale e gli episodi che contraddistinguono il solista.

²²⁸ M. Marchiana, *Vivaldi: il concerto e l'Estro Armonico*, in "Quinte Parallele", febbraio 2017; <https://www.quinteparallele.net/2017/02/vivaldi-concerto-estro-armonico/> [ultimo accesso 15/05/2022].

²²⁹ Sito Ufficiale Enciclopedia Treccani online, *Eric Alfred Leslie Satie*; [https://www.treccani.it/enciclopedia/eric-alfred-leslie-satie/#:~:text=Musicista%20\(Honfleur%2C%20Normandia%2C%201866,dove%20incontr%C3%B2%20\(1891\)%20C](https://www.treccani.it/enciclopedia/eric-alfred-leslie-satie/#:~:text=Musicista%20(Honfleur%2C%20Normandia%2C%201866,dove%20incontr%C3%B2%20(1891)%20C) [ultimo accesso 15/05/2022].

durante il loro utilizzo potrebbe significare il volersi liberare dalle concezioni ormai obsolete legate al concetto di bellezza.

Dopo un intermezzo caratterizzato dal dialogo con il pubblico, parte “*Frühlingsstimmen*” (Voci di Primavera) Op. 410 di Johann Strauss figlio. Essendo un valzer la coreografia si svolge prettamente in cerchio, andando a ricalcare il tipico assetto coreografico del valzer. I danzatori eseguono gli stessi passi, fino al momento in cui disfano il cerchio e a turno si lasciano andare a virtuosismi di danza classica – prettamente – come piroette e salti. Dopo aver eseguito una coreografia molto aggraziata, sul finire del valzer i quattro si lasciano andare ad una serie di salti liberatori cercando di andare a tempo con le battute finali della musica.

Sing, Sing, Sing di Berry Goodman chiude *Graces*. I quattro hanno abbandonato i costumi neri per indossarne altri dorati e, dopo aver ringraziato il pubblico un’ultima volta, prendono delle borracce piene d’acqua ai lati del palco e iniziano a spargere l’acqua per terra. Alternando una coreografia che richiama il nuoto sincronizzato, vediamo i quattro performer scivolare da una parte all’altra del palco aiutati dall’acqua e dalle spinte degli altri compagni di scena. Al pubblico non rimane altro che battere le mani a tempo e godersi la scena.

3.2 Gribaudo-Canova: il concetto di bello

«In quanti modi... che cos’è il bello? La bellezza? [...] per esempio adesso il vostro sguardo dove si ferma?», questa è una delle frasi che Gribaudo rivolge al pubblico nel bel mezzo dello spettacolo, mentre lei e gli altri tre danzatori si muovono sinuosi sul palco riproducendo delle pose che potrebbero ricordare alcune tra le opere più famose della storia dell’arte, come *La Scuola di Atene* (1509-10) di Raffaello Sanzio o *Il Giudizio Universale* (1536-41) di Michelangelo Buonarroti.

Il concetto di bello è stato storicamente oggetto di studio della filosofia²³⁰ che ha indagato gli aspetti morali fin da Platone e quello meramente estetico introdotto dai sofisti e gli aristotelici. Se nell’antichità il bello era inteso in un’ottica oggettiva²³¹,

²³⁰ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee. L’Arte il Bello la Forma la Creatività l’Imitazione l’Esperienza estetica*, Aesthetica edizioni, Palermo, 2004, pp. 159-160.

²³¹ Ibidem.

dal Settecento e in particolare con Immanuel Kant,²³² la prospettiva inizia a cambiare verso una concezione soggettiva. La sua teorizzazione attribuiva un valore universale al bello nonostante il giudizio espresso fosse soggettivo²³³.

In campo artistico la definizione di bello viene attribuita dal XIX secolo in poi esclusivamente all'arte classica, ossia a quelle opere eseguite nell'Antica Grecia o in età romana. Un'eccezione veniva fatta per quelle opere contemporanee che riprendevano a modello i canoni dell'antico²³⁴. Le *Tre Grazie*²³⁵ rientrano pienamente nello stile neoclassico, la corrente artistica che prendeva a modello i maestri della classicità e dunque si rifanno a criteri come l'armonia, l'equilibrio, la serenità e la semplicità²³⁶.

Le *Tre Grazie* sono un gruppo scultoreo realizzato tra il 1812 e il 1817 in due versioni: una conservata al Victoria & Albert Museum di Londra e l'altra, quella più famosa, conservata all'Hermitage di San Pietroburgo²³⁷. L'opera raffigura tre giovani ragazze nude, unite in un abbraccio. Nessuna delle tre mostra completamente le spalle al pubblico: la Grazia di sinistra si mostra di profilo, quella centrale è in posizione frontale, mentre quella di destra è quasi completamente girata di schiena, il tutto volto a conferire all'opera un delicato dinamismo²³⁸. La raffinata disposizione spaziale fa sì che l'opera trasmetta un pudico erotismo, aiutata dal panneggio che si estende su tutti e tre i corpi e ne va appena a coprire le nudità²³⁹. I tre corpi scolpiti da Canova non sembrano appartenenti a delle divinità, sono dei veri corpi di donna e

²³² Immanuel Kant è stato un filosofo illuminista tedesco ed è considerato uno dei più importanti pensatori occidentali.

²³³ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee. L'Arte il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza estetica*, Aesthetica edizioni, Palermo, 2004, pp. 161-162.

²³⁴ Ivi, p. 160.

²³⁵ Le *Tre Grazie* sono un soggetto legato alla tradizione greca, il loro mito presenta diverse versioni ma il tratto comune ad ognuno di loro è una forte caratterizzazione estetica. Le Grazie, Aglaia, Eufrosine e Talia, sono figlie di Zeus e sono portatrici di bellezza, armonia e prosperità. Spesso vengono chiamate Cariti nome che deriva, molto probabilmente, dal greco Charis (χάρις: grazia, gentilezza, dolcezza) a convalidare questa supposizione è la traduzione letterale latina di Charis in Gratia.

²³⁶ W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee. L'Arte il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza estetica*, Aesthetica edizioni, Palermo, 2004, p. 188.

²³⁷ Sito Ufficiale Museo Gypsotheca Antonio Canova, *Le Grazie*; <https://www.museocanova.it/le-grazie/> [ultimo accesso 16/05/2022].

²³⁸ A. D'Ottavi, R. Struchil, *Art Night. Canova/Thorvaldsen. La fabbrica della bellezza*, <https://www.raisplay.it/video/2020/05/art-night--canova---thorvaldsen-388e983c-8b49-4321-9df3-2ff7656d025f.html> [ultimo accesso 16/05/2022].

²³⁹ Sito Ufficiale Museo Gypsotheca Antonio Canova, *Le Grazie*; <https://www.museocanova.it/le-grazie/> [ultimo accesso 16/05/2022].

questa sua scelta di rappresentare dei corpi realistici rivoluziona il concetto di corpo nell'arte neoclassica. I corpi delle *Tre Grazie* sono caratterizzati da una grande naturalezza nel modo in cui si pongono e occupano lo spazio²⁴⁰. A livello di rappresentazione fisica i corpi delle tre dee rientrano negli *standard* di bellezza legati al corpo femminile, che dalla fine del XVIII secolo avevano iniziato a cambiare²⁴¹. Dal secolo successivo si inizia a dare una maggiore importanza alla cura fisica, soprattutto femminile, e all'aspetto fisico attraverso l'introduzione di nuove mode come, per esempio, l'abolizione delle gonne vaporose e ingombranti settecentesche a favore di stoffe più morbide che fasciano i corpi invece di nasconderli²⁴². Questo cambiamento è dato dalla riscoperta dei fianchi avvenuta nell'Ottocento, che diventano un requisito estetico imprescindibile per gli *standard* di bellezza femminili²⁴³. Anche le *Tre Grazie* del Canova richiamano questo nuovo gusto estetico grazie al volto etereo, il busto sottile e i fianchi pronunciati.

Gli standard di bellezza attuali sono stati introdotti nell'immaginario collettivo già a partire dal secondo dopoguerra, soprattutto grazie al mondo del cinema e alla forte sensualità espressa dalle attrici. Un altro fenomeno che nasce in quel periodo, e che sarà fondamentale alla propagazione di un tipo di bellezza da dover raggiungere, è la crescente visibilità dei giornali che si occupavano della cultura estetica e di moda²⁴⁴. Insieme al proliferare delle immagini si diffonde un ideale di bellezza inarrivabile per la maggior parte delle donne sebbene rappresenti per tutte l'obiettivo da raggiungere per essere ritenute belle e per sentirsi tali²⁴⁵.

Fin dagli anni Novanta del secolo scorso, le teoriche del femminismo hanno rilanciato quanto gli ideali di bellezza siano funzionali alla perpetuazione del sistema patriarcale²⁴⁶. Negli ultimi venti anni, infine, il concetto di bellezza è divenuto

²⁴⁰ A. D'Ottavi, R. Struchil, *Art Night. Canova/Thorvaldsen. La fabbrica della bellezza*, <https://www.raiplay.it/video/2020/05/art-night--canova---thorvaldsen-388e983c-8b49-4321-9df3-2ff7656d025f.html> [ultimo accesso 16/05/2022].

²⁴¹ G. Vigarello, *Storia della bellezza. Il corpo e l'arte di abbellirsi dal Rinascimento a oggi*, Donzelli editore, Roma, 2007, pp. 185-86.

²⁴² Ivi, pp. 168-69.

²⁴³ Ivi, p. 169

²⁴⁴ Ivi, pp. 243-44.

²⁴⁵ Ivi, pp. 244-45.

²⁴⁶ N. Havlin, J. M. Báez, *Women's Studies Quarterly*, in "BEAUTY", vol.46 n. 1 / 2, Spring/Summer, The Feminist Press, New York, p. 14

oggetto di studio e di dibattito oltre che delle teorie femministe anche di quelle *queer*.

Naomi Wolf in *The Beauty Myth*²⁴⁷, pone l'accento sugli assurdi standard di bellezza femminile che la società fallocentrica ha imposto alle donne per secoli, cercando di attuare una presa di coscienza per avviare un percorso di ribellione e sovversione alle imposizioni sociali collettive²⁴⁸. Più recentemente, altre prospettive femministe stanno cercando di riappropriarsi degli standard di bellezza per decostruirli e usarli come uno strumento volto all'espressione della propria identità specifica. Le teorie *queer* e i *disability studies*, per esempio, problematizzano la visione eteronormativa della bellezza a favore di un'esplorazione di tutte le potenzialità che una visione slegata dal binarismo e più inclusiva potrebbero portare al concetto di bellezza²⁴⁹. La domanda che viene posta è come la bellezza possa essere ridefinita, tenendo conto di molteplici varianti come le etnie, la disabilità, le differenti classi sociali, l'identità di genere, la sessualità. Gli studi *queer*, femministi e disabili contemporanei concordano sul voler riposizionare il problema della produzione della bellezza in relazione al gusto, all'economia globale, alla violenza razzista e coloniale. Le categorie sociali marginalizzate usano un'espressione non-normativa di bellezza per contrastare la visione eurocentrica, patriarcale, eteronormativa, omofobica e bianca che caratterizza la società in cui viviamo²⁵⁰.

Gribaudo con *Graces* si è posta un obiettivo simile a quello di Canova quando ha introdotto un nuovo modo di intendere il corpo e la bellezza. Nello spettacolo, invece di portare in scena tre danzatrici, Gribaudo sceglie di usare dei danzatori per parlare di questioni che da secoli sono legate indissolubilmente al genere femminile. La coreografa si presenta in scena come autrice e, presenta al pubblico le sue tre grazie che incarnano gli stessi ideali di quelle canoviane, ma suscitano ilarità nel pubblico perché si tratta di caratteristiche tradizionalmente attribuite alle donne. Al contrario di Canova però, Gribaudo non mostra tre corpi uguali bensì danzatori assai diversi l'uno dagli altri. Con questo, la coreografa si fa portatrice di un messaggio volto a

²⁴⁷ Naomi Wolf è una scrittrice e giornalista statunitense femminista.

²⁴⁸ N. Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women*, Vintage Publishing, Londra, 1991.

²⁴⁹ N. Havlin, J. M. Báez, *Women's Studies Quarterly*, in "BEAUTY", vol.46 n. 1 / 2, Spring/Summer, The Feminist Press, New York, p. 14

²⁵⁰ Ivi, p. 15.

smantellare l'idea che solo i corpi che rispondono a un criterio unico di bellezza possano essere considerati degni di apprezzamento da parte del pubblico. Inoltre, le sequenze coreutiche non sono sempre rese con grazia, al contrario anche la goffaggine è parte integrante del progetto artistico e finalizzata a mettere in discussione anche il virtuosismo tecnico abbinato a una certa configurazione e rappresentazione del corpo del danzatore accademico²⁵¹.

Alla bellezza è collegato il concetto di grazia presente nell'immaginario occidentale fin dai tempi dell'Antica Grecia e dell'Antica Roma. Gli scritti di Plinio il Vecchio e di Dionisio da Alicarnasso (per citarne alcuni) hanno fortemente influenzato i critici dei secoli successivi – soprattutto a partire dal XV secolo – facendo diventare il concetto di grazia un requisito imprescindibile che le opere d'arte e la filosofia dovevano avere²⁵². Il concetto di grazia, fin dall'antichità, è stato legato alla danza e conseguentemente al corpo. Ad oggi la danza si è aperta ad una concezione più inclusiva rispetto a vari tipi di corporeità, andando a rompere con i canoni che hanno accompagnato questa disciplina fin dai suoi albori. Al contrario il concetto di grazia è da sempre stato limitante per coloro che volevano intraprendere una carriera o anche solo avvicinarsi al mondo della danza²⁵³ in quanto «la grazia è definita come una particolare abilità o un rapporto naturalmente armonioso tra peso, flusso e tempo²⁵⁴». La danza è da sempre intessuta oltre che portavoce dei cambiamenti sociali²⁵⁵ e sicuramente il *performative turn*²⁵⁶ ha influito anche sul modo di fare

²⁵¹ S. Houston, *Dancing with Parkinson's*, Intellect Books, Bristol, 2019, pp. 95-96.

²⁵² Ivi, pp. 110-111.

²⁵³ Ivi, p. 109.

²⁵⁴ Ibidem, cit., traduzione mia.

²⁵⁵ G. Klein, *Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography*, in G. Klein, S. Noeth, *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Columbia University Press, New York, 2011, p. 17.

²⁵⁶ *Performative turn* o svolta performativa è il cambiamento paradigmatico avvenuto nelle scienze sociali e umane (come antropologia, etnografia e gli studi performativi) e che ha come centro nevralgico il concetto di performance. Oggi il concetto di performance viene usato come principio che ci aiuta a comprendere il comportamento umano in quanto ogni aspetto umano viene "performato". Questo approccio metodologico viene adottato nelle scienze umane e sociali a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, ma nasce tra gli anni Quaranta e Cinquanta. Alla base della svolta performativa c'era la necessità di problematizzare i modi in cui le pratiche umane si relazionassero ai rispettivi contesti, cosa che non veniva messa in pratica dai metodi sociologici tradizionali. Gli studiosi iniziarono ad evidenziare come il comportamento umano sia una costruzione sociale che viene messo in pratica in modi differenti a seconda del contesto. Per questo la performance diventa sia una metafora che uno strumento di analisi per inquadrare tutti i fenomeni sociali e culturali di cui siamo partecipi.

coreografia e più in generale sulla contemporanea: al centro dell'attenzione sono ora anche i soggetti marginali e le corporeità non canoniche²⁵⁷.



Figura 13 Silvia Gribaudi, *Graces*, 2020.

3.3 Normalizzazione dei corpi non conformi

Michel Foucault²⁵⁸ ha dedicato gran parte della sua produzione allo studio delle pratiche del potere in relazione a quelle del sapere. Foucault tratta ampiamente, nei suoi tre testi principali, la tematica del corpo affermando che il corpo sarebbe il frutto della mistificazione messa in atto dal potere²⁵⁹. Secondo il filosofo francese la percezione che abbiamo del nostro corpo viene mediata dalle norme e dai valori contenuti nel contesto in cui cresciamo e, proprio per questo la divisione, tra deviante e normale non è naturale bensì costruita culturalmente²⁶⁰. Foucault identifica due tipi di potere distinti che agiscono sul corpo: la disciplina del corpo (riferito ai singoli corpi) e la regolamentazione del corpo (che invece si riferisce al corpo inteso in senso generico, quindi della specie umana, e che coinvolge una “biopolitica²⁶¹” delle

²⁵⁷ G. Klein, *Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography*, in G. Klein, S. Noeth, *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Columbia University Press, New York, 2011, p. 21.

²⁵⁸ Michel Foucault è stato un filosofo, storico, sociologo, accademico e saggista francese.

²⁵⁹ C. Demaria, S. Nergaard, *Studi culturali: temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano, 2008, p. 195.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ Per biopolitica foucaultiana si intende l'implicazione diretta che c'è tra la dimensione della politica e quella legata alla vita nel suo senso strettamente biologico. Per Foucault la pratica della politica si è da sempre rapportata alla vita e viceversa, la vita è sempre stata il punto di riferimento delle dinamiche socio-politiche. Il filosofo francese afferma che dalla seconda metà del XVIII secolo il

popolazioni)²⁶². Cruciale per Foucault è la scienza medica, che permette di conoscere i corpi attraverso la disciplina e le istituzioni come i manicomi, le scuole e gli ospedali²⁶³. Quindi, secondo la teoria foucaultiana, attraverso la medicalizzazione dei corpi si arriva ad esercitare un forte controllo sulla vita delle persone²⁶⁴.

I corpi però possono essere controllati anche da altre forme di potere e storicamente i corpi femminili, nello specifico, sono stati posti sotto controllo dal sistema patriarcale di potere²⁶⁵. Per questa ragione il patriarcato è divenuto un tema centrale, del femminismo fin dalla fine degli anni Sessanta²⁶⁶. Fin dal secondo dopo guerra, lo sviluppo massiccio dell'economia capitalista e la diffusione dei mezzi di comunicazione di massa contribuiscono alla affermazione delle personalità che i sociologi chiamano "il sé performativo". Attraverso il corpo e la sua cura (diete ed esercizio fisico) il soggetto acquisisce legittimazione dall'esterno²⁶⁷ e la sua esistenza coincide pienamente con la sua rappresentazione/esibizione²⁶⁸.

Nel primo decennio del XXI secolo nasce il movimento della *body positivity*, che promuove l'accettazione di tutti i corpi a prescindere dalla taglia, dalla forma fisica, dal colore della pelle, dal genere e dalle capacità fisiche. Questo movimento viene percepito come tentativo di celebrare la diversità estetica dei corpi cercando, allo stesso tempo, di ampliare gli standard di bellezza che risiedono nella società contemporanea²⁶⁹. Tuttavia, molte teoriche e studiose femministe considerano il movimento *body positivity* ancora troppo riduttivo in quanto basato sugli aspetti

rapporto tra questi due fattori si è intensificato arrivando alla creazione di un rapporto vincolante tra i due.

²⁶² B. Turner, *The Body and Society. Exploration in Social Theory*, SAGE Publications Inc, New York, 2008, p. 36.

²⁶³ Il panopticon è un carcere progettato dal filosofo Jeremy Bentham nel 1791. Il progetto prevedeva di sorvegliare tutti i prigionieri senza fargli capire se fossero controllati o meno in un determinato momento. Foucault parla del panopticon come modello del potere nella società contemporanea. La particolare architettura del panopticon rappresenterebbe la figura del potere che pervade la società, senza più calarsi su di essa dall'alto, costituendosi attraverso varie relazioni di potere.

²⁶⁴ B. Turner, *The Body and Society. Exploration in Social Theory*, SAGE Publications Inc, New York, 2008, p. 37-38.

²⁶⁵ Ivi, 38.

²⁶⁶ Ivi, p. 119.

²⁶⁷ Ivi, p. 171.

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ C. Leboeuf, *What Is Body Positivity? The Path from Shame to Pride*, in "Philosophical Topics", Fall 2019, vol. 47, n. 2, University of Arkansas Press, Fayetteville, 2019, p. 113.

estetici, mentre affermano che bisognerebbe adottare un approccio pluralistico che tenga conto anche della capacità di provare piacere o le capacità fisiche del corpo²⁷⁰.

Nel suo saggio di Céline Leboeuf²⁷¹ *What Is Body Positivity? The Path from Shame to Pride*²⁷², la filosofa analizza il concetto di *body positivity* fin dalle sue origini e la transizione dalla fase della vergogna per il proprio corpo al senso di orgoglio per lo stesso. Leboeuf parte dal *Secondo Sesso* di Simone de Beauvoir per introdurre il senso di alienazione che le donne hanno nei confronti del loro corpo, legato al fatto che fin da piccole crescono sotto “lo sguardo maschile” (*male gaze*²⁷³) che concepisce i corpi delle donne come oggetti sessuali. Perciò fin dall’inizio dell’adolescenza le ragazze vivono il proprio corpo come luogo di attrazione o disapprovazione da parte dell’altro, invece di percepirlo come luogo attraverso cui esprimersi e come mezzo per percepire il mondo²⁷⁴. Il senso di estraneità che caratterizza il rapporto di molte donne con i propri corpi sfocia talvolta nella vergogna e in un atteggiamento di critica costante verso sé stesse. La vergogna del proprio corpo si sviluppa nei singoli quando si adotta una prospettiva (reale o immaginaria) negativa derivata dall’influenza degli altri sul proprio corpo²⁷⁵. Molto spesso questa vergogna debilita il singolo nell’intraprendere delle relazioni sociali in modo naturale poiché il loro unico pensiero è quella determinata caratteristica fisica che li fa sentire a disagio nei contesti pubblici²⁷⁶.

²⁷⁰ C. Leboeuf, *What Is Body Positivity? The Path from Shame to Pride*, in “Philosophical Topics”, Fall 2019, vol. 47, n. 2, University of Arkansas Press, Fayetteville, 2019, p. 113.

²⁷¹ Céline Leboeuf è attualmente professoressa assistente presso il Dipartimento di Filosofia della Florida International University.

²⁷² C. Leboeuf, *What Is Body Positivity? The Path from Shame to Pride*, in “Philosophical Topics”, Fall 2019, vol. 47, n. 2, University of Arkansas Press, Fayetteville, 2019.

²⁷³ Il *male gaze* è un termine che viene coniato nel 1975 da Laura Mulvey, critica cinematografica femminista, nel saggio *Piacere visivo e cinema narrativo* pubblicato sulla rivista Screen. Mulvey mostra, con un intento volutamente militante, come il cinema hollywoodiano ponga le sue basi su una netta distinzione tra due modi di fruire il *medium* cinematografico. Una prima posizione è quella attiva di chi guarda lo spettacolo (generalmente impersonificato da un pubblico maschile), una seconda posizione è quella passiva di chi è parte dello spettacolo e viene guardato (impersonificato dalle attrici donne che calcano la scena esplicitamente come oggetti del desiderio maschile). Perciò la donna rappresenta l’immagine e l’uomo il portatore dello sguardo. Mulvey inoltre afferma che le star hollywoodiane donne hanno associato il valore della “*to be looked at ness*” (dell’essere guardati). Tutto questo non rimane nei confini del mondo del cinema, ma è un discorso che viene applicato anche nella vita di tutti i giorni in quanto siamo tutti attori della società patriarcale tipicamente orientata verso una visione che predilige gli uomini.

²⁷⁴ C. Leboeuf, *What Is Body Positivity? The Path from Shame to Pride*, in “Philosophical Topics”, Fall 2019, vol. 47, n. 2, University of Arkansas Press, Fayetteville, 2019, p. 116.

²⁷⁵ Ivi, pp. 116-117.

²⁷⁶ Ivi, p. 117.

Se la vergogna può portare ad una limitazione delle interazioni sociali, l'orgoglio d'altro canto può incoraggiare il singolo ad avere un rapporto positivo con il proprio corpo²⁷⁷. Leboeuf definisce l'orgoglio del corpo come «a self-conscious positive emotion whose object is one's body»²⁷⁸, ovviamente bisogna saper capire di quale tipo di orgoglio si deve far uso, per riprendere l'esempio riportato dalla ricercatrice non dobbiamo essere orgogliosi di avere un corpo magro o che rientri in determinati canoni, bisogna essere orgogliosi del corpo che si ha a prescindere dalle sue caratteristiche specifiche²⁷⁹.

Leboeuf quando affronta direttamente il concetto di *body positivity* esprime la sua – e quella delle critiche femministe – preoccupazione legata all'eccessiva attenzione che il movimento *mainstream* pone sulla bellezza fisica e di come questo *focus* rischi di perpetuare l'assunto che tutti (ma soprattutto le donne) dovremmo voler essere belli. Proprio per questo la ricercatrice introduce un approccio neutrale sul concetto dell'apparenza estetica²⁸⁰. Un'altra componente fondamentale della *body positivity* è la “sensibilizzazione”, che diventa cruciale all'interno del piano politico del movimento femminista. La sensibilizzazione può aiutarci a dare un fondamento agli sforzi che si stanno compiendo per diversificare le rappresentazioni dei tipi di corpo nei vari media; inoltre riconoscerebbe l'importanza dell'accessibilità alle attività fisiche alle persone disabili o potrebbe aiutarci a riconoscere il piacere che il corpo può²⁸¹ offrirci. Per quanto riguarda il mondo dell'arte e della performance nello specifico, un primo confronto diretto con i corpi non conformi c'è stato negli anni Settanta grazie alle artiste femministe. Queste usavano i loro corpi come strumenti di critica e di lotta attiva per distruggere i concetti legati alla società eteronormativa e patriarcale²⁸². L'utilizzo senza filtro dei corpi femminili, di qualsiasi tipo, che queste artiste hanno introdotto ha aperto la strada alla rappresentazione di soggettività che differiscono da quelle definite canoniche andando a stabilire una forte connessione tra la politica, le pratiche del corpo e l'autorappresentazione²⁸³. Molte delle

²⁷⁷ C. Leboeuf, *What Is Body Positivity? The Path from Shame to Pride*, in “Philosophical Topics”, Fall 2019, vol. 47, n. 2, University of Arkansas Press, Fayetteville, 2019, p. 118.

²⁷⁸ Ivi, cit. p. 120. Una emozione positiva consapevole della quale oggetto è il proprio corpo.

²⁷⁹ Ivi, p. 121.

²⁸⁰ Ivi, p. 123.

²⁸¹ Ivi, p. 125.

²⁸² S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi editore, Torino, 2014, p. 82.

²⁸³ *Ibidem*.

esperienze attuali legate l'attivismo politico traggono ispirazione da queste generazioni e anche *Graces*, come del resto tutta la produzione artistica di Gribaudi, sono portatori di questi messaggi di inclusione. Gribaudi si unisce a quella schiera di artiste che usano il proprio corpo per veicolare messaggi positivi di accettazione di sé, sensibilizzando gli spettatori verso tematiche che li toccano da vicino. *Graces* contribuisce a portare avanti un messaggio di inclusione verso tutti quei corpi che stanno iniziando ora a rivendicare i propri spazi sulla scena, affermando a chiara voce che tutti i corpi sono degni di essere rappresentati e visti.

Indice delle figure

<u>Figura 1 Silvia Calderoni, MDLSX, Motus, 2015</u>	12
https://www.gucci.com/it/it/st/stories/people-events/article/2019-silvia-calderoni-performance-milan	
<u>Figura 2 Silvia Calderoni, MDLSX, Motus, 2015</u>	31
https://www.motusonline.com/mdlsx/	
<u>Figura 3 Silvia Calderoni, MDLSX, Motus, 2015</u>	32
https://www.motusonline.com/mdlsx/	
<u>Figura 4 Silvia Calderoni, MDLSX, Motus, 2015</u>	34
https://www.motusonline.com/mdlsx/	
<u>Figura 5 Giorgia Ohanesian Nardin, <i>Qh2bn</i> / <i>gisher</i>, 2020</u>	41
https://giorgianardin.com/post/181880769012/gisher-%D5%A3%D5%AB%D5%B7%D5%A5%D6%80-2020-impostor-syndrome-is	
<u>Figura 6 Giorgia Ohanesian Nardin, <i>Qh2bn</i> / <i>gisher</i>, 2020</u>	44
https://giorgianardin.com/post/181880769012/gisher-%D5%A3%D5%AB%D5%B7%D5%A5%D6%80-2020-impostor-syndrome-is	
<u>Figura 7 Giorgia Ohanesian Nardin, <i>Qh2bn</i> / <i>gisher</i>, 2020</u>	51
https://operavivamagazine.org/gisher-o-delle-cose-che-non-hanno-nome-non-vogliono-avere-nome/	
<u>Figura 8 Giorgia Ohanesian Nardin, <i>Qh2bn</i> / <i>gisher</i>, 2020</u>	52
https://griotmag.com/en/people-giorgia-ohanesian-nardin-%D5%A3%D5%AB%D5%B7%D5%A5%D6%80-gisher/	
<u>Figura 9 Silvia Gribaudo, <i>Graces</i>, 2020</u>	57
https://armunia.eu/2019/07/graces-silvia-gribaudo-intervista/	
<u>Figura 10 Silvia Gribaudo, <i>Graces</i>, 2020</u>	61
https://www.ilsole24ore.com/art/schiaccianoci-arrivo-il-natale-AC0VDi1	

<u>Figura 11 Robert Mapplethorpe, <i>Lydia and Ken and Tyler</i>, 1985</u>	<u>Figura 12</u>
<u>Antonio Canova, <i>Tre Grazie</i>, 1812-17</u>	62
https://artblart.com/tag/robert-mapplethorpe-self-portrait-1980/	
https://vitadamuseo.wordpress.com/2018/05/07/le-tre-grazie-di-canova/	
<u>Figura 13 Silvia Gribaudi, <i>Graces</i>, 2020</u>	69
https://www.silviagribaudi.com/works /graces/	

Bibliografia

- S. Ahmed, *Queer Phenomenology*, Duke University, Durham and London, 2006.
- C. Angbeletchy, *Giorgia Ohanesian Nardin | Orientations, Energy And New Grammars In Qh2kπ | Gisher*, in “Griot”, settembre 2020, <https://griotmag.com/en/people-giorgia-ohanesian-nardin-%d5%a3%d5%ab%d5%b7%d5%a5%d6%80-gisher/> [ultimo accesso 17/01/2022].
- M. Baldari, “*Io sono il mio corpo*”: PAC incontra Silvia Calderoni, in “PAC. Paneacquaculture.net”, gennaio 2019; <http://www.paneacquaculture.net/2019/01/24/pac-incontra-silvia-calderoni-io-sono-il-mio-corpo/> [ultimo accesso 22/12/2021].
- S. Bath, *MDLSX: no more heads or tails*, in “Inside and somewhere else” 25 marzo 2017; <http://insideandsomewhereelse.squarespace.com/performancearts/> [ultimo accesso 27/10/2021].
- L. Bernini, *Teorie queer. Un'introduzione*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2018.
- R. Berti, *Graces: la grazia e l'ironia di Silvia Gribaudo*, in “ARMUNIA. Cultura e spazi di condivisione”, luglio 2019; <https://armunia.eu/2019/07/graces-silvia-gribaudo-intervista/> [ultimo accesso 01/04/2022].
- P. Bianchi, *Good Time for a Change. MDLSX dei Motus*, in “Domino Press”, 17 aprile 2018; <https://www.dinamopress.it/news/good-time-for-a-change-mdlsx-dei-motus/> [ultimo accesso 27/10/2021].
- B. Brantley, *Review: Shedding Skins in Motus's Genre-Blurring 'MDLSX' at La MaMa*, in “New York Times”, giugno 2016; <https://www.nytimes.com/2016/01/11/theater/review-shedding-skins-in-motuss-genre-blurring-mdlsx-at-la-mama.html> [ultimo accesso 26/10/2021].

- J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del «Sesso»*, Feltrinelli editore, Milano, 1996.
- J. Butler, *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity* (2006), tr. it. della X. ed a cura di Sergia Adamo, Laterza, Bari-Roma, 2017.
- J. Butler, *Undoing Gender* (2006), tr. it. a cura di Federico Zappino, Mimesis, Milano-Udine, 2014.
- I. Caleo, *gisher o delle cose che non hanno nome [non vogliono avere nome]. Un video per lo spazio scenico di Giorgia Ohanesian Nardin*, in “OperaViva”, settembre 2020; <https://operavivamagazine.org/gisher-o-delle-cose-che-non-hanno-nome-non-vogliono-avere-nome/> [ultimo accesso 15/01/2022].
- I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Roma, Bulzoni Editore, 2021.
- C. Cannella, «Focus genere» con l'ermafrodita di Eugenides, in “Corriere della Sera”, 8 marzo 2016.
- G. Casagrande, *Jeffrey Eugenides. L'intervista*, in “Caffè Letterario”, 29 ottobre 2004; https://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/eugenides_jeffrey.html [ultimo accesso 14/12/2021].
- A. Cecconi, R. Gandolfi, *Teatro e «gender»: l'approccio biografico*, in “Teatro e Storia: orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali”, a. 21, n. 28, Bologna, Il Mulino.
- F. D. D'Amico, *La performance della soggettività tra scena e studi di genere*, CIRSDe – Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere, Torino, 2017.
- S. de Beauvoir, *Il Secondo Sesso* (1949), tr. it. a cura di Roberto Cantini e Mario Andreose, Il Saggiatore, Milano, 2016.
- C. Demaria, S. Nergaard, *Studi culturali: temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano, 2008.

- J. Eugenides, *Middlesex* (2003), tr. it. a cura di Katia Bagnoli, Arnoldo Editore, Milano, 2017.
- E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro dell'arte* (2014), tr. it. S. Paparelli, Carrocci editore, Roma, 2016.
- F. Giuliani, “*Cosa ci tiene insieme quando diciamo noi?*”: *nel MDLSX di Motus*, in “PAC. Paneacquaculture.net”, 27 luglio 2015; <http://www.paneacquaculture.net/2015/07/27/cosa-ci-tiene-insieme-quando-diciamo-noi-nel-mdlsx-di-motus/#comments> [ultimo accesso 05/11/2021].
- S. Franco, *Retracer une subjectivité dansante, repenser une histoire incorporée*, in “Recherches en danse”, luglio 2019; <https://journals.openedition.org/danse/2591> [ultimo accesso 23/11/2021].
- M. Giovannelli, *Kilowatt Festival 2019 – Graces*, in “Stratagemmi. Prospettive teatrali”, agosto 2019; <https://www.stratagemmi.it/kilowatt-festival-2019-graces/> [ultimo accesso 12/05/2022].
- F. Giuliani, “*Cosa ci tiene insieme quando diciamo noi?*”: *nel MDLSX di Motus*, in “PAC. Paneacquaculture.net”, 27 luglio 2015;
- E. Grosz, *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.
- D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, (1995), tr. it. a cura di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano, 2018.
- N. Havlin, J. M. Báez, *Women's Studies Quarterly*, in “BEAUTY”, vol.46 n. 1 / 2, Spring/Summer, The Feminist Press, New York.
- S. Houston, *Dancing with Parkinson's*, Intellect Books, Bristol, 2019.
- Il Bo Live, *Paridaiza*, settembre 2020; <https://ilbolive.unipd.it/it/event/paridaiza> [ultimo accesso 14/01/2022].
- G. Klein, S. Noeth, *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Columbia University Press, New York, 2011.

- V. Kirby, *Telling Flesh: the substance of the corporeal*, Routledge, Londra, 1997.
- C. Leboeuf, *What Is Body Positivity? The Path from Shame to Pride*, in “Philosophical Topics”, Fall 2019, vol. 47, n. 2, University of Arkansas Press, Fayetteville, 2019.
- C. Lei, *GISHER A SHORT THEATRE: CON GIORGIA O. NARDIN DALLA NOTTE AL GIORNO*, in “Krapp’s Last Post”, settembre 2020; <http://www.klpteatro.it/gisher-giorgia-o-nardin-recensione> [ultimo accesso 10/01/2022].
- H. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Cue Press Bologna, 2017.
- J. Rancière, *Le spectateur émancipé (2004)*, tr. it. D. Mansella, DeriveApprodi, Roma, 2018.
- A. Magliaro, *Cambiare il linguaggio per abbattere il sessismo sulle donne. L’alfabetizzazione culturale è la strada per la parità*, in “Ansa.it”, 08 marzo 2021; https://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/societa_diritti/2021/03/02/cambiare-il-linguaggio-per-abbattere-il-sessismo-sulle-donne.-lalfabetizzazione-culturale-e-la-strada-per-la-parita_479b9f0c-5cef-4fc0-ab29-c653e06f6c68.html [ultimo accesso 03/04/2022].
- M. Marchiana, *Vivaldi: il concerto e l’Estro Armonico*, in “*Quinte Parallele*”, febbraio 2017; <https://www.quinteparallele.net/2017/02/vivaldi-concerto-estro-armonico/> [ultimo accesso 15/05/2022].
- L. Medri, *MDLSX di Motus è Trouble Theatre*, in “Teatro e Critica”, settembre 2015; <https://www.teatroecritica.net/2015/09/mdlsx-di-motus-e-trouble-theatre/> [ultimo accesso 05/11/2021].
- L. Melissari, *Cos’è la legge contro l’omotransfobia e le violenze di genere*, in “Internazionale”, 24 luglio 2020; <https://www.internazionale.it/notizie/laura-melissari/2020/07/24/omotransfobia-legge-violenza-genere-zan> [ultimo accesso 29/10/2021].

- C. Mu, P. Martore, *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Lit Edizioni, Roma, 2018.
- S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Einaudi editore, Torino, 2014.
- P. B. Preciado, *Manifesto Contra-sessuale* (2000), tr. it. A cura di Centro Studi GLTQ, Milano, Il Dito e la Luna, 2002.
- A. Ramundo, *La sfida dello Schwa al maschile-femminile della lingua italiana*, in "Dire", 12 febbraio 2021; <https://www.dire.it/12-02-2021/603395-la-sfida-dello-schwa-al-maschile-femminile-della-lingua-italiana/> [ultimo accesso 03/04/2022].
- Redazione di Il BoLive Università di Padova, *Paridaiza*, settembre 2021; <https://ilbolive.unipd.it/it/event/paridaiza> [ultimo accesso 01/03/2022].
- C. Rossi Marcelli, *Il ddl Zan e le rinunce del parlamento italiano*, in "Internazionale", 29 ottobre 2021; <https://www.internazionale.it/notizie/claudio-rossi-marcelli/2021/10/29/ddl-zan-parlamento> [ultimo accesso 29/10/2021].
- F. Saturnino, *Santarcangelo Festival 2019 – slow and gentle*, in "La Repubblica", luglio 2019; <https://cheteatrocheffa-roma.blogautore.repubblica.it/2019/07/19/santarcangelo-festival-2019-slow-and-gentle/> [ultimo accesso 01/12/2021].
- R. Schechner, *Performance Studies. An Introduction. Second Edition*, Routledge, New York, 2006.
- Short Theatre, *Giorgia Ohanesian Nardin: Գիշեր / gisher*, Agosto 2020; <https://www.shorttheatre.org/eventi/giorgia-ohanesian-nardin/> [ultimo accesso 11/01/2022].
- W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee. L'Arte il Bello la Forma la Creatività l'Imitazione l'Esperienza estetica*, Aesthetica edizioni, Palermo, 2004.
- E. Tavani, *Selfie &co. Ritratti collettivi fra arte e web*, Milano, Guerini e associati, 2016.
- D. Taylor, *Performance, politica e memoria culturale*, 2019.

- M. L. Tina, A. Polverini, S. Ferrari, *Il corpo in performance. Tra stati di alterazione di coscienza e processo creativo*, Milano, Mimesis edizioni, 2021.
- B. Turner, *The Body and Society. Exploration in Social Theory*, SAGE Publications Inc, New York, 2008.
- V. Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publication, London, 1986.
- V. Valentini, *Teatro contemporaneo. 1989-2019*, Roma, Carrocci editore, 2020.
- G. Vigarello, *Storia della bellezza. Il corpo e l'arte di abbellirsi dal Rinascimento a oggi*, Donzelli editore, Roma, 2007.
- N. Wolf, *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women*, Vintage Publishing, Londra, 1991.

Videografia

- Altre Velocità, MDLSX. *Intervista a Daniela Nicolò*
<https://www.youtube.com/watch?v=EHnhWoNss2M> [ultimo accesso 27/12/2021].
- M. L. Bidorini, *Silvia Gribaudi alla Biennale Danza con Graces*;
<https://www.youtube.com/watch?v=NdWaPiKcg2k> [ultimo accesso 01/04/2021].
- A. Bozzolini, *Vite controtendenza. A modo mio: la storia di Silvia Calderoni*, 2018;
<https://www.raiply.it/video/2018/05/A-modo-mio-92d259a1-b2ef-4ef0-90a6-1dd38e201e04.html> [ultimo accesso 23/12/2021].
- J. Butler, *Your behavior creates your gender*, Big Think;
<https://bigthink.com/videos/your-behavior-creates-your-gender/> [ultimo accesso 09/11/2021].
- A. D'Ottavi, R. Struchil, *Art Night. Canova/Thorvaldsen. La fabbrica della bellezza*,
<https://www.raiply.it/video/2020/05/art-night--canova---thorvaldsen-388e983c-8b49-4321-9df3-2ff7656d025f.html> [ultimo accesso 16/05/2022].
- Fatti al cubo, MDLSX *Intervista a Silvia Calderoni*;
https://www.youtube.com/watch?v=KfZhCJKrVY&list=PLZ0E80VAZoe dGsx_F5Gb4gEJhIcSJJ19&index=4 [ultimo accesso 22/12/2021].
- Festival Orlando 2019, *Motus-Silvia Calderoni: MDLSX*;
https://www.youtube.com/watch?v=EAnwoCQM6d0&list=PLZ0E80VAZoe dGsx_F5Gb4gEJhIcSJJ19&index=3 [ultimo accesso 23/12/2021].
- S. Gribaudi, *Graces behind the scenes*; <https://vimeo.com/514300678> [ultimo accesso 12/05/2022].
- L'Espresso, *BookZ- Silvia Calderoni da ragazza invisibile a musa di Van Sant: Middlesex non mi abbandona mai*;
https://www.youtube.com/watch?v=EAnwoCQM6d0&list=PLZ0E80VAZoe dGsx_F5Gb4gEJhIcSJJ19&index=3 [ultimo accesso 21/12/2021].

- *MDLSX*, Motus, 2015 [ultimo accesso 26/11/2021].
- Paul B. Preciado intervistado per Alejandro Jodorowsky;
https://www.youtube.com/results?search_query=paul+b+preciado+entrevista+da+por+alejandro+jodorowsky [ultimo accesso 12/11/2021].
- O. Ponte di Pino, *Motus 2016 1 / 4 HDV 1089*;
<https://www.youtube.com/watch?v=IQWnqAAC97Q> [ultimo accesso 22/12/2021].

Sitografia

- Sito ufficiale Biennale Danza; <https://www.labiennale.org/it/danza/2020/spettacoli-danza/silvia-gribauidi-graces> [ultimo accesso 01/04/2021].
- Sito ufficiale Enciclopedia Treccani; <https://www.treccani.it/> [ultimo accesso 15/05/2022].
- Sito ufficiale Giorgia Ohanesian Nardin; <https://giorgianardin.com/> [ultimo accesso 18/01/2022].
- Sito ufficiale Mosaicodanza; <http://www.mosaicodanza.it/date/interplay2021/graces-zebra-silvia-gribauidi/> [ultimo accesso 01/04/2022].
- Sito ufficiale Motus; <https://www.motusonline.com/mdlsx/> [ultimo accesso 26/10/2021].
- Sito Ufficiale Museo Gypsotheca Antonio Canova, *Le Grazie*; <https://www.museocanova.it/le-grazie/> [ultimo accesso 16/05/2022].
- Sito Ufficiale Rai cultura, *Graces. Nuovo lavoro della coreografa Silvia Gribauidi*, in Teatro e Danza; <https://www.raicultura.it/teatro-e-danza/articoli/2020/02/Graces-594f906e-bf0b-42c6-a94e-2dc8e6b8f4dc.html> [ultimo accesso 13/04/2022].
- Sito ufficiale Silvia Gribauidi; <http://www.silviagribauidi.com/graces/> [ultimo accesso 01/12/2021].

