

---

Flavia Dalila D'Amico

# LA PERFORMANCE DELLA SOGGETTIVITÀ TRA SCENA E STUDI DI GENERE



Flavia Dalila D'Amico

**La performance della soggettività tra scena e studi di genere**

**Collana “Studi di Genere. Quaderni di Donne & Ricerca”**

© 2017

CIRSDe – Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere dell’Università degli Studi di Torino

[www.cirsde.unito.it](http://www.cirsde.unito.it)

[cirsde@unito.it](mailto:cirsde@unito.it)

Copertina: progetto grafico di Simonetti Studio

ISBN: 9788890555671

ISSN: 2533-2198

## Indice generale

Prefazione .....	3
Introduzione.....	5
1. La molteplicità dell'Io: <i>MDLSX (2015)</i> .....	14
1.1 I dispositivi-corpo.....	18
1.2 Il corpo come dispositivo .....	24
2. La frammentazione dell'Io: <i>The Family Tree (2012)</i> .....	27
3. Conclusioni.....	34
Bibliografia.....	39
Abstract.....	42

## Prefazione

La tesi di Dalila D'Amico dal titolo *Le aporie del corpo eccentrico: Per una riconfigurazione del soggetto in scena*, da cui questo saggio discende, ha preso in carico la relazione fra corpo soggetto e identità sulla scena teatrale del secolo scorso e di quello attuale, assumendo come prospettiva un corpo “anomalo”, eccentrico, vale a dire un'anatomia deforme, così come ci viene presentato nei casi studio (dai ritratti di Charles Eisenmann alle immagini di Joel Peter Witkin, dalla scena della Società Raffaello Sanzio per arrivare alle esperienze attuali di Sciarroni, passando per gli spettacoli di Jérôme Bel e dei Motus). Lo sfondo teorico da cui muove e che sostiene l'analisi, comprende la “biopolitica” dei corpi, così come concepita da Michel Foucault e ripresa poi nel dibattito contemporaneo da autori come Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Roberto Esposito, gli studi di genere e i disabled studies.

Per questi studi in particolare, come scrive l'autrice, “Rompere gli schemi del rapporto tra un soggetto e un oggetto, tra uno sguardo e un corpo equivale a riscrivere un nuovo soggetto, non unico e indistruttibile, ma molteplice, frammentato e in divenire”. Ne consegue - e questa è la tesi che l'analisi di Dalila D'Amico porta avanti - che la dissoluzione del dominio di un soggetto cartesiano, centro e misura del mondo e la decostruzione delle rappresentazioni come prodotto diretto di questo soggetto, si costituiscano come intrinseci allo stesso teatro-mondo.

I tratti che qualificano il contributo di D'Amico si ritrovano: nell'aver allargato la prospettiva teatrologica in una direzione capace di istituire punti di raccordo tra i saperi e le discipline quali la filosofia, la fotografia, le performing arts; la ridefinizione dello statuto del soggetto contemporaneo che si esprime proprio attraverso il corpo e le sue potenzialità espressive, mobili, mutevoli, molteplici; la messa in crisi dell'impostazione teatrologica per cui assunto il personaggio e le tecniche che l'attore usa per

rappresentarlo come paradigma, ne consegue che l'assenza di entrambi dalla scena contemporanea sia trattata come pura perdita. Si tratta invece, con Jean Luc Nancy, di leggere il corpo come il luogo dell'accadere dell'esistenza e l'interiorità del soggetto come superficie incarnata. Interrogare la relazione fra corpo-soggetto-identità significa interrogare la rappresentazione di questa triade in scena, vuol dire negare *in toto* la possibilità che esista qualcosa come una presenza autentica e una verità concreta, in teatro come nella vita quotidiana. Equivale ad articolare una forma rappresentativa che nel darsi metta a nudo il suo funzionamento, come nel caso del Wooster Group, o si dichiarare come un antimondo ricreato dall'artista e sganciato da qualsivoglia legame con la realtà come nel caso di Bob Wilson con il cerebroleso Christopher Knowles. Il corpo eccentrico è veicolo di decostruzione delle convenzioni linguistiche del sistema spettacolo: va dunque inscritto in un orizzonte più largo in cui si decostruisce l'attore come presenza in scena, e quindi il rapporto con corporeità (con le sue implicazioni) e gli altri codici dello spettacolo. I casi qui presi in esame, concernono e mettono in reciproca interrelazione diversi ambiti discorsivi, diverse intenzioni estetiche ed epistemologiche, indagando in particolar modo, rispetto al tema di fondo della costruzione del soggetto, un territorio di confine che coinvolge tanto gli autori quanto gli attori della messa in scena.

Valentina Valentini

## Introduzione

Il seguente saggio intende costituirsi come momento di riflessione e confronto intorno agli strumenti metodologici ed ermeneutici che alcuni esiti degli studi di genere e della disabilità possono offrire alle teorie delle arti sceniche e viceversa. In particolare l'attenzione si concentra sulla relazione tra corpo e soggetto in scena, mossi dal dubbio che la critica teatrale non si sia attrezzata su questo versante, con strumenti adeguati per interpretare, nominare e riconoscere quanto la scena, teatrale e filosofica, va riformulando. La categoria di soggetto è un terreno di discussione fondante gli studi di genere e di disabilità nati sulla spinta delle istanze politiche e libertarie dei movimenti di contestazione degli anni '70 quali, l'UPIAS (Union of Physically Impaired Against Segregation) o ILI (Independent Living Institute)<sup>1</sup>, il Femminismo, il Black Panther party antirazzista<sup>2</sup>. Per questi movimenti e per le discipline che ne sono derivate, la disidentificazione e la disoggettivazione si costituiscono come contro-processi programmatici di sovversione ai modelli di trasmissione del sapere costruiti dall'alto e tacitamente accettati. Rompere gli schemi del rapporto tra un soggetto e un oggetto, tra uno sguardo e un corpo equivale a riscrivere un nuovo soggetto, non unico e indistruttibile, ma differenziato, molteplice e in divenire. Questa florida stagione, accomuna gruppi e movimenti nella rivendicazione della differenza come motore

---

<sup>1</sup> L'UPIAS fu un movimento nato nel 1974 in Inghilterra, mentre L'ILI fu un movimento e insieme un'agenzia, nata nel 1972 a Berkeley con l'intento di fornire servizi e sostegno agli studenti disabili. Cfr. Centomo, Rosanna., *Movimenti per la vita indipendente - Una storia che parte da lontano*, «Lisdha» n. 32, gennaio 2002.

<sup>2</sup> Pantere Nere o *Black Panther Party* è stata una storica organizzazione rivoluzionaria afroamericana degli Stati Uniti d'America, fondata a Oakland (California) nel 1966, per iniziativa di due ex-compagni di scuola, Huey P. Newton e Bobby Seale. Il movimento di liberazione stava conoscendo negli anni Sessanta un rapido sviluppo grazie all'opera di attivisti come Malcolm X e Martin Luther King. La peculiarità delle Pantere fu quella di rifiutare le istanze nonviolente e integrazioniste di King, per proclamare quello dell'autodifesa (*self-defence*) come strumento di lotta fondamentale. Cfr. Centomo, Rosanna, 2002, cit.

politico e parallelamente inaugura una metodologia epistemologica che assume proprio la differenza come dispositivo attraverso cui ripensare il sapere, la società e la moltitudine di soggettività che la coabitano. «La differenza- scrive Carla Lonzi- è un principio esistenziale che riguarda i modi dell'essere umano, la peculiarità delle sue esperienze, delle sue finalità, delle sue aperture, del suo senso di esistenza in una situazione data e in una situazione che vuole darsi [...] Nessun essere umano e nessun gruppo deve definirsi o essere definito sulla base di un altro essere umano e di un altro gruppo»<sup>3</sup>.

Di pari passo, la riformulazione della pratica teatrale a partire dagli anni '60 si è attuata sostituendo il testo drammatico dall'egemonia di codificare l'intero spettacolo, a vantaggio degli altri elementi della scena, oggetti, luci, suoni e dispositivi tecnologici. Questo processo ha liberato l'attore dall'onere di interpretare psicologicamente un personaggio, spostando l'asse sulle sue abilità performative e sul suo rapporto con lo spazio scenico. Scrive Valentina Valentini: «La storia dell'attore della seconda metà del Novecento corre sul filo della rottura e del ribaltamento dell'equilibrio fra persona e personaggio: il problema che si è imposto con le avanguardie del Novecento è stato quello di occultare la dimensione di interprete dell'attore e di magnificare il corpo, reso autonomo, nel costruire i suoi significati, dalla parola. Si trattava di rivalutare il teatro come forma d'arte e insieme l'attore come artista»<sup>4</sup>.

Sullo stesso argomento Hans-Ties Lehmann sostiene: «Se nell'attore classico si uniscono il genio dell'interpretazione e il genio del discorso, il potere cioè di comunicare a un pubblico, nel nuovo teatro questi due aspetti si separano, la capacità di interpretare un altro da sé, cade in secondo piano a favore della qualità del performer che comunica la sua individualità idiosincratia [...] In linea frontale i corpi divengono un campo di battaglia, un'arena di combattimento, presentati non più per formulare un senso scenico, ma è lo shock dell'incontro con la loro stessa fisicità il loro senso»<sup>5</sup>.

Per fare qualche esempio, nel teatro di Tadeusz Kantor, gli oggetti hanno funzione di *dramatis personae*, mentre gli attori vengono costretti in imballaggi che ne impediscono

---

<sup>3</sup> Lonzi, Carla, *Sputiamo su Hegel*, et al., Milano, 2010, pp. 14 e 15,

<sup>4</sup> Valentini, Valentina, *Mondi, corpi e materie*, Mondadori, Milano 2007, cit. p. 46

<sup>5</sup> Lehmann, Hans Ties, "On presence", in *Culture teatrali*, n. 21, 2011, p. 20

la libertà di movimento. In *La Classe morta* (Umarla klasa, 1975), gli attori con il viso bianco siedono accanto a dei manichini sui banchi di scuola. Spazio, cosa e persona si comprimano l'un l'altro. L'attore si trasfigura in un cadavere che crea una distanza incolmabile tra scena e platea e l'astrazione diviene dispositivo atto a mettere in scena la «materia cruda dell'esistenza»<sup>6</sup>. Negli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio l'abnormità dei corpi chiamati a incarnare i personaggi, non si rivela come espressione di una identità interiore del personaggio, ma si fa essa stessa *dramatis personae*, carne di un'estetica che somatizza la parola e solidifica il pensiero. Negli spettacoli nati dall'incontro tra Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti, il soggetto esplose nello spazio plastico della scena, dove schermi, suoni e attori scambiano le loro proprietà senza soluzione di continuità. I movimenti degli attori e quelli dei monitor interagiscono in scena nel comune obiettivo di dar peso e forma allo psichico. Corpo, scena, parole e suono si fondono materializzando il pensiero. È in un contesto del genere che la critica teatrale inizia a parlare dell'attore come *corpo in scena* e ravvisa nella diffusa tendenza a magnificarne la corporeità, una “riduzione dello spessore semantico della presenza attorica”<sup>7</sup>, una mancanza di una riconoscibile soggettività.

Nel 2000 lo storico Marco De Marinis, che individua nell'utilizzo drammaturgico dello spazio la vera rivoluzionaria innovazione del teatro novecentesco<sup>8</sup>, scriveva: «L'attore è il collaboratore principale dell'opera teatrale, ma si tratta di un attore ricondotto alla sua dimensione basica, potremmo dire etimologica, un corpo in movimento, in azione in uno spazio, che poi questo corpo sia in realtà un corpo men»<sup>9</sup>. Più di recente De Marinis sostiene che la scena «post-novecentesca» abbia attuato un processo di svuotamento della soggettività dell'attore, laddove per soggettività si intende la sua funzione, quella capacità creativa che contraddistingueva la professionalità dell'attore nel Novecento: «In scena vediamo certamente degli esseri umani in carne ed ossa, dei corpi, ma raramente

---

<sup>6</sup> Cfr. Quadri, Franco, *Colloquio con Tadeusz Kantor. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino 1984, p. 34

<sup>7</sup> Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2004, p. 319

<sup>8</sup> Scrive Marco De Marinis: «Drammaturgia dello spazio nel senso che lo spazio è sempre anche, oggetto drammaturgico, cioè oggetto di operazioni di organizzazione, adattamento, trasformazione e via dicendo che lo rendono funzionale allo spettacolo » Cfr. De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore*, Bulzoni, Roma 2000, p. 34

<sup>9</sup> Ivi, p. 38



li vediamo agire pienamente come attori, vale a dire come soggetti creativi, presenze sceniche espressive [...] Se agiscono, il loro è perlopiù un agire passivo, da un lato, e autoriflessivo, letterale, dall'altro, da performer insomma (nel senso artistico-visivo del termine) piuttosto che da attore»<sup>10</sup>.

Per lo studioso dunque la vittima sacrificale della rifondazione teatrale è la funzione dell'attore, il suo statuto. Lorenzo Mango qualche anno dopo si interrogava sul significato dell'espressione *corpo in scena*: «Significa concentrare l'attenzione sulla consistenza materiale della presenza dell'attore, nella sua relazione con le altre scritte della scena, lo spazio in testa. A questa concezione della figura umana come corpo di scena possiamo far corrispondere tre funzioni diverse che l'attore può essere chiamato ad assolvere: una funzione performativa, una funzione coreografica, una funzione iconica. La prima riguarda l'importanza dell'azione agita svincolata da una precisa destinazione rappresentativa [...] La seconda va assunta come una particolare articolazione della presenza scenica dell'attore in forma di scrittura, che riguarda la formalizzazione del movimento ed il suo rapporto con lo spazio [...] La terza funzione, quella iconica, vuol dire un modo di trattare l'attore come qualità visiva, in quanto forma scenica che sottende valenze sia simboliche che drammaturgiche. Si assiste ad una doppia riduzione dello spessore semantico della presenza attorica. La definizione iconica del personaggio è fattore che interviene lì dove la drammaturgia letteraria, la psicologia del personaggio non possono più dichiarare l'identità teatrale del personaggio»<sup>11</sup>.

Tuttavia, qualora le modalità attoriali dello stare in scena configurino una presenza poggiata più su espressioni fisiche che non interpretative di altro, avremmo noi ragione di considerare minato lo statuto dell'attore o la sua creatività espressiva in quanto soggetto? Di appiattare la complessità della persona nell'epidermide del suo corpo? L'ipotesi di questo saggio è che l'individuata assenza, o debolezza del soggetto sulla scena teatrale contemporanea derivi piuttosto da una predefinita e stabile concezione del soggetto. La soggettività cui si riferiscono gli studiosi infatti, sembra presupporre una

---

<sup>10</sup> De Marinis, Marco, "Dopo l'età dell'oro: L'attore post-novecentesco tra Crisi e Trasmutazione", in *Culture teatrali*, n. 13, 2005, p. 14

<sup>11</sup> Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 314-319

vita profonda di cui l'attore, non interpretando più alcun personaggio, manca di farsi schermo. Tuttavia, la stratificata attività degli studi di genere accanto a quella più recente degli studi di disabilità, ha fortemente messo in discussione la categoria del soggetto intesa come esperienza interiore e autonoma della persona.

Elisabeth Grosz in *Volatile Bodies*, sfida il dualismo profondità/superficie in quanto modello di interpretazione della soggettività. Al contrario la studiosa, sulle orme di Gilles Deleuze e Felix Guattari (1992), concepisce la relazione tra corporeità e soggettività come uno scambio reciproco di intensità che non si traduce in “identità o riconducibilità, ma come torsione di uno nell'altro, passaggio, vettore o deriva incontrollabile dell'interno nell'esterno e dell'esterno nell'interno”<sup>12</sup>. Secondo Rosi Braidotti, ogni vivente, si deve scoprire come sintesi di un divenire nomade, costituito nella sua transitorietà da processi umani e non-umani, organici e inorganici, politici e sociali. La filosofa propone di concepire il soggetto come qualcosa costantemente critica e non unitaria, un “soggetto relazionale determinato nella e dalla molteplicità, in grado di operare sulle differenze, ma anche internamente differenziato, eppure ancora radicato e responsabile”<sup>13</sup>. Donna Haraway teorizza la figura del *cyborg* (*cybernetic + organism*) «un ibrido tra macchina e organismo, creatura della realtà sociali e della finzione insieme»<sup>14</sup>, un multisoggetto eterogeneo, instabile e parziale che fa saltare ogni distinzione e antinomia: «Gli organismi biologici sono diventati sistemi biotici, strumenti di comunicazione come qualsiasi altro. Non c'è nessuna separazione fondamentale, ontologica, nella nostra conoscenza formale di macchina e organismo, tecnico e organico»<sup>15</sup>. La redistribuzione dei valori operata dal Manifesto della biologa apre la strada verso «una curiosa utopia di impollinazione fra specie diverse, la felice

---

<sup>12</sup> Grosz, Elisabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, 1994, p. 218

<sup>13</sup> Cfr. Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013, trad. it., *Il postumano. La vita oltre il sé, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014, p. 57

<sup>14</sup> Haraway, Donna J., *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, London 1991, trad. it. *Un manifesto per cyborg. Scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo ventesimo secolo*, in *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995

<sup>15</sup> Ivi, p. 79.

fusione di elementi macchinici, evolutivi e artificiali»<sup>16</sup> di cui il pensiero *Posthuman* si fa dichiaratamente velleitario<sup>17</sup>. In questo alveo multiforme di teorie e pensieri, il prefisso *post* designa tanto un superamento dell'uomo e della sua finitezza corporea, ora potenziabile mediante la tecnologia, quanto la crisi dell'umanesimo, di quel sistema di pensiero fondato sull'antinomia uomo-natura che si basa sulla concezione antropocentrica dell'uomo come misura del mondo.

Paradossalmente, il moltiplicarsi delle teorie sul genere sembra rilanciare una nozione di soggetto che prende in prestito proprio i codici della scena per esemplificare la performatività continua e costante di costruzione del sé. Judith Butler ha sviluppato il concetto di *gender performativity* per spiegare come l'identità di genere si manifesti attraverso le molteplici citazioni/iterazioni da parte del soggetto di codici socialmente condivisi, che orientano il desiderio sessuale e determinano la (auto-) rappresentazione dell'identità sessuata. Nel volume *Gender Trouble*, la studiosa intreccia l'approccio foucaultiano sulla produzione discorsiva della soggettivazione<sup>18</sup> ai concetti della psicoanalisi. Secondo la sua lettura il soggetto non “ingerisce” i caratteri identitari derivati dalle abitudini, dall'educazione, e dalle istituzioni, ma vi entra anche in conflitto.

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 75

<sup>17</sup> Secondo Sarah Kember (2003), *cyborg e postumano* descrivono una simile ontologia (ibridazione di organico e inorganico) ed epistemologia (trasgressione del confine natura/cultura e di altri binarismi razionalistici), ma non necessariamente condividono un'etica, una politica, una storia. Cfr. Kember, Sarah, *Cyberfeminism and Artificial Life*, Routledge, London 2003. Il pensiero *post-human* piuttosto ha una natura ancipite: può essere proiettato in una prospettiva futuribile come condizione ipoteticamente realizzabile o essere interpretato al presente come uno stato della soggettività attuale. È in questo iato che si consumano le differenze tra il Postumanesimo e l'Iperumanesimo (che guarda alla tecnologia come una possibilità di potenziamento dell'uomo), ma soprattutto con il Transumanesimo che invece considera la tecnologia come la grande occasione della mente per prendere il definitivo congedo dal corpo organico, considerato ormai obsoleto nell'ottica di una definitiva tecnologizzazione; posizioni queste ultime con le quali il pensiero *post-human* è in aperta opposizione, anche se le confusioni e gli sconfinamenti non mancano. Cfr. Viola, Eugenio, *Post-human, Esperienze e questioni di critica d'arte*, Tesi di dottorato in Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico artistica, Università degli Studi di Salerno, 2010

<sup>18</sup> Per soggettivazione Michael Foucault intende l'isciversi in una dimensione pratica, dove il sé non è mai qualcosa di già dato, ma è il gesto stesso che ne permette la produzione. Questo gesto ha a che fare da una parte con una personale e radicale esperienza, dall'altra con le dinamiche di potere che circoscrivono e “disciplinano” tale esperienza. Il potere per il filosofo, non ha esclusivamente un'accezione coercitiva, ma si delinea come rapporto produttivo nel processo di soggettivazione. Scrive Foucault: All'interno del tipo di analisi che tento di proporvi, ormai da un certo tempo, risulta evidente che la serie formata da: relazioni di potere - governabilità - governo di sé e degli altri - rapporto di sé con sé, costituisce una catena, una trama, e ritengo che sia proprio attorno a tali nozioni che diventa necessario tentare di articolare la questione della politica e quella dell'etica. Cfr. Foucault, Michael, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. it. M. Bertani, Milano: Feltrinelli, 2003, 16

Ogni cambiamento o modo di risolvere tali conflitti è legato alla personale esperienza dell'individuo<sup>19</sup>. Dal canto loro, gli studi sulla disabilità, spostano l'attenzione sul ruolo delle rappresentazioni che una determinata società costruisce e accetta, nei processi di soggettivazione della persona disabile<sup>20</sup>. Lo studioso Johnson Chue, prende in prestito il funzionamento della prospettiva geometrica per porre in rilievo quanto l'incontro con una persona disabile sia sempre regolato da codici culturali che strutturano lo sguardo su questa persona<sup>21</sup>. Il punto di fuga infatti, è una convenzione ottica che richiede a un osservatore di guardare aldilà del piano visibile, immaginando un punto in cui convergono linee parallele, che per definizione non si incontrano mai. Una rappresentazione affidata a questa costruzione prospettica chiede dunque ad uno spettatore di credere che esista tale punto, di aggiungere profondità allo spazio osservato, di accettare in definitiva le convenzioni della rappresentazione cui sta assistendo. Per Chue dunque, il modello medico ha “educato” il nostro sguardo a cercare una profondità non detta dal corpo disabile, a cercare una spiegazione per la sua conformazione fisica. La lettura di questa eccentricità come “disabilità” è per gli studiosi dunque soltanto una delle prospettive in cui lo sguardo di un osservatore è intrappolato.

Se in prima istanza il teatro serve agli studi di genere e di disabilità per meglio comprendere e spiegare la costruzione discorsiva e performativa dell'identità di genere o disabile, dal canto loro questi, offrono spinte per ripensare nozioni centrali per le

---

<sup>19</sup> Cfr. Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990.

<sup>20</sup> I Disability Studies sono una vasta area di studi nata negli anni '80 in Inghilterra con la teorizzazione del modello sociale introdotto dallo studioso Mike Oliver. Cfr. Oliver, Michael, *Social Work with Disabled People*, Macmillan, Basingstoke 1983. Alla base del modello vi è la distinzione tra menomazione e disabilità derivata dal movimento per i diritti civili dei disabili UPIAS (Union of Physically Impaired Against Segregation). Tali studi si pongono l'obiettivo di rovesciare gli stereotipi dominanti riguardanti la disabilità, e problematizzare il modello medico vigente. Quest'ultimo infatti legge la Disabilità come una problematica biologica e individuale da curare e “normalizzare”, al contrario quest'area di studi concepisce la disabilità non come proprietà ontologica del corpo, ma come deriva dalle rappresentazioni, attitudini e termini che una determinata società costruisce e accetta. Tuttavia gli approcci sono eterogenei e geograficamente differenti. Nella prospettiva inglese la disabilità viene soprattutto intesa come una forma di ‘oppressione’ sociale. Diversamente l’approccio americano identifica le persone disabili soprattutto come una ‘minoranza’ sociale. Inoltre, mentre l’approccio anglosassone sottolinea il divario esistente tra il concetto di disabilità (condizione sociale) e quello di menomazione (una condizione biologica), l’approccio nordamericano dà rilievo alla menomazione che occupa un ruolo centrale nella vita delle persone disabili”. Cfr. D’Alessio Simona, “Editoriale” in *Rivista Italiana di Studi sulla Disabilità*, n. 1. Settembre 2013

<sup>21</sup> *Ibidem*

discipline teatrali, come quelle di soggetto, corpo e rappresentazione. Questa pluralità di letture, in diversa misura, invita infatti a ripensare la relazione tra profondità e superficie, il sé e lo spazio circostante, e a concepire il farsi del soggetto come un movimento costantemente in negoziazione.

Questa concezione mutevole del soggetto, non sembra essere sfuggita alle pratiche teatrali, non solo quelle coeve, ma anche quelle più remote. Come scrive la studiosa Ilenia Caleo infatti, “il corpo del performer è corpo *queer* per definizione. Sono maschio. Ora è il secondo atto, sono femmina. Come Tiresia. Ora sono femmina. Dopo sono animale. O corpo astrale. Come Medea”<sup>22</sup>. Le pratiche teatrali contemporanee presentano attori dall'identità mutevole, in simbiosi con i dispositivi tecnologici, mentre questi ultimi più che protesi, si attestano come presenze attoriche alla pari dei primi. Inoltre, nelle produzioni teatrali più recenti, l'eredità degli studi di genere non si delinea esclusivamente nelle modalità di concepire e rendere un soggetto, ma come pratica di scrittura che ingloba cose e persone nell'atto di sospendere ogni risposta certa. In particolare, nei casi studio scelti ad oggetto di questo saggio, *MDLSX* (2015) della compagnia Motus e *The Family Tree* (2012) dell'artista Chiara Bersani, vedremo come, da una parte le riflessioni sul soggetto apportate dagli studi di genere e quelli di disabilità si costituiscano come principi drammaturgici di opere disarticolate nelle diverse materie sceniche, dall'altra, come queste ultime si traducano esse stesse come una disamina della tensione tra corpo e soggettività.

Partendo dal vissuto biografico dei performer, questi due spettacoli si fanno responsabili di immettere nell'immaginario nuove dinamiche dell'essere donna, dell'essere disabile, del costituirsi del soggetto. Agiscono modelli del femminile e del maschile, negoziano e contrattano rappresentazioni socialmente condivise. Mentre dunque gli strumenti interpretativi della critica teatrale tardano a riconoscere, o quanto meno a ri-nominare le manifestazioni disperse della soggettività in scena, per contro invece, le pratiche teatrali si offrono a nostro avviso come campo di prova e laboratorio di pensiero sulle dinamiche sottese all'essere donna, all'essere disabile, al costituirsi della soggettività, offrendo non pochi spunti per ripensare il rapporto tra le categorie in oggetto, tanto sulla

---

<sup>22</sup> Caleo, Ilenia, “Più Lingua nei Linguaggi! Sciopero nell'arte e nella cultura”, in *Effimera*, Febbraio, 2018, <http://effimera.org/piu-lingua-nei-linguaggi-sciopero-nellarte-nella-cultura-ilenia-caleo/>

scena quanto nell'agire quotidiano. L'ancoramento di queste opere alla specifica fisicità delle performer insieme al loro vissuto, ci consente di problematizzare il rapporto tra soggettività rappresentata e soggettività biografica e di superare l'idea del personaggio come espressione della soggettività dell'artista. Sia *MDLSX* che *The Family Tree* mettono infatti a segno l'obiettivo degli studi di genere, ponendo in essere la connessioni fra costruzione dell'identità e potere, sia sul piano sociale che sul piano simbolico e della rappresentazione.

## 1. La molteplicità dell'Io: *MDLSX* (2015)

Quest'ultima opera dei Motus “celebra” i dieci anni di collaborazione tra il duo romagnolo, Enrico Casagrande e Daniela Nicolò e Silvia Calderoni<sup>23</sup> ricamando sulla specifica fisicità di quest'ultima il testo spettacolare. L'attrice infatti si caratterizza per una corporeità androgina che ha occupato sempre un ruolo di rilevanza negli spettacoli dei Motus. *MDLSX* (2015) dispone l'ambivalenza di questa fisicità come dispositivo tematico e drammaturgico, impernandosi sull'oscillazione tra l'autobiografia esposta e la trasposizione di un romanzo, *Middlesex* di Jeffrey Eugenides<sup>24</sup>, confondendo i limiti tra la *fiction* e la realtà, tra l'identità dell'attrice e quella del personaggio. Questa oscillazione mette in discussione termini e strumenti di analisi dello studioso di spettacolo. Più che minare lo statuto del soggetto, spinge a chiedersi se sia possibile configurarne uno in uno spettacolo che programmaticamente intende minare i macro discorsi teorici sul soggetto per magnificare la possibilità di potersi definire costantemente.

*MDLSX* (2015) ricostruisce la storia di Calliope Stephanides, il protagonista del libro di Jeffrey Eugenides, *Middlesex*: Un caso di ermafroditismo raccontato in prima persona. Lo spettacolo ripercorre la vita di Calliope a tappe, dall'infanzia a un virtuale presente in cui il protagonista ha deciso di assumere le sembianze e l'identità di un uomo, diventando Cal. Tuttavia il romanzo rappresenta soltanto uno dei percorsi di lettura forniti dallo spettacolo. A questa traccia principale infatti si sovrascrivono altri brandelli

---

<sup>23</sup> In un'intervista Daniela Nicolò dice: «Intanto c'era il desiderio di fare un lavoro con Silvia, dopo dieci anni di lavoro con i Motus. Anche nei nostri spettacoli precedenti avevamo lavorato con lei sulla figura ambigua, incerta tra il maschile e il femminile, perché fisicamente Silvia è molto androgina». Cfr: *Daniela Nicolò (Motus): oltre ogni limite con MDLSX*, intervista a cura di Mari Alberione, «Duels.it», rivista online, 9 Marzo 2016, <http://duels.it/persone/daniela-nicolo-motus-oltre-ogni-limite-con-mdlsx/>

<sup>24</sup> Eugenides, Jeffrey, *Middlesex*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2012, trad. it K. Bagnoli, Mondadori, Milano 2003

di citazioni letterarie, l'*Orlando* di Virginia Woolf ad esempio, di manifesti *queer* e femministi, come il *Manifesto Contra-sessuale* di Paul B. Preciado<sup>25</sup> e A *Cyborg Manifesto*<sup>26</sup> di Donna Haraway, di testi filosofici sul genere come *Gender Trouble*<sup>27</sup> e *Undoing Gender*<sup>28</sup> di Judith Butler.

Non si potrebbe dire però che siano esclusivamente il testo verbale e il materiale letterario a stratificare i percorsi di lettura dello spettacolo. In scena la narrazione tesa tra il racconto del proprio corpo e i discorsi che lo incorniciano avviene attraverso una sovrascrittura di significati prodotti dalle azioni, il video e la musica. Ed è proprio la scrittura scenica che disfa continuamente i confini tra l'identità del personaggio e quella dell'attrice. La scena infatti si costituisce di geometrie essenziali, uno schermo quadrato su cui compaiono le parole pronunciate da Silvia Calderoni e i titoli delle tracce che la stessa manda; un secondo schermo di forma circolare sul quale vengono proiettati video dell'attrice in vari momenti della sua vita miscelate in tempo reale alle immagini della stessa in scena; un tappeto a forma di triangolo rivolto verso il basso, simbolo della femminilità, che continuamente l'attrice ruota e rovescia.

Inoltre, insieme ai numerosi riferimenti biografici, che di seguito verranno esaminati, un tassello fondamentale di prossimità è rappresentato dal *dj set* che performa l'attrice durante tutto lo spettacolo. Fondamentale perché Silvia Calderoni oltre ad essere un'attrice è appunto una *dj*, ma anche perché diviene il dispositivo narrativo che porta avanti lo spettacolo e con esso condivide una composizione che si nutre di materiali pre-esistenti.

*MDLSX* (2015) inizia con l'accensione dello schermo circolare su cui scorrono le immagini di una Silvia Calderoni adolescente che canta *C'era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones* di Gianni Morandi. A metà canzone entra in scena l'attrice, si posiziona alla consolle dove poggiano computer e mixer, e dando le spalle agli spettatori, miscela la canzone con la traccia *Despair* degli Yeah Yeah Yeahs e contemporaneamente il video della propria infanzia con le immagini colte in tempo

---

<sup>25</sup> P. B. Preciado, *Manifesto Contra-sexual*, Opera prima, Madrid 2002, trad. it., *Manifesto Contra-sessuale*, Il dito e la luna, Chieti 2002

<sup>26</sup> Haraway, Donna, 1990, cit.

<sup>27</sup> Butler, Judith, 1990, cit.

<sup>28</sup> Butler, Judith, *Undoing Gender*, Routledge, New York 2004, trad. it., *Fare e disfare il genere*, Mimesis Edizioni, Milano 2014



reale da una *web cam*. Per un breve tempo il volto del passato ed il volto attuale dell'attrice restano volutamente sovrainposti, ad esergo di quello che sarà l'intero spettacolo: una sfumatura tra la persona in scena e quella sul video, tra il ragazzo delle parole di Morandi e la ragazza che in scena si racconterà con le parole di diversi autori. Il racconto prosegue, verbalmente e visivamente, sul continuo scrutarsi fisico attraverso la *web cam*, in ricordo dell'attesa adolescenziale di forme e processi biologici che tardano ad arrivare. Le aspettative continuamente disattese dal corpo si traducono in scena con continui travestimenti. L'attrice indossa un reggiseno inserendovi all'interno dei tessuti per poi liberarsene saltando, si sdraia a terra interagendo con un laser che la scruta e contemporaneamente la seziona. Indossa una parrucca che poi inserisce nelle mutande a mò di peluria pubica. In definitiva si cimenta in quel "fare e disfare" la propria identità di genere di Butleriana memoria, fino a quando non arriva alla fase cruciale della vita della protagonista, quando il corpo inizia a svilupparsi manifestando dei segni maschili. Il passaggio alla dimensione paradossale in cui è risucchiata la protagonista, avviene con la dichiarazione del manifesto di B. P. Preciado, *contra-sexual* annunciata al megafono: «Io sottoscritta Silvia Calderoni, rinuncio a ogni posizione biopolitica di uomo, di donna, a ogni privilegio economico, ogni obbligo riproduttivo derivante da un sistema eterocentrico naturalizzato».

Ancora una volta l'attrice esce fuori dal personaggio del romanzo, per prendere parola in prima persona. A questa dichiarazione di intenti, fa da controcampo la rappresentazione medica che si riserva il diritto di studiare e diagnosticare il caso di Calliope. L'attrice, rivestendo i panni della protagonista di Eugenides, si dispone davanti alla *web cam*, posizionando un riflettore su di lei come faceva il medico in clinica. Passa in rassegna delle pose, che sono quelle richieste per immortalare il suo caso clinico in un libro. Esibendo le sue parti intime, chiama in causa il linguaggio della medicina, i dispositivi e le terminologie che incastrano il corpo in un sistema tassonomico: «Il dottore sostiene che il sesso dipende da vari fattori: sesso cromosomico, delle gonadi, degli ormoni, strutture genitali interne, strutture genitali esterne, il sesso in cui si viene cresciuti». Ad ogni postura e angolazione che lo spettatore può scrutare in video e in scena del corpo dell'attrice, corrispondono degli assi di significati ritagliati dalla medicina che titola la cartella clinica di Calliope: «XY genetico maschio cresciuto come

femmina affetto da ipostadia». Calliope ricorda di aver cercato sul dizionario il termine medico che a lei si riferisce: Ipostadia<sup>29</sup>, ossia presenza a livello cromosomico maschile, aspetto e identità femminili. Il termine scientifico rimanda ad altri termini che di volta in volta slittano il corpo della protagonista in un sistema di credenze diverso: eunuco, ermafrodita, mostro. Alla parola mostro la voce dell'attrice si duplica e sfasa in una rifrazione di echi.

Questo momento rappresenta il culmine della tragicità dello spettacolo in cui l'intento di capire, studiare, raccontare la propria identità in base ai cambiamenti del corpo si scontra con la preoccupazione medica di definire e circoscrivere, qualcosa che sfugge ad ogni possibilità di essere contenuto. A questo punto dello spettacolo, Calliope decide di osteggiare il destino suggerito dalla medicina, quello cioè di procedere «ad una completa femminilizzazione con intervento chirurgico e cura ormonale» e di iniziare una nuova vita nei panni di un uomo, Cal. Il cambiamento di sesso porta Cal a scontrarsi con quella che è stata la propria educazione e l'esercizio incorporato dell'essere femminile. Racconta del disagio di frequentare i bagni maschili, del dover re-imparare a camminare e a ricalibrare le proprie movenze, degli sguardi interrogatori delle persone che incontra in fuga dalla propria casa. Questo percorso verso l'interiorizzazione di una nuova identità, si traduce in video con delle *camere car* su autostrade e immagini dell'attrice in camere d'albergo che veste gli abiti di un *cow boy*. In scena l'attrice mima, come fosse uno specchio, i gesti di se stessa in video, a marcare quanto per imitazione sia appreso il genere sessuale. Il viaggio di trasformazione, sia interiore che visivo, culmina infine con l'incontro di un *peep show*, un genere spettacolare a sfondo erotico. In questo momento il discorso sull'eccentricità del corpo viene traslato in un'ulteriore cornice narrativa, quella della sua spettacolarizzazione.

---

<sup>29</sup> L'ipospadia fa parte della categoria medica DSD (Disorders of Sex Development/Disordini del Sviluppo Sessuale) teorizzata nel 2006. Il termine, ipospadia, ridefinisce quello mitologico e spregiativo di pseudo-ermafrodito. Negli anni '50 lo psicologo John Money dedicò il suo dottorato di ricerca ai pazienti allora chiamati intersessuati, affermando che non avessero particolari problemi psicologici, e che la loro identità di genere si formasse tramite l'assegnazione di genere e l'ambiente di crescita, piuttosto che dalla loro variazione biologica. Il pensiero di Money ha avuto molto successo negli anni '70, poiché dava precedenza ai fattori sociali, liberando la concezione del genere da ingombranti meccanismi biologici. Cfr. Crocetti, Daniela, *Che cosa fanno realmente i genitali?*, Atti del convegno *Attraverso i confini di genere*, Centro di studi interdisciplinari di Genere, Trento 2012, p. 285 Money considerava la forma dei genitali il fattore sociale maggiormente importante nella formazione della identità, tanto da proporre, come lo spettacolo racconta, interventi chirurgici per modificare i genitali dei bambini come protocollo di cura.

L'attrice in scena indossa una coda da sirena, racconta dell'esperienza di essere guardata e delle droghe che utilizza come difesa per non intercettare lo sguardo degli astanti, fin quando per la prima volta non decide di guardarli curiosa quanto loro. È a questo punto che per la prima volta l'attrice guarda effettivamente gli spettatori in sala, illuminati per un breve momento.

Questo passaggio sfuma anche l'identità dello spettatore attuale con quello della finzione. Nonostante per tutta la durata dello spettacolo, l'attrice infatti si sia rivolta ad un generico "tu", è illuminando gli spettatori, guardandoli e traslandovi quelli del *peep show* del romanzo, che li chiama direttamente in causa risucchiandoli nel racconto. Lo spettacolo termina con il ritorno a casa di Cal a seguito della chiusura del *peep show*. L'attrice torna di spalle, abbassa il volume della traccia e racconta del primo incontro con il padre dopo aver cambiato sesso: «Non era più semplice restare com'eri?» - dice il padre- «Sono sempre stato così», risponde Cal. La musica sale, e lo spettacolo si chiude com'era iniziato, con le immagini di Silvia Calderoni da adolescente, che stavolta insieme al padre danza una canzone dei Rem *Imitation of life*.

## 1.1 I dispositivi-corpo

Si diceva prima, che l'oscillazione continua del soggetto tra l'identità dell'attrice e quella del personaggio si costituisce come nucleo focale dello spettacolo che intende magnificare la mobilità e dinamicità dell'io e di essere più "metà" simultaneamente. Questo continuo slittamento risponde anche all'istanza programmatica e politica che sottende gran parte della filosofia femminista e *queer*, quella cioè di prelevare le definizioni di un soggetto dai macro discorsi teorici per calarli in una dimensione pragmatica professata in prima persona. Per questo probabilmente la riflessione sul genere, l'intersessualità, il corpo, passano per l'autoesporsi di un io particolare, quello dell'attrice, e non dall'interpretazione di un io astratto e generale come poteva essere quello di un romanzo.

Se l'entrata e l'uscita dal personaggio è una costante per tutto il corso dello spettacolo,

l'attrice in alcuni momenti mette in campo inequivocabilmente la propria persona attraverso due elementi. Il primo è il video che si costituisce come archivio di memoria personale. Il secondo è la parola. Quasi a metà dello spettacolo l'attrice infatti sottoscrive con il proprio nome le parole della/o filosofo B. P. Preciado e chiama in causa il luogo e la data effettiva della rappresentazione scenica. La scelta dell'autoesposizione traduce a nostro avviso l'urgenza del prendere parola in prima persona sul sé (o sui sé) che si è, per non lasciare che siano gli altri a definirlo. Al contempo però, non si riesce mai a far combaciare totalmente l'io che parla e agisce in scena con quello dell'attrice, e anche questo risponde all'urgenza di disinnescare nello spettatore qualsiasi possibilità di definire con una risposta univoca il soggetto esposto. Lo spettacolo accoglie la nozione di intersezionalità come metodologia e attesta «l'impossibilità di stabilire i confini certi fra il 'biologico', lo 'psichico', il 'discorsivo' e il 'sociale»<sup>30</sup>. Quello di intersezionalità è un termine che circola per la prima volta nella nei testi solo all'inizio degli anni '80. Tuttavia come concetto, affonda le radici prima, quando i movimenti attivisti degli anni '70 (il movimento femminista, anti-colonialista, anti-imperialista il movimento anti razzista per i diritti civili afroamericano) hanno iniziato a rivendicare la differenza, la molteplicità e la simultaneità come momenti ed elementi di mobilitazione ed identificazione<sup>31</sup>. In questa prospettiva la differenza è vista come qualcosa che agisce contemporaneamente su tutti gli attributi che descrivono un soggetto, per cui non è possibile parlare di una dimensione della diversità senza chiamare in causa anche le altre<sup>32</sup>. Non è un caso che ad un certo punto lo spettacolo introduca le istanze anti-colonialiste e anti-capitaliste attraverso le figure del fratello di Calliope e della sua fidanzata. Il racconto del fratello costantemente sotto effetto di LSD si costituisce come elemento di disturbo che complica e derritorializza il soggetto costruito dalla cultura patriarcale rappresentata dai genitori di Calliope. Scenicamente “l'intersezione” del fratello si traduce in un'esplosione prismatica di luci psichedeliche e in una differenziazione di vocalità che l'attrice adotta per restituire lo scontro tra il figlio

---

<sup>30</sup> Butler, Judith, 2004, cit. p. 275.

<sup>31</sup> Cfr. Castiello, Restituìta, *Per una politica femminista post-umana*, in Atti del convegno *Attraverso i confini di genere*, Centro di studi interdisciplinari di Genere, Trento 2012, pp. 11-14

<sup>32</sup> Cfr. Marchetti, Sabrina, *L'intersezionalità*, in Botti, Caterina (a cura di), *Le etiche della diversità culturale*, Le Lettere, Firenze 2013, pp. 133-148

ed il padre. La narrazione della polifonia dell'essere, passa dunque anche per la moltiplicazione dei personaggi che l'attrice incorpora attraverso la voce e sintetizza con la frase: «Noi e quali noi? Dell'impossibile io, dell'impossibile noi. La domanda da porsi non è cosa sia la nostra essenza, ma cosa ci tiene insieme quando diciamo noi. Noi donne, noi uomini, noi gay, noi lesbiche, noi lavoratori. Non sono un uomo, una donna, né pianta, né cane, né bianca, né nera, oppure sono tutti questi noi insieme?».

Questa frase consuntiva rende esplicito un nodo concettuale particolarmente significativo all'interno del "programma" politico femminista che si interroga proprio su chi sia questo "io" o questi "noi" di cui si sta parlando, per sollevare quanto le forme del conoscere siano innegabilmente non scindibili dalle forme dell'essere. Le teorie femministe e in generale quelle che adottano l'intersezionalità come metodo, partono dal presupposto secondo cui ciascun discorso su un oggetto sia contemporaneamente costruzione dell'oggetto. Per questo motivo di fondamentale importanza diviene il posizionamento, ossia il rendere conto della specifica situazione e parzialità del punto di vista di chi parla, come momento iniziale e indispensabile di un discorso.

Il "noi" che la Calderoni definisce impossibile è certamente quello incontenibile dell'essere, ma anche quello neutrale e astratto che si arroga il diritto di rappresentare e di costruire il sapere senza denunciare le dinamiche di potere in cui è coinvolto, proprio perché secondo questa impostazione di pensiero, nessun posizionamento è mai completamente sottratto alle dinamiche di potere, ma sempre strettamente dipendente dalla condizione specifica che vive il soggetto che parla.

Tra tutti gli autori citati nello spettacolo, è paradigmaticamente Donna Haraway che si è fatta portavoce dell'epistemologia dei saperi situati. Per la biologa, che si è mossa sul terreno degli studi femministi di ispirazione post-strutturalista, "situato" significa necessariamente "situato nel corpo", per cui la conoscenza è inscindibile dalle pratiche e delle tecniche incarnate del soggetto e dalla sua posizione sessuale, razziale e sociale<sup>33</sup>.

La singolare ambiguità fisica di Silvia Calderoni, non è dunque solo il punto di partenza e la materia tematica di *MDLSX* (2015), ma si fa schermo attraversato dalla parola altrui di una specifica postazione di enunciazione.

Inoltre, se è impossibile tracciare confini certi fra il 'biologico', lo 'psichico', il

---

<sup>33</sup> Haraway, Donna, 1991, cit. p. 113

‘discorsivo’ e il ‘sociale’ che si incorporano nel soggetto, ugualmente è impossibile separare quest'ultimo dai dispositivi impiegati a rappresentarlo. Nello spettacolo, il soggetto è la forma con il quale si racconta. L'interazione tra diversi media, da sempre cifra stilistica di Motus, in *MDLSX* (2015) risulta quanto mai conforme alle tematiche affrontate. Per usare le parole di Donna Haraway lo spettacolo persegue il «piacere di confondere i confini, rispondendo anche alla responsabilità della loro costruzione»<sup>34</sup>.

Il video ad esempio, da una parte si configura come strumento di verifica della storia raccontata, dall'altra come forma espressiva di per sé significativa. Come scrivevamo infatti, fatta eccezione di un solo momento nello spettacolo, lo spettatore non intercetta mai, se non attraverso il video, lo sguardo del soggetto che si auto-espone in scena. Lo sguardo dell'attrice sullo schermo, sposta il soggetto dalla sua persona e rende trasparente la natura mediata del racconto. Lo schermo circolare di sinistra dunque mette in guardia lo spettatore dal far coincidere la prima persona utilizzata dall'attrice con la stessa. Allo stesso modo, lo schermo quadrato di destra, facendosi supporto di tutte le frasi pronunciate dall'attrice, rivela la loro matrice scritta e letteraria. Entrambi gli schermi dunque dichiarano la parzialità e la posizione dei saperi che vengono restituiti allo spettatore.

L'immagine è dispositivo di narrazione e al contempo di costruzione del corpo, che interviene attivamente nel processo di conoscenza del soggetto raccontato, ma assume connotazioni diverse in base al sistema di credenze in cui è inserita. In questa direzione significativa è la scena in cui Calliope ricorda e mima le posture richieste dal medico per immortalare il suo caso clinico: «Non voglio ombre» dice il medico, mentre le chiede di posizionarsi frontalmente, aprire le gambe e mostrarsi nuda. Inoltre Calliope inserisce un'ulteriore informazione importante, il fatto cioè che nel libro in cui appare la sua fotografia è stata applicata una striscia nera all'altezza degli occhi<sup>35</sup>: «Veniva nascosta l'identità per lasciare scoperta la vergogna» dice. Questa frase ci rimanda

---

<sup>34</sup> Haraway, Donna, 1991, cit. p. 113

<sup>35</sup> Il libro in questione è *Gender Identity*, come si può leggere dal romanzo di Eugenides: «readers may have come across me in Dr. Peter Luce's study, "Gender Identity in 5-Alpha-Reductase Pseudohermaphrodites," published in the Journal of Pediatric Endocrinology in 1975. Or maybe you've seen my photograph in chapter sixteen of the now sadly outdated *Genetics and Heredity*. That's me on page 578, standing naked beside a height chart with a black box covering my eyes» Cfr. J. Eugenides 2002, cit. p. 1

all'uso medico della fotografia di metà Ottocento. «Il corpo isolato, lo spazio ristretto, la sottomissione a un sguardo non restituibile, il controllo di gesti, volti e caratteristiche fisiche, la chiarezza di illuminazione, la nitidezza di fuoco, lo sfondo neutrale»<sup>36</sup> sono modelli ripetitivi che lo studioso John Tagg ritrova in tutte quelle immagini fotografiche utilizzate nell'Ottocento per documentare e identificare la "verità" di "casi" come i deformi, i prigionieri, i mendicanti e i folli. Le pose assunte dell'attrice davanti alla *web cam* divengono dunque commento all'uso specifico di quelle immagini che hanno legittimato i moderni discorsi medici sul corpo.

La *web cam* fornisce lo *zoom* di dettagli fisici che altrimenti andrebbero persi, la possibilità di vedere il lato del corpo che l'attrice non rivolge allo spettatore, costituendosi come dispositivo onnisciente e di sorveglianza sul soggetto. La storia di Calliope si intreccia allora con quella dei dispositivi che la raccontano. Il riferimento delle immagini mediche co-esiste a quello di altre immagini appartenenti a un'iconografia videografica e filmica che in qualche modo si è resa testimone della narrazione dell'eccentricità del corpo. Un esempio chiave in questo senso è la scena in cui l'attrice si denuda completamente per immobilizzarsi per un attimo in una posa efebica e cristologica. Prima di assumere la posizione però, l'attrice compie dei gesti che richiamano alla memoria un'opera video che sul corpo e sul genere rifletteva: *Conversions III* (1970) di Vito Acconci. Nel video in questione, l'artista nasconde il pene tra le gambe, brucia i peli sul petto e assume pose connotativamente femminili. Così Silvia Calderoni, finge di nascondere l'ingombro di un attributo che non ha tra le gambe e si congela in una posa cristologica. Il riferimento all'opera di Acconci, non è semplicemente una citazione, ma un'operazione di spostamento delle riflessioni da essa avviata. *Conversions III* (1970) è infatti un'esplorazione sul corpo e sull'identità di genere, mediata dalle possibilità del mezzo elettronico di alterare e manipolare l'immagine corporea.

Il riferimento dei Motus a questa specifica opera video, si iscrive nell'istanza di riannodare le fila delle narrazioni sul soggetto e in particolare sull'identità di genere. Questa esplorazione passa anche dai dispositivi utilizzati nel dar forma a questi discorsi

---

<sup>36</sup> Sekula, Alain, *The Body and the Archive*, in Bolton, Richard (edit by), *The contest of meaning: critical histories of photography*, Cambridge MIT Press, Cambridge 1992, p. 54

e il video sin dalle sue origini, insieme alla parola scritta, si è fatto promotore del racconto del sé. Come scrive Valentina Valentini: «Alle origini della storia del video, connaturato alla natura della sua identità, è l'autoritratto. Le qualità che lo caratterizzano sono: il suo stare al limite fra il video verità e la fiction. [...] Il video ha ritratto questa duplicità e questo limite fra la disintegrazione del soggetto e la tensione all'icona, ovvero ci fa scoprire come nel depotenziamento si ritrovi una tensione al sublime»<sup>37</sup>. Per certi versi, questa *web cam* stretta sul corpo, rimanda al “narcisismo del video delle origini, dell'io diviso che non comunica con il mondo”<sup>38</sup>, ma lo ingoia al suo interno. Negli anni Settanta, il corpo diviene soggetto e oggetto sia delle prime registrazioni di azioni dal vivo, che della produzione di artisti che rivolgono su se stessi la telecamera, affidando all'occhio dello strumento il compito di far trasparire il pensiero dalla carne. Come ricorda Valentina Valentini: «Nel mettersi in immagine, di fronte alla telecamera [...] l'artista collega i due momenti, l' *operator* e lo *spectator*, relazione che il dispositivo elettronico istituisce con lo sdoppiamento dell'io, essere contemporaneamente colui che fa e colui che osserva: nell'immagine video è iscritto, il corpo di chi tiene la telecamera, fa vedere colui che filma mentre sta filmando se stesso nell'atto di filmare»<sup>39</sup>.

In *MDLSX* (2015) questi due momenti, quello dell'*operator* e dello *spectator*, si fondono alle immagini che qualcun altro ha costruito dell'attrice. Alle immagini in tempo reale riprese dalla stessa Silvia Calderoni, si frappongono infatti quelle che qualcun altro ha ripreso di lei. Oltre ai video dell'infanzia riprese dalla madre, compaiono anche le immagini creati dai registi dello spettacolo e quelle riprese dal film di Davide Manuli, *La leggenda di Kaspar Hauser* (2012) che vede la Calderoni come protagonista. Anche in questo film, l'attrice interpreta il ruolo di un disturbo, un essere androgino, Kaspar Hauser, che naufragando su un'isola ne scompagina l'equilibrio. L'immagine dell'attrice sott'acqua con la scritta al petto “Kaspar Hauser” così come compare nel film, accentua il carattere mediato del suo racconto e a sua volta ri-media

---

<sup>37</sup> Valentini, Valentina, *La figura umana nel paesaggio elettronico*, in Valentini, Valentina, *Le storie del video* (a cura di), Bulzoni, Roma 2003, p. 82

<sup>38</sup> *Ibidem*

<sup>39</sup> Valentini, Valentina, *Ritratti autoritratti icone: come il video riconfigura il sé come altro* in Tavani, Elena (a cura di), *Selfie & co. Ritratti collettivi fra arte e web*, Guerini e associati, Milano 2016



da un altro circuito narrativo la fluttuazione identitaria che in scena attesta. Più che citazioni, queste allusioni, frantumano il soggetto in una costellazione di percorsi che hanno costruito o fatto saltare categorie ed etichette ancorate al corpo.

Come il video, la partitura sonora si costituisce come forma e contenuto dello spettacolo. Innanzitutto, come si diceva, il *djset* diviene principio compositivo di *MDLSX* (2015), riflette la natura di un racconto che procede per sequenze pre-esistenti e diviene metafora di un'io manipolabile e manipolato in cui convive la combinazione di una grande varietà di rappresentazioni. La forma del *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 pre-esistenti, letterari e audiovisivi. Le ventuno canzoni inoltre, parlano a loro volta dello stratificato tappeto tematico che lo spettacolo tratta. Ad esempio *Formidable* di Stromae rimanda al mondo prodigioso che risucchia mito e scienza nella spettacolarizzazione della mostruosità. *Imitation of life* dei Rem rimanda al rapporto tra fiction e realtà su cui lo spettacolo si impianta. Infine, la partitura musicale si *mixa* senza soluzione di continuità alla voce, o alle voci dell'attrice, trasformando lo spettacolo in un'unica complessa dimensione sonora. I diversi personaggi incorporati da Silvia Calderoni, Calliope, il fratello, la ragazza del fratello, il padre, i compagni di viaggio, il medico e la stessa attrice, sono restituiti mediante una differenziazione tonale della voce. Le parole di Preciado e di Donna Haraway sono come messe tra virgolette attraverso un'amplificazione della voce con effetto megafono. Mentre quelle del romanzo ricorrono ad effetti di riverbero o eco. Il risultato è una stratificata orchestrazione vocalica che si impasta con i suoni, rendendo, come le immagini, anche la presenza timbrica del soggetto in scena, sfumata e ineffabile.

## 1.2 Il corpo come dispositivo

Oltre che con i diversi linguaggi, il soggetto però parla di sé agendo e catalizza sulla propria presenza tutti i discorsi messi in campo. Oggetto e *actor* del discorso, il “corpo in scena” nell'ostentarsi sembra piuttosto ritirarsi in una condizione di effetto. L'attrice

in scena soffre, come nel racconto, di una doppia anima, da una parte è un atleta scattante e in continua trasformazione, dall'altra si arresta di spalle e in penombra restituendosi allo spettatore esclusivamente attraverso la voce. Di spalle e in controluce l'attrice dà voce alle immagini di se stessa che scorrono sullo schermo. La sua figura si marginalizza in *silhouette*, in ombra o voce narrante, salvo poi spezzare il racconto con dimenamenti liberatori e camuffamenti. Nonostante il corpo sia costantemente oggetto delle riflessioni che lo spettacolo mette in atto, in scena si nega allo scrutinio dello sguardo, sfugge alla vista mediante il continuo movimento o il ritrarsi sullo sfondo. Questa doppia modalità di sottrarsi allo spettatore, disperde l'attenzione negli altri testi simultaneamente co-esistenti, suggerendoci forse come riduttivo l'occludere la soggettività entro i limiti dell'epidermide. Le continue trasformazioni che l'attrice compie in scena chiamano in gioco il concetto di performatività del genere teorizzato da Judith Butler. Secondo la filosofa infatti l'identità di genere non pertiene strettamente ai fattori biologici, ma di contro, neanche alle costruzioni sociali. L'identità si dispiega nella performatività di atti continui e ripetuti in accordo o in conflitto con la rappresentazione di sé stessi<sup>40</sup>.

Le azioni della Calderoni in scena, tracciano una figura grottesca, sempre parossisticamente caricatura dell'identità da restituire, sia essa donna, uomo, sirena. Relegandosi sullo sfondo come *silhouette* ritagliata dalla luce, mettendo in risalto la non completa aderenza né al personaggio, né alla sua persona, né agli abiti che indossa, l'attrice ci spinge a cercare oltre il suo corpo la molteplicità che intende abbracciare.

Questo corpo è messo a nudo, non solo nel senso che ostenta la propria anatomia in tutta la sua integrità, ma nel senso che espone le tecniche, gli atti e gli abiti che gli danno forma, sfonda la dimensione esteriore che lo trattiene e si rovescia all'esterno in quanto profondità storica, biografica, politica, sociale e biologica. La studiosa Rebecca Schneider, definirebbe il corpo presentato in scena, “explicit body”, un corpo cioè che nel mostrarsi contemporaneamente rende trasparente le rappresentazioni sociali, linguistiche, mediche e politiche che lo plasmano<sup>41</sup>. Con “explicit” la studiosa si riferisce al termine latino “explicare”, spiegare. Secondo lei, molte delle opere

---

<sup>40</sup> Butler, Judith, 1990, cit.

<sup>41</sup> Cfr. Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London 1997, p. 2

femministe tra gli anni '80 e '90 spiegano il corpo sollevando in superficie i livelli di significazione che gli si appuntano. Rendere esplicite le questioni storiche sociali, politiche e culturali coinvolte nella rappresentazione dell'identità genere è una modalità alla base di molte delle opere di artiste a partire dagli anni '80, da Anne Sprinkle a Veronika Vera, dalle Guerriglia Girls a Barbara Kruger. Manipolando il proprio corpo come messa in scena, queste artiste lo utilizzano come strategia che non vuole proporre rappresentazioni alternative del corpo, ma rendere esplicite quelle esistenti<sup>42</sup>.

*MDLSX* (2015) oltre a portare in superficie i vari sistemi di credenza e rappresentazione in cui il corpo della protagonista è stato preso a oggetto, contemporaneamente si fa promotore di uno sguardo mobile tanto quanto il soggetto. La moltiplicazione dei punti di vista, la gestualità frenetica, i cambi di costume, costringono infatti lo spettatore a dislocare lo sguardo su più punti dello spazio scenico simultaneamente, spezzando e spostando costantemente ciascuna delle cornici teoriche sollevate. La scrittura scenica satura la vista al punto di offuscarla.

In *MDLSX* (2015) il “corpo in scena”, non occupa una posizione centrale, ma fa da contrappunto a quanto raccontato attraverso la parola, la musica ed il video. Non c'è nello spettacolo la piena rivendicazione della differenza che proclama Preciado, anzi è proprio nella tensione tra il pensiero filosofico, lo sguardo medico, la descrizione fisica del proprio corpo e la narrazione intima del proprio sentire che si staglia la tragicità dello spettacolo. In scena non vediamo esclusivamente un personaggio nell'atto orgoglioso di proclamare la propria eccentricità, ma anche un personaggio che ne soffre e vi entra in conflitto. È proprio l'attrito tra il corpo e il soggetto che quindi si configura come snodo cruciale e tragicità dello spettacolo.

---

<sup>42</sup> *Ibidem*

## 2. La frammentazione dell'Io: *The Family Tree* (2012)<sup>43</sup>

La produzione di Chiara Bersani risulta decisamente emblematica per rispondere alle problematiche poste, poiché ci troviamo di fronte ad un'autrice, e attrice che ha assunto il proprio corpo come luogo principale di ricerca artistica. L'osteogenesi Imperfetta con la quale convive è un'alterazione genetica che rende l'apparato scheletrico fragile e ne ostacola lo sviluppo. Partendo dalla personale esperienza, nello spettacolo *The Family Tree* (2012) l'artista invita il coreografo Riccardo Buscarini e il performer Matteo Ramponi ad assumere la storia del suo corpo come mappa di partenza per la creazione di una performance: «Sono nata il 9 Novembre del 1984, affetta da una forma medio/grave di osteogenesi imperfetta. Per questa ragione ho subito numerosi interventi chirurgici che hanno lasciato inevitabili tracce sul mio corpo. Seguendo le cicatrici presenti sulla pelle posso ricostruire la mia autobiografia dall'età di due anni ad oggi. Ad ogni segno corrisponde una data, un luogo, una sequenza di ricordi precisa. Considerando la mia vita attraverso questo percorso, mi ritrovo ad essere da sempre protagonista di una lunga performance il cui principio va ricercato nella sua radice genetica. Sono un mosaico. Ricostruiscimi»<sup>44</sup>.

Sin dalle premesse dunque il corpo diviene piega in cui precipitano il sentirsi e l'essere guardato. La piccola statura, insieme alle numerose cicatrici causate dai diversi interventi subiti, si costituiscono come occasione per ripensare la soggettività quale luogo di incontro tra un corpo dimora di una memoria irripetibile e il deposito di saperi e pareri collettivi su tale corpo. *The Family Three* (2012) non si configura in una composizione organica, né mediante un sentiero narrativo da percorrere, ma si traduce in un montaggio di tre quadri non consequenziali, ciascuno dei quali firmato da un

---

<sup>43</sup> Ho esaminato questo spettacolo nel saggio "Il corpo come luogo di negoziazione di significati", in *Comunicazioni Sociali*, anno 2017, n. 2

<sup>44</sup> Cfr. il sito dell'artista: <http://www.chiarabersani.it/#!Family%20Tree2> Accessed March, 3, 2017

artista diverso.

Nel primo quadro *Hallway*, concepito da Matteo Ramponi, il *performer* si leva come figura, è materia plasmata dalla luce, privata della parola, staccata da ogni legame con un tempo e un luogo definiti. Il *performer* campeggia sulla scena come *silhouette* o come ombra che bascula nel buio. Una voce acusmatica scandisce le sue azioni al ritmo sillabato tipico della lettura infantile: «Cosa credi che vedrei se potessi allontanarmi da me? L'abbandono ogni tanto riempie il vuoto, ci dà volume, ci rende ciò che siamo, chi saremmo senza di loro?». Chi sono “loro” di cui parla la voce? Chi “riempie”? Chi “abbandona”? Se torniamo alle parole che hanno dato avvio alla collaborazione con Matteo Ramponi e Riccardo Buscarini, comprendiamo quanto il titolo rimandi alla ricostruzione della superficie/corpo di Chiara Bersani risalendo alle sue radici genetiche. L'osteogenesi imperfetta infatti è causata da una mutazione di alcuni geni, dunque affonda le proprie ragioni d'essere in un codice scritto da legami sanguigni tanto lontani quanto costantemente presenti sul corpo dell'artista. Visti in quest'ottica, l'abbandono che riempie i vuoti, le persone che cadendo riempiono, sono gli antenati che nella loro assenza conservano una traccia non solo sulla nostra memoria, ma anche sui vuoti da scrivere sul nostro DNA.

Tuttavia non è possibile assegnare un ruolo definito anche a questa voce. Non potremmo definirla l'effettivo soggetto della scena, non identificandone l'origine, né potremmo definirla un narratore, poiché le frasi pronunciate non hanno una funzione epica, ma si delineano piuttosto come pensieri slacciati che aspettano di depositarsi in un senso. La relazione tra corpo e soggetto in questo primo frammento dello spettacolo, si posiziona al centro di una voce senza corpo e di un corpo senza voce, entrambi in cerca di un'identità. Il soggetto derivante è dunque una ricostruzione in fieri dello spettatore, il quale mette insieme le informazioni di cui dispone simultaneamente.

Riaccese le luci inizia il secondo quadro dello spettacolo *Volta*, diretto da Riccardo Buscarini. Il palco stavolta è illuminato solo dalle *abat jour*, ora tutte accese, disposte a terra a disegnare un cerchio irregolare. Al centro del circuito entra la coppia Marco D'agostin e Chiara Bersani, il primo con in braccio la seconda roteano su se stessi lentamente. L'orbita tracciata dai due *performer* si srotola dall'alto verso il basso, quasi come se la gravità schiacciasse a terra i due corpi, costretti a soppesare e ri-bilanciare

ciascuno la propria energia per trovare un nuovo equilibrio e continuare a ruotare<sup>45</sup>. In questo quadro, il corpo emerge come un sistema precario di flussi che ha bisogno dell'altro per sorreggersi: lui tiene in braccio lei, lei ricalibra l'equilibrio di lui. L'azione lentissima di roteare su se stessi, poggiarsi per terra e riprendere il moto circolare, trova forza ed equilibrio spostando il baricentro dall'uno all'altro corpo. È nel continuo ri-bilanciamento dei rispettivi pesi che risiede la potenza e la sostanza del movimento. Anche in *Volta* dunque, la soggettività è un'energia che passa dall'uno all'altro corpo, non è rintracciabile nelle singolarità delle persone in scena, ma emerge dall'unione dei due *performer*.

Lo spegnimento delle luci segna il passaggio all'ultimo quadro, l'*Epilogo* diretto dalla stessa Chiara Bersani. Sulle note di un *Requiem*, dei fiocchi di neve cadono sulla scena inizialmente vuota. Da diverse parti del palco entrano dei *performer* con degli strumenti in mano, due a fiato e due a percussioni. I quattro musicisti si dispongono in fila al centro della scena bloccandosi nell'atto di suonare il proprio strumento. Tuttavia la musica che sentiamo è extra-scenica. Come nel frammento precedente, questa apparente immobilità accelera in uno scatto improvviso, i musicisti avvicinano velocemente lo strumento che impugnano, ma prima che qualsiasi nota venga emessa la scena ricade nel buio. Come nel primo quadro, anche in quest'ultimo la presenza dei quattro musicisti è compensata da un suono extra-scenico che ne frantuma il senso. In entrambi i casi i soggetti si costituiscono come aggregazione di più componenti da rintracciare dentro e fuori la scena e non solo nei perimetri del corpo dell'attore.

Infine, a far da chiosa allo spettacolo è la voce acusmatica che lo ha aperto. Stavolta non legge, ma canta sussurrando *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli. Se in un primo momento si può riconoscere lo stesso timbro della voce che ha aperto lo spettacolo, durante la seconda strofa una lucciola illumina Chiara Bersani di spalle. Il soggetto che in *Hallaway* era solo immaginato dallo spettatore trova alla fine dello spettacolo un volto. Il suono si ricongiunge alla sua fonte.

Nel complesso non si potrebbe dire che assistiamo ad un'emanazione in scena di un processo psichico del soggetto-Chiara Bersani. Semmai i tre quadri dello spettacolo si

---

<sup>45</sup> Cfr. D'Amico, Dalila, "Il corpo della vulnerabilità", *Elephant & Castle*, 9 (2014). Accessed February 28, 2017, DOAJ: <https://doaj.org/doaj?func=home&uiLanguage=en>

costituiscono come varchi di memoria che si aprono da ogni cicatrice sul suo corpo. Ma sono varchi di memoria immaginati dall'altro, dove "altro" sono da una parte Matteo Ramponi e Riccardo Buscarini, dall'altra lo spettatore. Lo spettacolo dunque mantiene una composizione disorganica, che non armonizza le tre diverse visioni degli artisti chiamati a scriverlo, poiché si costituisce come racconto di parti spezzate di un corpo che necessita dell'intervento altrui per essere ricostruito come soggetto. Le qualità specifiche di Chiara Bersani, le tracce dell'Osteogenesi Imperfetta, si traducono dunque in dispositivi di senso e configurano l'impianto drammaturgico dello spettacolo.

## 2.1 Costruire le rappresentazioni

Potremmo asserire che la specifica corporeità dell'artista caratterizza tutta la produzione di Chiara Bersani, facendosi specchio di una grammatica del soggetto che ingloba l'altro nella continua definizione di sé. Sulla tensione tra corpo, sguardo dell'altro e costruzione del sé si impianta un'altra produzione della Bersani, *Le mie parole sono Uomini* (2011), co-diretto con Chiara Vilardo. Questo lavoro è la traduzione performativa del lungo dialogo, umano e artistico, tra le due giovani donne che nei mesi di ricerca tra il Belgio (NADINE - Arts Laboratory) e l'Italia (CSC - Centro per la Scena Contemporanea) si sono interrogate sulla femminilità, sulla differenza tra immagine pubblica e privata, sull'amore, sulla sensualità, sperimentando diverse possibili forme a partire dalla propria specifica esperienza. Il risultato è una performance che procede per salti e immagini corrispondenti a desideri personali e aspettative altrui dell'essere donna. In questa performance l'identità di genere è concepita come dialogo continuo tra l'esposizione corporea e la risposta dall'altro. Come tensione coercitiva tra canoni imposti e giustapposizioni trasgressive, icone assegnate e significati riscritti. È così che Chiara Bersani si annoda eroticamente in una *lap dance*, o in braccio a Sara Vilari ne prende in prestito le gambe per comporre un *patchwork* grottesco dei modelli di bellezza femminile veicolati dalla comunicazione di massa. A sua volta Sara Vilari indossa una maschera o si lascia scaraventare sul suolo da un uomo con il quale sembra intrattenere un rapporto conflittuale piegato alla noia, la violenza e il gioco di potere.

Così facendo le due artiste mettono sotto scacco la pratica oggettivante del corpo femminile operata dai media e al contempo il tabù sulla sessualità delle persone disabili. Del resto è proprio su queste trame che sembra installarsi il concetto di *corpo politico* su cui si poggia l'attività artistica della Bersani: «Il corpo risponde alla sua funzione sociale nel momento stesso in cui sceglie di immergersi nella società imponendo agli altri di essere visto. Chi lo incontrerà non potrà esimersi dal dargli un significato, interpretarlo, crearvi attorno delle aspettative<sup>46</sup>. Il corpo sceglie di rispondere al proprio dovere politico nel momento in cui accoglie i significati che gli vengono attribuiti, li analizza e li personalizza trasformandoli in un manifesto consapevole di se stesso. In questo percorso sul corpo politico la sessualità riveste una posizione centrale. Gli stereotipi legati a questa sfera colpiscono diverse fasce di persone. Ne sono un esempio i disabili visti come asessuati, gli anziani percepiti come privi di carica erotica, gli omosessuali a cui viene frequentemente attribuita una vita dissoluta, gli attori porno considerati incapaci d'amare»<sup>47</sup>.

Lo sguardo sensuale, lo smalto rosso, il corpetto nero, i guanti in rete di una Chiara Bersani che lascia seducente la sua sedia rotelle per avvitarsi in una *lap dance*, cortocircuitano l'immaginario collettivo su questa danza e al contempo si rendono responsabili di arricchirlo di nuove immagini. L'assunto della performance infatti, non è solo quello di riflettere sul concetto di femminilità, ma anche sull'autorità delle immagini, responsabili in qualche modo di costruire desideri e accreditare alcune pratiche sessuali come lecite lasciandone fuori altre. È per questo motivo che le diverse azioni della performance assumono un carattere ambiguo, teso tra la caricatura grottesca, l'ironia e la denuncia, senza tuttavia fornire enunciati e risposte sulla sessualità e l'identità di genere. *Le mie parole sono Uomini* (2011) infatti sembra chiedere, più che asserire, cosa voglia dire "essere donna", nonostante il titolo denunci in qualche modo la lettura patriarcale della femminilità.

Parafrasando Elizabeth Grosz e Elspeth Probyn "Si tratta di pensare la sessualità in movimento, come un incontro di una superficie con un'altra, quella di un corpo, di una

---

<sup>46</sup> Bersani, Chiara, *Tell me more*, intervista online a cura di Trevisan, Anna cfr: <http://www.abcdance.eu/> Accessed March 3, 2017.

<sup>47</sup> C. Bersani, *Tell me more*, intervista di Trevisan, Anna, <http://www.abcdance.eu/>



parte del corpo o di un'attività del corpo con quella di un altro, sia esso persona o cosa, cercando di concepire i rapporti tra l'umano e il non-umano, tra un sesso e un altro, un elemento e un altro, in termini di movimenti, produzioni, transizioni, metamorfosi<sup>48</sup>.

L'iconica differenza del corpo di Chiara Bersani diviene dunque nella sua produzione, pratica di invenzione del sé in continua metamorfosi con l'altro e con le cose, nell'intento di scuotere i confini dell'immaginario collettivo vigente. L'artista si rende dunque responsabile di costruire nuove rappresentazioni del vivere la sessualità, estendendone l'accesso ai soggetti solitamente esclusi. Ma che cos'è la rappresentazione?

Come abbiamo visto nel paragrafo precedente, per gli studi di genere e di disabilità, nel termine "rappresentazione" precipitano tutti i discorsi che nell'indagare un oggetto contemporaneamente lo costruiscono, producendo così nuove forme di sapere che di fatto si traducono in effetti di potere. Le rappresentazioni non sono solo un luogo di costruzione di significati, ma soprattutto un luogo di costruzione di significati gerarchicamente organizzati. Come abbiamo detto precedentemente, a partire dagli anni '70 decostruire le gerarchie che governano le rappresentazioni collettive cioè il modo mediante cui vediamo l'altro e il mondo diventa l'istanza principale che accomuna i movimenti di liberazione, quello femminista, quello anti-colonialista e anti-razziale, l'Upias, il movimento per i disabili. Per questi movimenti politici strappare il soggetto dai macro discorsi che lo teorizzano e che lo incastrano in un sistema tassonomico diviene un'arma di ribellione contro l'autorità dominante. Il corpo dunque diventa strumento principale di azione politica, proprio perché il potere si insinua anche nei suoi tessuti. Come dicevamo, il lavoro teorico sulla demistificazione delle logiche sottese alla costruzione del soggetto donna si ripercuote anche in ambito artistico. Per le artiste degli anni '80 decostruire la rappresentazione non vuol proporre una alternativa, ma piuttosto rendere maggiormente evidente quella esistente. Chiara Bersani non solo svela la rappresentazione che costruisce e disciplina il soggetto donna e disabile, ma passa alla *pars costruens* di questo processo. Del resto anche per Judith Butler, il potere ha due facce, non è solo quello coercitivo delle istituzioni, ma anche quello dello stesso

---

<sup>48</sup> Elizabeth Grosz, Elspeth Probyn (edit by), *Sexy Bodies. The strange carnalities of feminism*, Taylor & Francis e-Library, 2002, Introduction, p. X.

soggetto che può decidere se farsi assoggettare o entrare in conflitto con tali istituzioni. Veicolando l'immagine della donna disabile come soggetto consapevole delle proprie qualità sensuali, attraenti e provocanti, l'artista entra in conflitto con la rappresentazione della persona disabile come asessuata, la sovverte dall'interno e riposiziona la gerarchia dei significati condivisi.

### 3. Conclusioni

Secondo quali prospettive quindi è possibile configurare la relazione tra il corpo e il soggetto? Nelle opere analizzate il corpo, che si enuncia come dispositivo regolatore dello spettacolo, sulla scena invece si configura come soggetto solo per sineddoche, è solo una parte infinitesimale di una complessità più vasta. Il soggetto è disperso nelle relazioni che le diverse materie sceniche contraggono. È dunque l'incontro e la simultaneità dei diversi elementi scenici ad organizzare l'immagine di una soggettività.

*MDLSX*, e *The Family Tree*, sembrano mettere in atto un processo di “soggettivazione” colto nel suo farsi, laddove per soggetto si intende l'insieme delle relazioni che uno specifico corpo intrattiene con un passato, con un fare, con il mondo, con l'altro. Per soggettivazione Michael Foucault intende l'isciversi in una dimensione pratica, dove il sé non è mai qualcosa di già dato, ma è il gesto stesso che ne permette la produzione. Questo gesto ha a che fare da una parte con una personale e radicale esperienza, dall'altra con le dinamiche di potere che circoscrivono e “disciplinano” tale esperienza. Nelle opere analizzate, tale gesto è frutto della relazione tra il portato personale delle attrici, radicalizzato nelle qualità specifiche delle loro corporeità, e l'impianto scenico e teorico che “disciplina” tali corporeità senza tuttavia incastrarle in un unico dominio prospettico.

In questi spettacoli, è difficile scindere il gesto extra-scenico da quello mostrato in scena. In un'intervista rilasciata per la rivista *Artribune*, Silvia Calderoni dice: «Quotidianamente mi trovo di fronte persone che si interrogano sulla mia sessualità, su qualcosa che per me è una forma di stare e riguardo cui non mi pongo particolari questioni. Le domande degli altri sono state il punto di partenza del lavoro. Da lì però si snodano piani di lettura diversi»<sup>49</sup>. Similmente alle parole di Chiara Bersani sul concetto

---

<sup>49</sup> Calderoni, Silvia, “Motus in scena. Intervista a Silvia Calderoni”, intervista a cura di Flavia, Dalila D'Amico, <http://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2017/04/intervista-silvia->

di corpo politico, quelle dell'attrice dei Motus, manifestano l'irriducibilità del gesto in scena esclusivamente ad una dimensione simbolico-rappresentativa. In entrambi gli spettacoli, lo spettatore è costretto a confrontarsi con un portato di reale, indissolubilmente attivato dalle specifiche qualità fisiche delle attrici nonché dalla conseguente personale esperienza di vivere quei corpi. In entrambi i casi, assistiamo alla messa in scena di rappresentazioni che le attrici vivono quotidianamente. Lo sguardo diagnostico su un corpo androgino e su un altro disabile, diviene dispositivo scenico e di regolazione tra i rapporti di sapere tra scena e platea. L'atto interpretativo cui sono soggette sul piano reale entrambe le attrici è parossisticamente complicato in scena, e si risolve in spettacoli che programmaticamente sospendono ogni definizione certa sui soggetti rappresentati. Soggettività rappresentata e soggettività biografica sfumano null'altro, mostrando la vacuità se non l'impossibilità di tracciare dei netti confini tra queste due categorie.

Questi spettacoli non solo problemizzano il dubbio degli studiosi di teatro circa l'assenza o la debolezza del soggetto in scena nelle produzioni contemporanee, ma in qualche modo sfidano alcune teorie vigenti in ambito filosofico. Nell'alveo degli studi di genere e di disabilità, la riflessione sul corpo e sul soggetto si è articolata nel dibattito tra essenzialisti e costruzionisti. I primi pongono l'accento sull'importanza della materialità del corpo nella costruzione dell'identità sessuata o disabile, i secondi su quella delle costruzioni culturali.

Queste due posizioni ci aiutano a districarci nella problematica qui trattata. È la soggettività un'entità già data dal sistema spettacolo o una continua negoziazione tra le qualità specifiche di un attore, lo spazio in cui si muove, lo sguardo che l'accoglie? Rispondere positivamente alla prima ipotesi significherebbe annullare qualsiasi possibilità per l'attore di intervenire nel processo di costruzione della sua identità in scena e per lo spettatore di immaginarla.

Come nota lo studioso di disabilità Tobin Siebers, uno dei maggiori critici del costruzionismo sociale: «Gli studiosi di disabilità dovrebbero iniziare a sollevare quanto il costruzionismo fallisca nel rendere conto delle difficili realtà fisiche che le persone

disabili affrontano. Le rappresentazioni incidono ovviamente sull'esperienza del corpo, ma quest'ultimo, a sua volta, possiede la forza di determinare la propria rappresentazione sociale»<sup>50</sup>.

Gli spettacoli presi in esame di pari passo, suggeriscono una fenomenologia della soggettività in scena come entità performativa in continua negoziazione tra lo spazio scenico, l'attore e lo spettatore. Non dunque come qualcosa di già determinato dall'impianto drammaturgico di uno spettacolo, né direttamente riconducibile alla presenza dell'attore, ma come un processo in movimento da contrattare costantemente. A sua volta il “corpo” si qualifica come dispositivo costruttivo e tematico degli spettacoli, attestandone «una sorta di impossibilità di attuazione e di replicabilità al di fuori della particolare forma data dal corpo specifico che lo ha generato»<sup>51</sup>.

Il soggetto dunque, pur iscrivendosi nell'irriducibile materialità del corpo che vive, lo avvolge come una complessità più ampia, è un irradiarsi e un protendersi del corpo nello spazio relazionale che abita.

Del resto, ponendoci dalla prospettiva degli studi di genere e di disabilità, queste opere scardinano anche i confini netti tra la visione costruzionista e quella essenzialista, mostrando la vacuità di inchiodare la costruzione della soggettività entro argini definiti, siano essi eretti dal dominio del corpo che da quello delle pratiche discorsive. Gli spettacoli mostrano infatti un'ingenerarsi della soggettività, che non è né materializzazione indifferenziata né pura costruzione discorsiva, ma un porsi in relazione con il mondo attraverso una specifica corporeità. In questa visione, il confine più che chiusura, diviene soglia di apertura, zona forata di trapasso di qualità, dal corpo alla sua rappresentazione, dai discorsi sociali al corpo.

Una fenomenologia della soggettività siffatta, richiede di superare le posizioni delle teorie costruzioniste ed essenzialiste, non già per conciliarle, quanto per complicarle. In entrambi i casi infatti, sembra venir meno l'attenzione all'azione e all'intenzionalità del soggetto agente, la sua *agency*. Il termine *agency* è stato introdotto per la prima volta tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80, dal sociologo Anthony Giddens. Lo

---

<sup>50</sup> Cfr. Siebers, Tobin, *Disability Theory*. University of Michigan: University of Michigan Press, 2008, pp. 55-57

<sup>51</sup> Cfr. Petruzzello, Mauro, “Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero”, *Acting Archives Review*, 8, (2014), <http://www.actingarchives.unior.it/> Accessed March, 3, 2017

studioso sottolinea l'importanza della volontà e della capacità dell'individuo di agire e compiere le proprie scelte all'interno della struttura in cui vive. Nella sua visione dunque, le due dimensioni, individuale e collettiva, sono reciprocamente costitutive<sup>52</sup>. Il termine dunque indica i modi in cui le azioni delle persone esercitano il proprio influsso sulle strutture sociali e politiche più vaste. Nell'ambito degli studi di genere, la studiosa Judith Butler concepisce l'*agency* come una polisemia complessa che implica i concetti di azione, di auto-posizionamento del soggetto donna che da una parte è costruita socialmente e dall'altra ha la possibilità di contestare le norme che la determinano, ovvero, la consapevolezza della costruzione sociale del sé<sup>53</sup>.

Nelle opere qui analizzate, l'*agency* dei soggetti rappresentati si iscrive in pratiche programmatiche di disidentificazione. I soggetti si posizionano consapevolmente cioè in un continuo processo che ne fluidifica l'identità, a latere e in rottura con le produzioni di sapere e di potere che tentano di circoscriverlo.

Questa fenomenologia del soggetto, inteso come processo che altera e sovverte l'ordine simbolico, si riflette in alcuni recenti studi di genere, come quelli appunto di Judith Butler, di Rosi Braidotti e Teresa De Lauretis.

Nella visione di queste studiose, con le rispettive differenze, la soggettività è indeterminata, non leggibile mediante paradigmi normativi prestabiliti, ma mobile, instabile, metamorfica e nomade, per riprendere una parola cara a Rosi Braidotti. Per le studiose, questo non significa omologare ogni differenza, ma fare della differenza uno strumento propulsivo di resistenza, e al contempo tempo costruzione, dei significati sociali. Significa assumere la differenza come metodo, come angolazione e approccio utile a guardare, interpretare e nominare il mondo a noi circostante. Applicare tale approccio agli studi di teatro, vorrebbe dire non rintracciare il soggetto esclusivamente sulla scorta della tecnica impiegata dall'attore per attestare la propria presenza in scena, né nella più o meno forte consistenza di un personaggio, ma porre l'attenzione sul rapporto e le tensioni che tecnica, caratteristiche fisiche e vocali dell'attore e narrazione creano con gli altri elementi drammaturgici, ivi compresi gli oggetti e le tecnologie. Che

---

<sup>52</sup> Giddens, Anthony, *Central Problems in Social Theory: Actions, Structure and Contradiction in Social Analysis*, Berkeley, University of California Press, 1992.

<sup>53</sup> Cfr. Montanaro, Mara "Desiderio - Corpo - Riconoscimento nella produzione di Judith Butler", *Quaderni di Donne & Ricerca*, n. 18, 2010

poi il soggetto risultante si dimostri debole, combattuto, scisso, schizofrenico, «passivo» o afasico è cosa da verificare di volta in volta.

Per concludere, quanto scrive Teresa de Lauretis sulla donna, può essere esteso alla caratterizzazione della soggettività tratteggiata ed attestata dalle opere prese in esame: «Chi o che cosa è una donna? Nel porre questa domanda il femminismo- un movimento sociale delle donne e per le donne- scoprì l'inesistenza della donna; ovvero, il paradosso di un essere che è allo stesso tempo assente e prigioniero del discorso, di cui continuamente si discute pur rimanendo esso, di per sé non esprimibile; un essere spettacolarmente esibito eppure non rappresentato o addirittura irrepresentabile e tuttavia costituito come oggetto e garanzia della visione: un essere la cui esistenza e specificità vengono a un tempo affermate e negate, messe in dubbio e controllate»<sup>54</sup>. Così il soggetto nel teatro contemporaneo.

---

<sup>54</sup> De Lauretis, Teresa, *Soggetti Eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 11. Nel termine "eccentrico" Teresa de Lauretis individua la delicata posizione del soggetto femminile all'interno del dibattito culturale degli anni '80 e '90. Il soggetto al femminile, spostandosi liberamente in spazi diversi non-tradizionali, sia della critica che della semiotica, ha operato infatti una delicata operazione di revisione di vari discorsi, non solo quello teorico o legato al fenomeno letterario, ma anche quello politico, quello della rappresentazione e della autorappresentazione della donna nel cinema, "sino al costituirsi di una teoria femminista con un proprio campo discorsivo ed epistemologico" (p. 8) in cui confluiscono il pensiero femminista e la polisemia del soggetto.

## Bibliografia

Bersani, Chiara, *Tell me more*, intervista online a cura di A. Trevisan, cfr: <http://www.abcdance.eu/> Accessed March 3, 2017.

Bersani, Chiara, *Tell me more*, intervista online a cura di Trevisan, Anna cfr: <http://www.abcdance.eu/> Accessed March 3, 2017.

Braidotti, Rosi, *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge 2013, trad. it., *Il postumano. La vita oltre il sé, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014

Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London 1990.

Butler, Judith, *Undoing Gender*, Routledge, New York 2004, trad. it., *Fare e disfare il genere*, Mimesis Edizioni, Milano 2014

Caleo, Ilenia, “Più Lingua nei Linguaggi! Sciopero nell’arte e nella cultura”, in *Effimera*, Febbraio, 2018, <http://effimera.org/piu-lingua-nei-linguaggi-sciopero-nellarte-nella-cultura-ilenia-caleo/>

Castiello, Restituita, *Per una politica femminista post-umana*, in Atti del convegno *Attraverso i confini di genere*, Centro di studi interdisciplinari di Genere, Trento 2012

Centomo, Rosanna. *Movimenti per la vita indipendente - Una storia che parte da lontano*, «Lisdha» n. 32, gennaio 2002

Crocetti, Daniela, *Che cosa fanno realmente i genitali?*, Atti del convegno *Attraverso i confini di genere*, Centro di studi interdisciplinari di Genere, Trento 2012

D'Amico, Flavia Dalila, “Il corpo della vulnerabilità”, *Elephant & Castle*, 9 (2014). Accessed February 28, 2017, DOAJ: <https://doaj.org/doaj?func=home&uiLanguage=en>



- D'amico Flavia Dalila, “Il corpo come luogo di negoziazione di significati”, in *Comunicazioni Sociali*, anno 2017, n. 2
- D'Alessio Simona, “Editoriale” in *Rivista Italiana di Studi sulla Disabilità*, n. 1. Settembre 2013
- Nicolò, Daniela, (*Motus*): *oltre ogni limite con MDLSX*, intervista a cura di Mari Alberione, «Duels.it», rivista online, 9 Marzo 2016, <http://duels.it/persona/daniela-nicolo-motus-oltre-ogni-limite-con-mdlsx/>
- De Lauretis, Teresa, *Soggetti Eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999
- De Marinis, Marco, “Dopo l'età dell'oro: L'attore post-novecentesco tra Crisi e Trasmutazione”, in *Culture teatrali*, n. 13, 2005
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore*, Bulzoni, Roma 2000
- Eugenides, Jeffrey, *Middlesex*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2012, trad. it K. Bagnoli, Mondadori, Milano 2003
- Foucault, Michael, *L'ermeneutica del soggetto. Corso al Collège de France (1981-1982)*, trad. it. M. Bertani, Milano: Feltrinelli, 2003
- Giddens, Anthony, *Central Problems in Social Theory: Actions, Structure and Contradiction in Social Analysis*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- Grosz, Elizabeth, Elspeth Probyn (edit by), *Sexy Bodies. The strange carnalities of feminism*, Taylor & Francis e-Library, 2002, Introduction, p. X.
- Grosz, Elisabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Indiana University Press, Bloomington, 1994
- Haraway, Donna J., *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, London 1991
- Kember, Sarah, *Cyberfeminism and Artificial Life*, Routledge, London 2003
- Lehmann, Hans Ties, “On presence”, in *Culture teatrali*, n. 21, 2011
- Lonzi, Carla, *Sputiamo su Hegel*, et al., Milano, 2010
- Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma 2004,

- Marchetti, Sabrina, *L'intersezionalità*, in Botti, Caterina (a cura di), *Le etiche della diversità culturale*, Le Lettere, Firenze 2013
- Montanaro, Mara “Desiderio - Corpo - Riconoscimento nella produzione di Judith Butler”, *Quaderni di Donne & Ricerca*, n. 18, 2010
- Oliver, Michael, *Social Work with Disabled People*, Macmillan, Basingstoke 1983
- Petruzzello, Mauro, “Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro italiano degli anni Zero”, *Acting Archives Review*, 8, (2014), <http://www.actingarchives.unior.it/> Accessed March, 3, 2017
- Phelan, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York, 1993
- Quadri, Franco, *Colloquio con Tadeusz Kantor. Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino 1984
- Robbins, Tom, *Even Cowgirls Get the Blues*, Houghton Mifflin, Boston 1976
- Schneider, Rebecca, *The Explicit Body in Performance*, Routledge, London 1997
- Sekula, Alain, *The Body and the Archive*, in Bolton, Richard (edit by), *The contest of meaning: critical histories of photography*, Cambridge MIT Press, Cambridge 1992
- Siebers, Tobin, *Disability Theory*. University of Michigan: University of Michigan Press, 2008
- Valentini, Valentina, *La figura umana nel paesaggio elettronico*, in Valentini, Valentina, *Le storie del video* ( a cura di), Bulzoni, Roma 2003
- Valentini, Valentina, *Mondi, corpi e materie*, Mondadori, Milano 2007
- Valentini, Valentina, *Ritratti autoritratti icone: come il video riconfigura il sé come altro* in Tavani, Elena (a cura di), *Selfie & co. Ritratti collettivi fra arte e web*, Guerini e associati, Milano 2016
- Viola, Eugenio, *Post-human, Esperienze e questioni di critica d'arte*, Tesi di dottorato in Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico artistica, Università degli Studi di Salerno, 2010

## Abstract

My research focuses on the relation between the body and the subject in the field of performing arts (i.e. Dance and theatre). The goal of the research is on the one hand, to disclose how contemporary art practices rethink subjectivity by processing, comparing, and deconstructing its social images. On the other hand, to question the current methodological approach of the performing art theories.

Despite the Identity Studies (Disability Studies, Feminist Studies, Queer Studies ecc) and the artistic practices are questioning the categories of body, subject, genre and race, the theatrical scholars, at least in Europe, are far from the adoption of methodological and linguistic instruments suitable for the interpretation of the artistic and philosophical contemporary scenario.

The reformulation of the theatrical form took place through decomposition of the whole of a genre into its individual elements. Text, body, lights, object, sounds are each treated as autonomous realities. Once the actor is free from the playing a character, the representation of the subject is entrusted to the body. Consequently, theatrical scholars, from different perspectives, have considered reduced the actor's ability to attest a subject. The main hypothesis of this research is that artistic practices go beyond both stereotypes and available scientific theories, creating further lens for the reading of subjectivity. At the same time these experiences put into question the adoption of uniform and stable categories for the interpretation of the actor's work.