

The subtle substances of living: Choreographies of becoming between feminist perspectives and queer temporalities

Roberta Da Soller
rdasoller1@iuav.it

In the following text, I will try to articulate a thought on inhabiting from bodily practices. What I am interested in is demonstrating how a certain feminist thought in architecture in contact with performativity studies that are inextricably intertwined with questions of the production of gender and space, in nurturing each other, inaugurate a field of inquiry into the multiple modes of dwelling and their making. To do so, I will briefly traverse the trajectories of feminist thought and practice in architecture, focusing primarily on the European space and then moving geographically across the Atlantic to the epistemological openings that queer theories and practices have made on the theme of the relationship between bodies, architectures, and objects to the Caribbean. This shift will take us beyond the building, not only into urban space but especially into the dimension of the ecosystem in which Cecilia Bengolea's choreographic works are grafted, which I will get to at the end. The material mobilized here starts from the thought produced by figures formed within the architectural sphere and in neighboring fields, but which has operated a movement of convergence with additional practices and theories from other experiences, such as performance art, feminism, and activism, bypassing disciplinary boundaries.

Keywords: architecture, performativity, queer feminism, choreography.

Le sostanze sottili dell'abitare:

Coreografie del divenire tra prospettive femministe e temporalità queer

Roberta Da Soller
rdasoller1@iuav.it

1. Premessa

Nel seguente testo proverò ad articolare un pensiero sull'abitare a partire dalle pratiche corporee. Mi propongo di dimostrare come un certo pensiero femminista in architettura a contatto con gli studi sulla performatività – che s'intrecciano indissolubilmente alle questioni della produzione di genere e spazio – nel nutrirsi, inaugurino un campo d'indagine sui molteplici modi dell'abitare e sul loro farsi. Partire dal corpo per comprendere alcuni aspetti dell'attività che dà forma e modi all'abitare, non significa operare una cesura dal resto degli elementi implicati, al contrario, la danza e il pensiero coreografico ci permettono di inventare lo spazio tanto quanto inventarlo e, proprio attraverso la corporeità, sarà possibile accedere al resto della materialità coinvolta.

Per svolgere la mia analisi, percorrerò per sommi capi le traiettorie del pensiero e della pratica femminista in architettura, concentrandomi soprattutto sullo spazio europeo, per poi spostarmi geograficamente oltreoceano, fino ai Caraibi, verso le aperture epistemologiche che teorie e pratiche *queer* hanno apportato al tema della relazione fra corpi, architetture e oggetti. Questo passaggio ci porterà oltre l'edificio, non solo nello spazio urbano, ma soprattutto nella dimensione dell'ecosistema dove s'innestano i lavori coreografici di Cecilia Bengolea, a cui è dedicata la parte finale. Partendo da un'analisi delle genealogie femministe storiche – situate nell'esperienza di (de)costruzione del *built environment*, nella Londra degli anni Settanta e Ottanta – proverò a elaborare un pensiero teorico sulla performatività di corpi e spazi, in relazione all'architettura della città. Questa prima parte introdurrà una riflessione sull'abitare in rapporto ai corpi nella danza, attraversando brevemente alcune traiettorie degli studi *queer* della performance. All'interno di quest'ultimo ambito, le coreografie hanno una posizione privilegiata

nell'intercettare le forme della scrittura e della composizione al di fuori della testualità. L'espansione del pensiero coreografico – oltre il corpo come soggetto del movimento, e oltre il movimento come oggetto del corpo¹ – ci consente di rivolgerci all'ambiente costruito come «modo»², in cui l'organizzazione e la produzione del movimento di tutta la materia implicata, corpi compresi, dà forma ai propri concetti, incluso quello dell'«abitare». Il corpo pensa, ma non è il solo, Ilenia Caleo si chiede: «In che relazione sta un corpo con lo spazio? Come un corpo modifica lo spazio?» e come uno spazio, con le sue composizioni, modifica il corpo? «Dove nasce la parola? In che relazione stanno linguaggio e movimento? Come rendere visibili le forze non umane che attraversano i corpi?». Caleo afferma che la performance esprime qualcosa del suo farsi; non vi sono rappresentazioni di un pensiero del corpo, ma «un'incarnazione in atto»³. Attraverso queste direttrici teoriche sulla performatività, proverò a ripensare il concetto di «abitare». È importante, in primo luogo, specificare la bordatura dentro la quale si muove l'analisi di questo saggio. Non si tratta di una riflessione sull'architettura in generale, e nemmeno specificatamente sul lavoro o sulla disciplina architettonica; il materiale mobilitato parte dal pensiero prodotto da figure formatesi dentro l'ambito architettonico e urbanistico, che hanno però operato un movimento di convergenza con altre pratiche e teorie, provenienti da campi come la performance artistica, il femminismo e l'attivismo. La presente ricerca si inserisce in un percorso transdisciplinare, tra la teoria della performance e i *gender studies* e si sviluppa attraverso la raccolta e l'analisi di prospettive e teorie che transitano tra gli studi culturali e le culture del progetto prossime agli studi di genere e alle pratiche femministe *queer*.

¹B. Cvejic, *Choreographing Problems Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, Palgrave Macmillan, Hampshire 2015, p. 1.

² Un «modo», come afferma Jane Bennet citando Spinoza, è una modalità di una sostanza, un mosaico di incontri che richiede uno sforzo per mantenere in essere il rapporto fra «movimento e quiete». Jane Bennet, *Materia Vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, trad. it. Angela Balzano, Timeo, Cles (TN) 2023, p. 64-67.

³ Ilenia Caleo affronta la questione nella sua tesi di dottorato, Corp|I/O. *Grammatiche dell'espressione tra performativo e politico*, p. 17. Parte di quella riflessione viene riportata in I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni Editore, Roma 2012, p. 25-27.

2. Londra

Jane Rendell – critica e storica dell'architettura, studiosa di pratiche spaziali, parte di *Matrix Feminist Design Co-operative* negli anni Novanta – afferma che uno degli aspetti più originali e radicali che le critiche femministe e di genere hanno indirizzato all'architettura, è stato quello di richiamare l'attenzione al corpo, a come la conoscenza architettonica sia incarnata e la materialità della pratica architettonica si fondi su veri e propri processi corporei, non solo sulla produzione di artefatti⁴.

La maggior parte delle pubblicazioni accademiche su architettura e femminismo si infittiscono negli anni Novanta, periodo nel quale si genera una sorta di movimento centripeto verso la corporeità. In questi anni, in Gran Bretagna, ma non solo, il dibattito femminista nell'Accademia – rintracciabile per lo più nei *women studies* – si articola ulteriormente, aprendosi in maniera più strutturale agli *studi di genere*. In questo periodo le esperienze femministe più apertamente politiche e attiviste che caratterizzarono gli anni Sessanta e Settanta, come il *Women's Liberation Movement* (WLM), s'indeboliscono, si frammentano, e se non possiamo dire che spariscono completamente, esse perdono senz'altro forza sul piano dell'organizzazione politica. È tuttavia difficile non notare, soprattutto per quanto riguarda una parte degli studi femministi sull'architettura degli anni Novanta, l'influenza enorme delle pratiche politiche di architetture, urbaniste, costruttrici, occupanti e molte altre, degli anni Settanta e per tutti gli anni Ottanta a Londra – arrivando fino al reticolo di attività che si costituì attorno a *Matrix Feminist Design Co-operative* – sull'elaborazione teorica dei testi che sono emersi negli anni successivi. Vale la pena tracciare una breve ricognizione di questa attività e delle necessità al centro delle loro pratiche, per rendere chiari i passaggi, dentro il dibattito femminista, che hanno fatto della questione architettonica una questione sui corpi.

Un lavoro molto preciso in questo senso è stato svolto da Christine Wall nel suo articolo *Sisterhood and Squatting in the 1970s: Feminism, Housing and Urban Change in Hackney*⁵. A metà degli anni Settanta le occupazioni a Londra erano ormai un fenomeno

⁴ J. Rendell, *Tendencies and Trajectories: Feminist Approaches in Architecture*, in S. Cairns, G. Crysler, H. Heynen, G. Wright (ed. by) *Architectural Theory Handbook*, Sage, London, 2012, p.85.

⁵ C. Wall, *Sisterhood and Squatting in the 1970s: Feminism, Housing and Urban Change in Hackney*, in "History Workshop Journal", Vol. 83, I, Spring 2017, p. 79–97, <https://doi.org/10.1093/hwj/dbx024>.

molto ampio che portava con sé una serie di significati e sfide, come la lotta alla proprietà privata, all'iperproduzione capitalistica, alla gentrificazione di aree della città e alle politiche inadeguate e ingiuste sulla casa⁶. Christine Wall ci informa che all'oggi i resoconti sulla composizione di genere di questi gruppi di occupanti sono molto rari. Eppure a Londra negli anni Settanta gli *squat* di sole donne hanno costituito un quadro d'organizzazione spaziale senza precedenti che si dispiegava in tutta la città: a nord nei distretti di Camden e Islington, a est a Hackney e Tower Hamlets, a ovest a Westminster e Kensington e Chelsea e a sud a Lambeth e Southwark. Tale configurazione ha permesso la creazione di modi di vita oltre la sopravvivenza, fornendo non solo abitazioni, ma anche centri per le donne, rifugi dalla violenza domestica, luoghi di lavoro, asili nido, spazi per l'organizzazione politica e posti di controcultura⁷.

Uno degli aspetti che rese importanti tali occupazioni fu il coinvolgimento con l'ambiente costruito; dalle piccole riparazioni e arrangiamenti, ai lavori di muratura, elettrici e idraulici nelle case particolarmente fatiscenti, lo spazio veniva inventato, trasformato e organizzato attraverso i corpi che lo abitavano. Per molte di queste soggettività, che si indentificavano come donne e come donne lesbiche, occupare valeva su un triplo registro: assicurarsi un tetto, costruirsi un proprio abitare e fare politica femminista in linea con il movimento più ampio delle occupazioni abusive⁸. Ma non solo. La questione dei corpi emerge dal rapporto con l'architettura in modi che evidenziano e al contempo decostruiscono gli schemi della ripetizione dentro i quali sessualità e genere si costituiscono⁹: l'essere donna, madre, senza un partner (uomo), o ancor peggio madre lesbica, era una condizione di vulnerabilità estrema di fronte ai tribunali. Nel 1982 fu istituito il *Lesbian Custody Project* in risposta alle ostilità che si registrarono per tutti gli anni Settanta contro le madri lesbiche. Queste persone evitavano procedimenti giudiziari per la custodia dei figli a causa della consuetudine, da parte di assistenti sociali, giudici, psicologi e insegnanti, di giudicare una donna lesbica inadatta come madre, al di là di qualsiasi considerazione sulla qualità della relazione genitoriale o sui desideri dei

⁶ C. Wall, "We don't have leaders! We're doing it ourselves!": *Squatting, Feminism and Build in 1970s London*, in www.field-journal.org, vol.7.

⁷ Cit. C. Wall, *Sisterhood and Squatting in the 1970s*, p. 83.

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, Nottetempo, Milano 2017, p.103.

bambini¹⁰. Tali tabù sociali, che insistono nel mantenere i confini del corpo in quanto sessuato, genderizzato in forme determinanti, vengono smantellati su più piani da queste esperienze. Gli spazi dell'architettura e dei corpi vengono modellati, inventati e riarticolati, tanto che è quasi impossibile dire cosa viene prima e cosa viene dopo, se l'architettura o il corpo; si attua un processo di trasformazione che parte dall'attività delle forme della materia, ancora prima di essere risignificato, ma che proprio per tale ragione fa letteralmente spazio a nuove forme di vita, anche del genere¹¹. Si produce quindi una sorta di macchina che infrange e costituisce allo stesso tempo, che viola la legge e produce lo strumento per affrontarla e superarla.

A fine degli anni Settanta nelle strade dietro a Broadway Market, nel distretto di Hackney, vi erano già una cinquantina di case occupate da sole donne che si identificavano come lesbiche. Tali occupazioni sono ampiamente testimoniate dalle conversazioni che Christine Wall ebbe con alcune delle protagoniste di quelle esperienze. Lynne Harne, ad esempio, fu licenziata perché era incinta e, nel giro di pochi anni, si unì ad altre donne iniziando a vivere in *squat* collettivi ad Hackney. Negli anni Ottanta, Harne, lavorò per l'organizzazione *Rights of Women* e nel 1997 pubblicò il suo primo libro sulle madri lesbiche e il rapporto con la legge: *Valued Families: Lesbian Mothers' Legal Handbook*¹². Paddy Tanton, invece, aveva alle spalle un'esistenza di isolamento nella campagna scozzese quando arrivò ad Hackney nel 1976. Altre, diversamente, decisero di far parte degli *squat* femminili come scelta politica. Anny Brackx, già militante dentro il *Campaign for Nuclear Disarmament* (CND), nel *Gay Liberation Front* (GLF) e parte del collettivo *Spare Rib*¹³, nei primi anni Settanta si trasferì nelle occupazioni di London Fields. Lynne Harne afferma che nella zona di Broadway Market molte donne, se non erano già lesbiche, lo divennero, vi erano le condizioni per poter transitare fra i generi e fra le sessualità, condizioni che diventavano pensabili assieme alla possibilità di un

¹⁰ Cit. C. Wall, *Sisterhood and Squatting in the 1970s*, p. 90-91.

¹¹ Cit. J. Butler, *L'alleanza dei corpi* p.103.

¹² *Right of Woman*, L. Harne, *Valued Families: Lesbian Mothers' Legal Handbook*, The Women's Press Ltd, London 1997.

¹³ *Spare Rib* è stata una rivista femminista della seconda ondata, fondata nel 1972 nel Regno Unito, emersa dalla controcultura della fine degli anni Sessanta come conseguenza di incontri a cui parteciparono, tra gli altri, Rosie Boycott e Marsha Rowe. *Spare Rib* è stata digitalizzata dalla British Library nel 2015, <https://www.bl.uk/spare-rib>.

abitare. È molto interessante notare, ma sarà più evidente con il lavoro di *Matrix*, come spesso architettura, urbanistica e modi di soggettivazione si confondano nei termini per cui riprogettare un edificio, ridisegnare un quartiere e riconfigurarsi come corpi non inerti e individuali, si diano assieme come un ambiente da costruire.

3. A Woman's Place

Nel 2017 Christine Wall poté dichiarare che tali occupazioni, e l'attività che si produsse attorno ad esse, non erano ancora state riconosciute come un fenomeno urbano importante e specificatamente femminista, e all'oggi possiamo in parte confermare la mancanza di una letteratura che riconosca quell'attività, degli anni Settanta, come parte di un pensiero politico femminista sull'abitare. È possibile affermarlo solo in parte perché, anche se non ancora sufficiente per dar conto di tutta la produzione di conoscenza di quel tempo, vi sono vari contributi che iniziano a ricostruire una costellazione di pratiche, anche artistiche, che riflettono e si attivano proprio attorno alla questione dei corpi in relazione all'architettura e alla formazione dell'abitare¹⁴. Amy Tobin, per esempio, in questi anni, ha ricomposto pezzo per pezzo i passaggi di una mostra del 1974, *A Woman's Place*¹⁵, organizzata da S.L.A.G (*South London Art Group*), un gruppo di artiste femministe che, facendo eco a *Womenhouse* (Fresno, 1972), occuparono un edificio per un'estate allestendo una radicale critica al modello abitativo centrato sulla famiglia. Come altri lavori artistici, che in Gran Bretagna presero l'abbrivio da *Womenhouse*¹⁶, l'architettura della casa è stata utilizzata come cornice concettuale. Nonostante vi siano pochissime immagini di *A Woman's Place*, Amy Tobin ricostruisce l'installazione attraverso

¹⁴ Per un approfondimento si veda: S. Walker, Helen Chadwick. *Constructing identities between art and architecture*, I.B. Taurus, London 2013; Natasha Oare, *Alexis Hunter: Sexual Warfare*, Goldsmith Press, London 2018; Michèle Barrett, Bobby Baker, *Bobby Baker: Redeeming Features of Daily Life*, Routledge, Londra 2007.

¹⁵ L'unica pubblicazione che raccoglie gran parte del materiale su *A Woman's Place* è di Amy Tobin, *A Woman's Place: 14 Radnor Terrace*, Raven Row, London 2017.

¹⁶ Alcune delle sperimentazioni artistiche di questi anni sono: Bobby Baker, *An Edible Family in a Mobile Home* (1976); Rose English Sally Potter, *berlin* (1976); al Almost Free Theatre nel 1973 venne organizzata una mostra da un gruppo informale di cui facevano parte Pauline Barrie, Celia Edmonds, Deborah Halsey Stern, Margaret Harrison, Roberta Handerson, Alexis Hunter, Tina Kaene, Mary Kelly, Sonia Knox, Jane Lowe, Sue Madden, Liz Moore, Diane Olsen, Hannah O'Shea e Alene Strausberg. Nel 1974 un altro gruppo che si nominava *Hang Up, Put Down, Stand Up* organizzò una mostra di artiste ispirata da *Womenhouse*, all'Art Meeting Place a Covent Garden.

descrizioni raccolte da scritti e interviste. Sappiamo, ad esempio, che l'evento ebbe luogo a *14 Radnor Terrace* un edificio occupato a Lambeth, di cui ora non vi è più traccia perché l'intera strada è stata ricostruita. *14 Radnor Terrace* comprendeva cinque stanze: una sala da pranzo con cucina, due spazi adiacenti al piano inferiore e due camere da letto al piano superiore. Ognuna delle stanze divenne un'installazione. In una di queste, al piano superiore, furono appesi alle pareti quaderni d'appunti, fogli con schizzi, vecchi saggi, elenchi, cartoline, progetti, poesie, ritagli, citazioni e fotografie, che evidenziavano la gestazione del lavoro e davano traccia del processo di collaborazione che supportò *A Woman's Place*. Tali tracce documentavano che l'insieme delle installazioni criticava, e assieme decostruiva, la vita familiare eteronormativa dei bianchi britannici, l'esperienza di essere una casalinga cresciuta per adempiere a questo ruolo dall'adolescenza alla morte prematura. Ma, oltre ogni tentativo di tematizzazione, quest'esperienza rientrava in un processo che si stava lentamente propagando in tutta Londra e che Jane Rendell nel 2003 definirà come *critical spatial practices*, un termine che descrive sia le attività quotidiane, che le pratiche creative che cercano di resistere all'ordine sociale dominante del capitalismo, e con esso alle strutture di potere patriarcali attraverso la reinvenzione di infrastrutture tra corpi, oggetti, spazialità¹⁷. Questo spazio di riflessione e azione politica non si dà solo attraverso la progettazione di edifici, ma anche tramite le attività di utilizzo, occupazione e sperimentazione, nonché attraverso modalità di scrittura e immaginazione che analizzano, interrogano e rifunzionalizzano l'architettura della città¹⁸. Pertanto, l'edificio, con i suoi muri e le sue geometrie, diventa tessuto da smatassare, materiale innervato di processi sociali e culturali cementati attraverso i quali i corpi potevano essere diretti, direzionati, incanalati o, diversamente, riscoprirsì forme della materia dentro un processo di trasformazione e risignificazione con essa.

Dagli anni Sessanta, fino a fine degli anni Ottanta, studiosi ormai ben noti della geografia e filosofia marxista, come Henri Lefebvre, David Harvey e Edward Soja hanno contribuito inestimabilmente all'analisi della produzione sociale dello spazio come

¹⁷ J.Rendell, *Tendencies and Trajectories: Feminist Approaches in Architecture*, in S. Cairns, G. Crysler, H. Heynen, G. Wright (ed. by) *Architectural Theory Handbook*, Sage, London, 2012, p.91; vedi anche, J. Rendell, B. Penner, I. Borden (ed. by) *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, Routledge, London 2000, www.janerendell.co.uk/pedagogy/critical-spatial-practice.

¹⁸ J.Rendell, *Tendencies and Trajectories*, p.92.

condizione stessa della ristrutturazione capitalista. Nonostante ciò, come afferma Rosalyn Deutsche¹⁹, «la serietà del desiderio di Harvey, Soja» e di Lefebvre, «di abbracciare il campo culturale è, tuttavia, compromessa dalle loro bibliografie postmoderniste molto esclusive, virtualmente limitate ai testi di bianchi, maschi occidentali» e, di quelli, nessuno tiene in considerazione prospettive femministe, né esamina la performatività del genere e della sessualità di soggetti minoritari come produzione culturale e, al contempo, tecnologia di soggettivazione che ricade anche nella produzione e decostruzione dello spazio. José Esteban Muñoz nel 2009 scrive di questo, mettendo a fuoco le ricadute di un pensiero che ha derubricato come mera «diversificazione degli stili di vita» le esperienze e le lotte delle persone *queer* etnicizzate e razzializzate:

Nel suo *Breve storia del neoliberismo*, Harvey descrive quelle che ha riconosciuto come le condizioni per lo sviluppo del neoliberismo. Nella sua ricostruzione, «l'esplorazione narcisistica di sé, della sessualità e dell'identità divenne il leitmotiv della cultura borghese urbana». In questa ricostruzione, le lotte duramente combattute per la liberazione sessuale sono ridotte «alla diversificazione degli stili di vita». La critica di Harvey scava un solco tra «la New York lavoratrice e quella etnica degli immigrati» da una parte e coloro che perseguono la «la diversificazione degli stili di vita» dall'altra²⁰.

4. Matrix Feminist Design Co-operative

Nel 1975 fu fondato il *New Architecture Movement* (NAM), un'ampia coalizione socialista volta a riunire lavorat* in ambito architettonico e a ripensare la professione, mettendo al centro le necessità di chi abita gli spazi (*users*) e l'idea di una progettazione partecipata. Nel 1977, si formò all'interno di NAM un gruppo femminista che iniziò a far circolare alcune delle riflessioni prodotte. Attraverso una newsletter che prese il nome di *Slate*, Fran Bradshaw, Barbara MacFarlane and Sue Francis raccolsero molti contributi importanti, alcuni dei quali furono scritti da future componenti di *Matrix*. Questi testi si basavano su ricerche riguardanti l'abitazione, l'abitare, la relazione fra genere e domesticità, la vita in comune, l'edilizia pubblica, le pratiche architettoniche in rapporto

¹⁹ R. Deutsche, *Men in Space*, in J. Rendell, B. Penner, I. Borden (ed. by), *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction* p.134-139.

²⁰ J.E. Muñoz, *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer*, trad. it. di Antonia Anna Ferrante e Samuele Grassi, Nero, Roma 2022, p. 40-41.

ai corpi. Gli spunti venivano spesso dalla propria esperienza all'interno degli enti locali e delle cooperative edilizie, ma oltre a questo, le autrici furono ispirate dalle nuove ricerche femministe sul lavoro domestico, dagli studi di genere nella geografia sociale e dagli scritti americani sulle tradizioni utopiche del femminismo²¹ e sulle concezioni etnografiche della casa²². L'antropologia fu uno snodo d'interesse importante, tanto che diede il nome a quello che le stesse *Matrix*, nell'introduzione dell'edizione del 2022 di *Making Space. Women and the male-made-Environment*, definirono come il seminario di fondazione per la realizzazione della stessa pubblicazione²³. Nel 1978 si formò il *Feminist Design Collective* il quale, nel marzo del 1979, organizzò il seminario di cui sopra, dal titolo *Women in Space: Feminist-Anthropology-Architecture-Community* a Caxton House nel North Islington Community Centre²⁴. Le metodologie che l'approccio antropologico mise a disposizione permisero di ricostruire la storia del *built environment* dalla prospettiva delle donne e dei soggetti minoritari. Attraverso la ricerca transculturale di simboli e relazioni sociali, l'antropologia ha facilitato il recupero dell'esperienza delle società matriarcali, aprendo nuove vie per lo studio dell'ambiente costruito che si adattavano particolarmente alla Londra multiculturale²⁵. Nel 1980 il *Feminist Design Collective* si divise dando vita a *Matrix Feminist Design Co-operative* di cui fecero parte, fra le altre, le già citate Fran Bradshaw, Barbara MacFarlane and Sue Francis.

Il *built environment* si riferisce al prodotto dell'attività umana per il supporto della stessa ed è un concetto che, come l'abitare, transita fra diverse discipline: architettura, urbanistica, scienze sociali, antropologia, scienze umane. I concetti che tendono alla transdisciplinarietà²⁶ sono spazi molto fertili per il pensiero e la pratica femminista perché

²¹ Fra le altre, Joanna Russ, Ursula K. Le Guin, Sally Miller Gearhart e Marge Piercy.

²² *Matrix, Making Space. Women and the man-made environment*, Verso, London 2022.

²³ *Ivi*, p. xii.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Il termine multiculturalismo entra nell'uso comune verso la fine degli anni Ottanta, indicando una società dove più culture convivono. Negli ultimi anni, tuttavia, diverse studiose hanno sottolineato gli aspetti critici di questo modo di intendere l'integrazione. La soluzione multiculturale al problema della convivenza sta nel permettere a ogni singola cultura di esprimersi all'interno dei limiti che sono determinati dalla cultura stessa. A questo termine quindi negli ultimi tempi si preferisce, soprattutto se legato alle politiche e alle pedagogie, il termine "interculturale", che andrebbe a indicare non una somma di diversità, ma una apertura alla mescolanza tra culture diverse.

²⁶ Cit. R. Deutsche, *Men in Space*, p.134. Per un'ulteriore riflessione sulla transdisciplinarietà vedi anche, Ilenia Caleo, *Corp|I/O Grammatiche dell'espressione tra performativo e politico*, tesi di dottorato, Università la Sapienza, Roma 2019, p.14.

favoriscono un pensiero intersezionale che evidenzia e dà valore alle intrarelazioni implicate²⁷. Sono concetti-laboratorio che considerano una serie di fattori coinvolti nella costruzione del concetto stesso, utili a rilevare come tali relazioni producano potere, contropotere, asimmetrie o esperienze d'impoteramento. Partendo da una critica radicale a quello che definirono come «male-made environment», *Matrix Feminist Design Co-operative* in un'operazione di compostaggio con le esperienze d'occupazione di sole donne degli anni precedenti, diede vita a una pratica progettuale che rappresenta tutt'ora una fase estremamente importante dell'interpretazione femminista dell'architettura. In ogni critica radicale che possa definirsi tale, si insinua una sterzata contro-polemica²⁸, un termine che José Esteban Muñoz utilizza per agire sugli approcci antirelazionali alla teoria *queer*; pensieri velleitari che investono nel rinvio dei molteplici sogni di differenza. Nel mettere in crisi un approccio alla progettazione che teneva in considerazione, come abitante tipo, un corpo bianco maschile generico, il collettivo pensava, disegnava e costruiva lo spazio a partire da formazioni del corpo plurali e progettava assieme ad esse. Uno dei principi più importanti per *Matrix* è stato quello di sperimentare modalità di lavoro collaborative con persone, gruppi e organizzazioni tradizionalmente esclusi dai processi di progettazione architettonica, in particolare con le donne della classe operaia. Questa pratica mirava a rendere i processi di progettazione – come il metodo di pianificazione architettonica e le tecniche di disegno – più comprensibili alle persone coinvolte, in modo che avessero una reale possibilità di voce in capitolo sui progetti edilizi. Inoltre, il processo di costruzione dell'edificio stesso prevedeva un coinvolgimento di gruppi di costruttrici, precedentemente formatesi in spazi come il *Lambeth Women's Workshop*²⁹, che fornivano strumenti e competenze per lavori di falegnameria e carpenteria.

²⁸ E. Muñoz, *Cruising Utopia*. p.14.

²⁹ Spazio istituito da *Women's Aid* e progettato e costruito da *Feminist Design Collective*. Alla fine degli anni Settanta, molte donne nel Regno Unito volevano lavorare nel settore edile per tale ragione era necessario creare strutture di formazione che non fossero ostili alle donne in un ambito fino ad allora maschile. Quando si rese disponibile un finanziamento per la creazione di un *Women's Carpentry Workshop* a Lambeth, *Matrix* fu contattata per contribuire alla ristrutturazione. È stato dopo questa collaborazione che la cooperativa *Matrix* si è costituita formalmente, <http://www.matrixfeministarchitecturearchive.co.uk/lambeth/>, trad. it nostra.

Jane Rendell afferma che, benché non sistematicamente teorizzato, *Matrix* ha inteso il proprio operato come un processo progettuale femminista. Tale operato non solo criticava i sistemi di valore dell'architettura sostituendo la figura dell'architetto come genio individuale³⁰ con quella dell'architett* come colui/colei che facilita – mettendo in comune competenze e conoscenze – ma ha inoltre rifiutato il termine “architettura” privilegiando quello di *built environment*³¹. L'ambiente costruito, come detto in precedenza, forniva gli strumenti per intercettare i rapporti di potere, strutturati attraverso classe, genere, razza, abilità del corpo, età, che influenzavano l'uso degli edifici così come la loro produzione. L'aspetto più interessante nell'uso del termine “ambiente costruito” è l'idea di uno spazio di assemblaggio, di un'esistenza che può darsi solo attraverso un letterale sostentamento: restare saldi sostenendosi. Questo assemblaggio risulta estremamente complesso poiché il corpo è già una composizione, un'entità che produce ed è prodotta da micropolitiche invischiate a loro volta ad altre entità composite. Parte di questo ragionamento è possibile restituirlo attraverso una riflessione di John Bellamy Foster e Paul Burkett, poi ripresa da Judith Butler³², su un'espressione usata da Marx nei *Manoscritti Economico-Filosofici del 1844*, d'interesse per un recupero di una dimensione corporea oltre il corpo. La questione si sviluppa attorno alla definizione di “natura” in Marx come «corpo inorganico dell'uomo» che, secondo Foster e Burkett, rinvierebbe all'estensione del corpo umano, a una sorta di suo potenziamento. La questione è complicata perché, secondo Butler, la natura inorganica per Marx, sarebbe il corpo che non finisce nel corpo, sarebbe l'artificio, il *pharakon* ovvero la natura, di cui il corpo fa parte, che si fa ingranaggio, inorganica perché fuori dal corpo, come sostiene Carolyn Merchant (1980), ricordando che a partire dal XVII, i termini organico/inorganico, un tempo concetti quasi inscindibili, cambiarono significato allontanandosi l'uno dall'altro. Naturalmente l'esaurirsi di tale natura fa sì che

³⁰ C. Battresby, *The Architect as a genius: feminism and the aesthetic of exclusion*, in “Alba scotland's visual art magazine”, vol 1, III, June-July 1991, p. 9-17.

³¹ J. Rendell, *Feminist Architectural Figurations. Relating Theory to Practice through Writing in Time*, Routledge, London 2022, p. 217.

³² Il dibattito sulla presente questione può essere percorso in maniera completa attraverso queste letture: J. Bellamy, P. Burkett, *The Dialectic of Organic/Inorganic Relations: Marx and The Hegelian Philosophy of Nature*, in “Organization & Environment”, Vol. 13, III, December 2000, p. 403-425 <https://www.jstor.org/stable/26161491>; J. Bellamy, P. Burkett, *Marx and the Dialectic of Organic/ Inorganic Relations. A Rejoinder to Salleh And Clark*, <https://johnbellamyfoster.org/wp-content/uploads/2016/09/Marx-and-the-Dialectic-of-OrganicInorganic-Relations.pdf>; J. Butler, *Due letture del giovane Marx*, Mimesis, Milano-Udine 2021; K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Orthotes, Napoli-Salerno 2018.

si consumi anche la possibilità di vita dei corpi umani, non solo in termini biologici, ma in termini di costruzione della sussistenza. L'ambiente costruito, alla quale guardavano le occupanti femministe degli anni Settanta e *Matrix*, faceva emergere questa complessità nella quale erano immerse e i processi corporei attraverso cui questo ambiente si costituiva e persisteva verso modi dello stare, parlare, sentire e pensare, flessibili, mobili, componibili, ma duraturi. Gli stessi termini organico/inorganico ritornano a confondersi nelle loro pratiche, divengono nuovamente *organon* indicando il corpo così come gli strumenti.

Matrix continuò la sua attività fino ai primi anni Novanta con grandissime difficoltà che si stavano susseguendo dal 1986. Il *Greater London Council* (GLC) sotto la guida laburista di Ken Livingstone sostenne molti progetti di gruppi radicali e politicamente posizionati, come *Matrix* o il *Tape/Slide Newsreel group* che produceva i cinegiornali di quartiere nel *basement* di *Rio Cinema* ad Hackney, o come il *Rio Women's Cinema*, altro progetto che uscì da quel meraviglioso cinema, che ancora oggi, in qualche modo, continua ad essere uno spazio di politica attiva. Nel 1983, Margaret Thatcher entrò nel suo secondo mandato e dal 1986 il GLC fu definitivamente abolito. Nonostante le circostanze sempre più difficili degli ultimi anni, *Matrix* resistette fino al 1994, anno in cui dovette terminare l'attività.

5. Spazio, genere e performatività

Negli anni Novanta, nel tentativo di recuperare una storia dell'architettura delle donne, gli studi si sono progressivamente spostati verso una critica della disciplina stessa, della nozione di canone e dei relativi strumenti di analisi storica, scegliendo d'indagare il funzionamento del genere nei processi architettonici e quali fossero le forme di rappresentazione ad esso assegnate. Tale spostamento produsse una situazione in cui i "sé" e gli spazi dei soggetti erano intesi come costruzioni piuttosto che come entità naturali e auto-evidenti. Tale movimento si era già verificato nel pensiero emerso dalle pratiche di occupazione e di autocostruzione degli anni precedenti che, a contatto con le teorie femministe, prese corpo e sostanza. Attingendo agli studi di genere da campi come la filosofia, gli studi culturali, la teoria del cinema e la storia dell'arte, sono emersi nuovi oggetti di studio e nuovi criteri con cui interpretarli. Un importante contributo, che inizia

a sistematizzare questi transiti con al centro la questione dei corpi, arriva dagli Stati Uniti, in particolare dalla Princeton University e dalle riviste *Assemblage* (1986-2000) ed *ANY* (1993- 2000)³³. Uno scarto decisivo arriva con Beatriz Colomina e la pubblicazione antologica *Sexuality and Space* (1992), risultato di un simposio da lei organizzato nel 1990:

Le politiche dello spazio sono sempre sessuate, anche se lo spazio è centrale nei meccanismi di cancellazione della sessualità...Non si tratta di guardare a come la sessualità agisce nello spazio, ma piuttosto chiedersi: in che modo la questione dello spazio è già inscritta nella questione della sessualità?... il corpo deve essere inteso come un costrutto politico, un prodotto di tali sistemi di rappresentazione piuttosto che il mezzo con cui li incontriamo³⁴.

Queste parole di Beatriz Colomina nell'introduzione al volume mettono a fuoco le preoccupazioni al centro di tutti i saggi raccolti nel libro a cui parteciparono Jennifer Bloomer, Victor Burgin, Elizabeth Grosz, Catherine Ingraham, Meaghan Morris, Laura Mulvey, Molly Nesbit, Alessandra Ponte, Lynn Spigel, Patricia White, Mark Wigley³⁵. In quel periodo si svilupparono nuovi modi di conoscenza che vennero discussi da Rosi Braidotti, bell hooks, Donna Haraway, Jane Flax in termini spaziali come *situated knowledge*³⁶, *nomadic subject*³⁷, *standpoint theory*³⁸, terminologie che facevano emergere non solo la condizione epistemologica di un sapere, o di un non sapere, che rifiutava la

³³ *Assemblage* (1986-2000), <https://www.jstor.org/journal/assemblage>, *ANY* (1993-2000) <https://www.jstor.org/journal/anyarchnewyork>.

³⁴ B. Colomina, *Sexuality & Space*, Princeton Architectural Press, New York 1992, trad. it. nostra, cit. introduction.

³⁵ La propulsione di queste riflessioni generò una serie di ulteriori antologie negli anni successivi, solo nel 1996 apparvero tre pubblicazioni antologiche: Debra Coleman, Elizabeth Danze, and Carol Henderson curarono *Architecture and Feminism* (1996); Diana Agrest, Patricia Conway e Leslie Kanes, *The Sex of Architecture*; Francesca Hughes ricompose una sorta di autobiografia collettiva nel libro *The Architect: Reconstructing Her Practice*. Nel 1998 la storica Alice T. Friedman che collaborò all'antologia Agrest/Conway/Weisman, ha pubblicato *Women and the Making of the Modern House*, che presenta una vasta ricerca sulle relazioni tra clienti donne e i loro architetti. Anche Jane Rendell assieme a Barbara Penner e Iain Borden, pubblicarono un'ampia antologia che uscì nel 2000, dal titolo *Gender Space Architecture. An interdisciplinary introduction*, in cui troviamo fra le altre, contributi di bell hooks, Jennifer Bloomer, Beatriz Colomina, Doreen Massey, Griselda Pollock, Judith Butler.

³⁶ D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in "Feminist Studies", Vol. 14, III, Autumn, 1988, p. 575-599.

³⁷ R. Braidotti, *Nomadic Subject. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York 1994.

³⁸ b. hooks, *Choosing the Margin as a Space of Radical Openness*, in "The Journal of Cinema and Media", XXVI, 1989, p. 15-23; J. Flax, *Disputed Subject. Essay on Psychoanalysis, Politics and Philosophy*, Routledge, London 1991.

fissità, come scrive Rendell, ma che inoltre condensavano un'attività di costruzione dell'ambiente nell'implosione dei confini fra corpo e spazio.

Sarà soprattutto la nozione di “performatività” di Judith Butler in *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (1990) ad innescare nuove possibilità per le discipline spaziali. Il genere, in Butler, è visto come una fabbricazione, qualcosa che viene assemblato, inventato, uno spazio che non preesiste alla sua attività di divenire, scrive Butler: «non esiste nessuna identità di genere al di sotto delle espressioni del genere; tale identità è costituita performativamente dalle espressioni stesse che si dice siano i suoi risultati»³⁹. Esattamente come il *built environment*, l'ambiente dato, istituito attraverso atti ripetuti che ne determinano la norma – perché fanno ripetutamente esperienza della stessa – la performatività opera nell'ordine degli effetti, non origina da qualcosa, non rappresenta, ma diviene, produce, costituisce. Alla luce di questo, diventa per tanto pensabile ricoreografare ulteriori atti a partire dall'interruzione di tali automatismi. In seconda istanza, da questa nozione di performatività del genere, Butler inizierà a registrare le entità che di questo processo di divenire sono parte, rivolgendosi ai corpi dispensabili, alle vite che “non contano”. Una di queste componenti, è il campo di apparizione, che lei chiama «cornice di riconoscibilità» inscindibile dai «modi differenziali in cui i soggetti diventano riconoscibili»⁴⁰. In questo passaggio, Butler afferma che non sono solo genere e sessualità ad essere performative, ma anche le loro articolazioni politiche, ovvero cosa diviene assieme ai corpi per poter apparire, una spazialità che a sua volta è innervata di ulteriore attività soggetta alla scomparsa.

6. Tempi *queer*

Cosa persiste ancora di quel passato e in che forme? nell'indagarlo, come è possibile evitare l'estrapolazione dell'esperienza sociale nel modo in cui sia essa accettabile solo quando categoricamente e storicamente ridotta? Che cos'è l'abitare dei corpi oltre i corpi? Cosa ci dicono le pratiche e le teorie fin qui incontrate sull'abitare? Come funziona

³⁹ J. Butler, *Questione di genere. Il Femminismo e la sovversione dell'identità*, Laterza, 2017, cit., p.38.

⁴⁰ Per un approfondimento vedi: J.J. Butler, *L'alleanza dei corpi*, Nottetempo, Milano 2017, p.43-104; J. Butler, A. Athanasiou, *Spoliazione. I senza casa, senza patria, senza cittadinanza*, Mimesis/Eterotopie, Milano 2019.

l'abitare alla luce di un intra-divenire dei corpi con i propri campi di apparizione? Mi è parsa molto interessante una riflessione di Agamben, in *Abitare e Costruire*⁴¹ in cui l'autore si pose il problema di cosa fosse un'architettura che si fondava sull'impossibilità dell'abitazione, a partire dalla rottura della capacità di costruire l'abitare attraverso uno o molteplici modi di essere. Di fatto Agamben pone un problema molto semplice, ma decisivo: cosa succede quando abitare significa una costante negoziazione tra il desiderio di creare il proprio vivere e l'impossibilità di realizzarlo pienamente? Quando l'ambiente costruito si dà come cornice d'iscrizione dei corpi, l'origine derivativa di un fare, la condizione aprioristica dell'abitare? E aggiungerei: cosa succede quando i processi di trasformazione dell'ambiente, e della nostra presenza in esso, avvengono oltre la capacità dell'agire umano? Una domanda che invita a pensare partendo da cosa fa la materia quando s'innesta con altra materia e che, come afferma la filosofa e teorica politica Jane Bennett, potrebbe tener a bada «l'*hybris* e le fantasie umane di conquista e consumo che distruggono la terra»⁴². Secondo Bennett, ciò che questa arroganza umana ci impedisce di rilevare – vedere, udire, odorare, gustare, sentire – è di fatto tutta una serie di poteri non-umani che circolano attorno e dentro i nostri corpi⁴³. Tali «poteri materiali» possono fare molte cose – costruttive, distruttive, invalidanti o impoteranti – ma questo non implica che non vadano attenzionate, meritando inoltre un certo rispetto, inteso come riconoscimento di un poter essere, poter fare, poter agire, o, per l'appunto, poter «avere un certo modo di essere»⁴⁴. Se per Agamben l'affermazione «avere un certo modo di essere» afferisce esclusivamente all'attività umana, qui lo spostamento avviene in seno a tutta la materia in gioco.

Una delle grandi questioni che perseguita chi studia e ricerca nell'ambito del teatro e delle arti performative è la dimensione relazionale, quella parte dei processi di costruzione di qualcosa – un'opera, una performance, un manifesto, un pensiero – che sono difficili da registrare e archiviare. Essi possono essere ricostruiti dalle tracce, dai documenti che

⁴¹ G. Agamben, *Abitare e costruire*, Rubrica Quodlibet, <https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-abitare-e-costruire>, Il testo è parte di una conferenza tenuta alla Facoltà di architettura dell'Università di Roma La Sapienza il 7 dicembre 2018.

⁴² J. Bennet, *Materia Vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, trad. it. Angela Balzano, Timeo, 2023, p.11.

⁴³ J. Bennett, *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Duke University Press, 2010, cit. *preface* ix.

⁴⁴ Cit. G. Agamben, *Abitare e costruire*.

arrivano fino a noi, ma rimane un *surplus*, un reale che non è sempre verificabile. In architettura Lina Bo Bardi definisce queste esistenze impalpabili, queste relazioni non percepibili, «le sostanze sottili dell'architettura»⁴⁵, una dimensione passionale, se così possiamo definirla, che può essere attiva materia invisibile e/o sostanza che agisce invisibilmente sulla materia.

A partire da questa riflessione, e per iniziare a rispondere alla domanda su cosa sia l'abitare in una prospettiva che consideri l'ambiente costruito e i corpi come parte di uno stesso divenire, possiamo sicuramente affermare che abitare è a sua volta un processo di divenire, intercettabile quando produce degli effetti. Uno degli effetti è l'apparizione – l'occupazione, la costruzione, la riparazione, l'organizzazione o la dislocazione degli enti, il ritrovamento o il posizionamento di oggetti, il sudore, l'umidità, le muffe – il che non significa che qualcosa appaia per la prima volta o non esista prima del suo mostrarsi, ma vuol dire che quell'attività di divenire, di cui ci informa la performatività, trova delle forme d'espressione che persistono in forma di tracce, residui di un passaggio, di un processo ancora in atto. Nell'abitare vi è una disposizione reattiva verso una trasformazione data dalla relazione di contatto, che dà forma e modi al vivere, a un vivere che può darsi anche in modi temporanei di sussistenza. Hans-Thies Lehmann, in un saggio sulla presenza del teatro, afferma: «senza trans, nessuna formazione», in cui trasformazione è intesa come una «richiesta di pluralità di formazioni, figurazioni di forme in movimento»⁴⁶. Un luogo, una scena, un passaggio è abitato quando si riconoscono dei modi di essere plurali; non vi è un abitare determinato a priori e ne abbiamo testimonianza quando l'attività dell'abitare entra nel campo del sensibile.

Nel 2009 viene pubblicato *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* di José Esteban Muñoz, un lavoro di ricerca estremamente importante sia per gli studi sul performativo che per gli studi *queer*. Una ricerca che si dispiega attraverso l'effimero dell'evenemenzialità, le rimanenze di attività, il passaggio e il rimestarsi della materia. Dagli anni Sessanta, negli studi sul performativo, la transitorietà dell'evento diviene quasi un programma artistico, nonché uno degli stimoli per la nascita della *performance art* e

⁴⁵ O. De Oliveira, *Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi*, Gustavo Gili, Barcelona 2009.

⁴⁶ H.T. Lehmann, *La presenza del teatro*, in E. Pitozzi (a cura di), *On presence* in "Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo", XXI, Autunno 2011, p. 19.

del *teatro d'azione*. La lettura della materialità dello spettacolo come evento, e non come artefatto, acquista significato a partire dall'analisi di come corporeità, spazialità e sonorità, avvengono nella scena. Erika Fischer-Lichte, prendendo in esame i risultati della medialità e della materialità degli spettacoli a partire dagli anni Sessanta, elabora tre condizioni proprie dell'evento spettacolo: l'autopoiesi del *loop* di *feed-back*, la destabilizzazione delle opposizioni, le situazioni di liminalità e le trasformazioni. Le tre direttrici da lei delineate evidenziano, a loro volta, le processualità dell'evento performativo: un sistema di auto-organizzazione proprio della performance in atto che integra in continuazione i nuovi elementi che emergono; lo smottamento delle dicotomie arte/realtà, significante/significato a partire dall'evento della performance come immanentemente autoreferenziale e costitutivo della realtà; il fare esperienza della liminalità, come effetto dell'annullamento delle norme considerate indiscutibili e consolidate. L'esperienza dell'evento performativo può avere come effetto un suo sconfinamento, non una trasformazione in questo o in quello, ma la possibilità di rilevare degli effetti che l'esperienza estetica continua a produrre. Attraverso queste proceduralità, l'evenemenzialità del performativo si configura come un sistema mutevole che, come sostiene Fischer-Lichte, nega l'autonomia dell'artista creatore⁴⁷. La "mente performativa" può prodursi da un processo di soggettivazione transindividuale, un termine che mette in luce i processi sociali, politici e culturali, pertanto anche artistici, che non si danno a partire dalla dicotomia individuo/collettivo, ma da relazioni di transdipendenza che riguardano parimenti i supporti costitutivi del nostro vivere e le ragnatele affettive e politiche che tra essi si generano. Andre Lepecki ricorda come certi tipi di usi della creatività, quando si fondono con certi tipi di usi del corpo, possano generare *vita non integrata*, un aspetto errante della materia, che Elizabeth Povinelli chiama *carnalità*⁴⁸.

A partire dagli strumenti teorici degli studi sulla performatività, Muñoz ci invita a guardare agli oggetti in modo particolarmente curioso, oltre il qui ed ora, cercando cosa da quell'oggetto deborda, quali effetti di presenza sono ancora in atto. Per Muñoz il *queer*

⁴⁷ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci editore, Roma 2016, p. 279-310.

⁴⁸ A. Lepecki, *Singularities. Dance in the age of performance*, Routledge, New York 2016, p. introduction. 286

è un fare, un modo di guardare e rivolgersi alle cose per interrogarle che ci rivela che il presente non è abbastanza per quei soggetti in cui i confini del corpo fanno acqua da tutte le parti, che la temporalità *straight* taglia fuori chi non sta nella sua traiettoria, che il passato è sostanza sottile ancora attiva e che vi sono momenti, fuori da questa linearità, che «bruciano di anticipazione e promessa»⁴⁹. Muñoz suggerisce pertanto di osservare che tipo di attività quegli oggetti possono avere, cosa letteralmente fanno: la *Coca-Cola* di Andy Whorol o la *Cola* del poema di Frank O'Hara, in cui serpeggia lo spettro di una fornicante socialità riconosciuta, di una rete relazionale che attraverso quell'oggetto si rimaterializza, le lettere/collage di Ray Johnson sorte dalla corrispondenza fra le persone della *New York Correspondence School*, da cui fuoriesce una temporalità di corpi aggrovigliati, mondi segreti, spazi non più presenti. Oppure ci invita a guardare alla carica performativa della serie di foto di Kevin McCarty dal titolo *The Chameleon Club*, dove nelle immagini dei bar e *club* vuoti riecheggiano i corpi sudati e l'attività delle subculture di quel tempo. In questo sentiero puntellato da baluginii, Muñoz ci mette di fronte a due cose che risultano particolarmente interessanti per la presente riflessione. La prima riguarda il politico della creazione, ovvero ciò che l'arte può fare e qui, in completa accordatura con il pensiero di Deleuze, Muñoz colloca l'atto di creazione in una soglia, nelle intercapedini fra generi, spazialità e temporalità da cui è possibile intercettare l'attività delle sostanze sottili. La seconda suggestione che ci arriva da Muñoz, possiamo ritrovarla in riferimento al lavoro di McCarty:

Il fascino di questo lavoro è nella sua dimensione performativa, che descriverei come un fare nel senso di abitare; Ciò significa che mi interessa particolarmente il modo in cui le immagini abitano la potenzialità, estetizzando un particolare momento...in questo modo l'estetica alimenta l'immaginazione politica.⁵⁰

La dimensione performativa è «un fare nel senso di abitare», cosa significa per Muñoz? Innanzitutto sembra dirci che «abitare» è un'attuazione, un'esecuzione, e che la dimensione performativa di quel lavoro è esecuzione specifica dell'abitare, un persistere

⁴⁹ J.E. Muñoz, *Cruising Utopia*, p. 25-42.

⁵⁰ J. E. Muñoz, *Cruising Utopia*, p.140.

di corpi in movimento, incroci e attraversamenti per dare espressione a una o più potenzialità. Quindi con l'abitare siamo già oltre la soglia della sopravvivenza, del mantenersi in vita. Siamo nelle potenzialità del vivere, nelle sue articolazioni.

L'abitare nelle parole di Muñoz esonda in più direzioni: nei corpi non visibili che incombono nei bar e diventano agenti di quell'attività assieme al resto delle superfici, trapassando la specificità della materia per divenire un'entità plurale e pulsante, che trasuda, tanto che lo stesso McCarty, e a sua volta lo stesso Muñoz, diventano parte stessa di quell'abitare:

Dietro ai blocchi di cemento nudo del *Chamelon Club* si sentiva pompare la musica dance. I corpi sudati dei gay in stato di alterazione affollavano la pista e si rivelavano solo attraverso la nebbia artificiale e i fari rossi, blu e verdi che volteggiavano sopra di loro. Qui dimenticavano la realtà operaia e oppressiva di quella città che chiamavano casa, e immaginavano un mondo in cui liberarsi dalla vergogna e dall'imbarazzo. Nessuno dei due posti mi apparteneva. Li osservavo entrambi dall'esterno. La mia utopia esisteva sulla soglia della porta – in nessuno dei due spazi, in una sola volta e in entrambi nello stesso momento⁵¹.

In questa dichiarazione risuona la mia stessa biografia [...] In una certa misura sta narrando la scena del trovarsi-in-mezzo [*in-between-ness*], una spazialità che si allinea con una temporalità sulla soglia tra identificazioni, modi di vita e potenzialità. Il lavoro dell'artista e la sua dichiarazione risuonano oltre la mia stessa biografia⁵².

Alcune delle espressioni usate da Muñoz in questo passaggio sono tracce «di un fare nel senso di abitare», sono testimonianze delle molteplici realizzazioni del vivere: nel «cemento nudo» c'è una corporeità latente, nei «corpi sudati» una liquidità espansa generata dalla vicinanza con altri corpi, dal quasi-toccamento con muri e soffitti, dall'evaporare dell'alcol versato a terra. «I corpi sudati che affollavano la pista... si rivelavano solo attraverso la nebbia artificiale e i fari rossi...». La nebbia, la luce, l'oscurità, il sudore, le pareti gocciolanti sono e producono effetti, mentre una dimensione spaziale si genera in un terreno di transito tra temporalità, modi di vita, potenzialità e

⁵¹ Ivi., p.137, Muñoz prende la citazione in Kevin McCarty, *Autobiographical Artist Statement*, in "GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies", vol.11, III, 2005, p. 427-428.

⁵² J.E. Muñoz, *Cruising Utopia* p.137.

identificazioni. «La città che chiamavamo casa» non partecipa a tutto questo, ne resta fuori. C'è, al contrario, un desiderio di allontanamento, non dalla città in senso assoluto, in cui materialmente si continua a stare, ma da una «città dispotica»⁵³, una proiezione spaziale e temporale che identifica e mette in codice comportamenti e linguaggi. Una città più simile a un'eterotopia di cui parla Foucault, raccontando delle finte camere nelle fattorie brasiliane dove una porta sul retro permetteva a chiunque di accostarsi per trascorrere le notti, ma di non accedere mai al cuore della famiglia. Solo per il fatto di entrare si era già escluse⁵⁴.

A chi aspetta una buona vita?, titolo di un saggio di Judith Butler, pone una domanda che è possibile rivolgere all'abitare. In italiano ma anche in inglese e in spagnolo "abitare" può essere anche detto come "vivere", per tanto l'abitare presuppone un vivere, e non una sopravvivenza. Se abitare significa vivere, vorrebbe dire che per poter abitare devo avere delle condizioni di vita che mi permettano di agire in potenza e non solo in resistenza. Ma quali sono queste condizioni? È evidente che non vi sono condizioni assumibili come ideali, come buone per tutt*, così come non è possibile dire cos'è una buona vita in assoluto; «la mia vita», dice Judith Butler, «mi tornerà sempre indietro riflessa da un mondo che assegna valore in modo differenziale»⁵⁵. Ma dentro questo quadro, se mi permettono di stare in vita, il corpo è sempre in qualche modo oltre sé, aperto ad altro e l'abitare è un'attività del divenire soggetti di sé, stando fuori di sé, non solo in termini spaziali ma anche temporali. Anche laddove sono violentemente governata, l'abitare è un'invenzione del vivere, un fare che dà percezione della vita ben oltre la sopravvivenza.

7. Cecilia Bengolea

Cos'è la coreografia? Perché scomodare questa pratica per riflettere sull'abitare e sull'ambiente costruito? Importante, innanzitutto, è distinguere il termine coreografia da quello di danza, termini che a volte tendono a confondersi ma non sono affatto sinonimi. Possiamo dire che la danza è un effetto della coreografia e che la coreografia non è l'origine della danza, ma uno o più processi compositivi o molteplici modi di pensare e

⁵³ M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis Eterotopie, Milano-Udine 2011, p. 43.

⁵⁴ *ivi*, p. 30.

⁵⁵ J. Butler, *A chi spetta una buona vita?*, Nottetempo, Milano 2013, p. 24.

scrivere con il corpo, ma non solo, che possono produrre delle forme espressive, come la danza. Alcune volte usiamo la parola coreografia quando abbiamo l'impressione che vi sia un movimento di corpi consapevoli di una o più relazioni. Difficilmente pensiamo alle persone che corrono a lavoro come a una coreografia, perché quei corpi, di solito, esprimono individualità. La coreografia invece è sentire la relazione attraverso il movimento, essere mosse da tale relazione e organizzare un rapporto con essa. Sentire la relazione è avere materialmente percezione di non essere le sole a produrre quel movimento. Non si tratta quindi del modo in cui incontriamo le cose, di un esercizio di somatica che al contrario registra un'ulteriore esperienza solipsistica, come ad esempio muoversi in uno spazio, toccare un muro ad occhi chiusi. Nulla di tutto questo è coreografia, anche se le interpretazioni date nel tempo hanno aperto scenari dei più disparati. La coreografia, al contrario, come afferma Enrico Pitozzi scrivendo del lavoro di Cindy Van Acker, non solo organizza le relazioni tra corpo e spazio, ma «opera sulla sua estensione, su ciò che precede e segue la sua manifestazione tangibile»⁵⁶.

Cecilia Bengolea, coreografa argentina di base a Parigi, fra il 2014 e il 2017 si è recata in Giamaica per fare ricerca sulla *dancehall*. Questa pratica corporea che è sorta assieme al genere musicale, funziona attraverso la composizione di moduli che sono a loro volta micro coreografie, *patterns* che vengono combinati e ripetuti in sequenza⁵⁷. La *dancehall* si pratica in strada, a ridosso degli edifici o tra di essi. Sonjah N. Stanley Niaah afferma che lo spazio geografico contribuisce a determinare la definizione di “rumore” in relazione ai corpi neri che praticano la *dancehall*, poiché i governi che si sono succeduti

⁵⁶ E. Pitozzi, *Magnetica. La composizione coreografica di Cindy Van Acker*, Quodlibet Studio, Macerata 2015, p. 24.

⁵⁷ La *Dancehall* è una cultura che da tempo è criticata per riprodurre un'ipersessualizzazione dei corpi delle donne e per esaltare l'eternormatività dove il corpo della donna rimane in posizione subalterna all'uomo. Se questo è senza dubbio un piano, l'altro piano è che questo problema è estremamente complesso ed ha cause legate alla storia coloniale Giamaicana e quindi alla schiavitù. Nell'isola tutt'ora sono punibili per legge i rapporti fra persone dello stesso sesso, c'è una legge contro la sodomia dovuta al fatto che la sodomia era un sistema di dominazione degli schiavi, soprattutto in epoca pre-vittoriana. In Jamaica vivono con molto orgoglio la propria liberazione dalla schiavitù e per tanto dalle forme di coercizione che portava con sé, tanto da radicare un pensiero sugli omosessuali come corpi privi di agency. Questo ha plasmato anche le pratiche corporee: viene proibito agli uomini praticare danze, balli o movimenti assegnati alle donne. E lo stesso vale per la *dancehall* ci sono movimenti maschili e femminili, ma mentre le donne possono eseguirli entrambi gli uomini possono lavorare solo con pattern maschili. Per approfondire vedi, Carla Kathleen Martina Moore, *Wah Eye Nuh See Heart Nuh Leap: Queer Marronage In The Jamaican Dancehall*, thesis submitted to the Department of Gender Studies, Queen's University Kingston, Ontario, Canada, January 2014.

in Giamaica, proprio come nel periodo coloniale, non hanno sostenuto un ambiente favorevole alla produzione artistica. Per questo motivo, gran parte del rumore delle *dancehall* e dei rumori notturni esistono ai margini, nei vicoli, ai lati dei burroni, nei parcheggi, nei terreni aperti⁵⁸. Tuttavia, è come se il rumore della *dancehall*, non solo legato alla produzione di un suono percepito come sgradevole, ma anche all'aspetto delle persone che la praticano, si mescolasse con il rumore di alcune parti di città; spazi dell'illegalità non monitorati, in cui l'attività di mescolanza del cemento con l'umidità, le muffe, i rovi, l'elettricità delle tormentate si fa veloce, disordinata, per l'appunto rumorosa, inospitale.

Lightning dance è uno dei lavori che Cecilia Bengolea ha prodotto in questo periodo in Giamaica, ispirato a *The Lightning Field* di Walter De Maria. Nei Caraibi le scariche elettriche dell'opera di De Maria si producono costantemente in alcune stagioni, soprattutto nel mese di ottobre in cui ci sono più piogge torrenziali. La coreografa ha molto indagato questo fenomeno perché carico di questioni legate al corpo e ha iniziato a pensare che, avendo i Caraibi un clima molto umido, per il quale si producono molte tormentate elettriche, probabilmente anche il pensiero corporeo, in questi luoghi, si produceva per elettricità, per conduzione elettrica. Attraverso questa dinamica del contatto tra umidità, sudore e un ambiente carico elettricamente, sembra che il danzatore e la danzatrice possano muovere tutte le parti del corpo in modo complice e assieme multidirezionale. Il corpo traspira talmente tanto, che quasi vede dissolversi la parte interna con la parte esterna e, attraverso la pioggia e la traspirazione, diviene parte di una più grande liquidità, facendosi estremamente intelligente. Per Cecilia era chiaro che questa umidità era un elemento chiave perché il corpo avesse una connessione con il resto della materia, come qualcosa di cosmico e di intellettuale che favoriva la formazione del pensiero nel corpo e oltre ad esso.

I video sono girati in giorni di tempeste e in luoghi di passaggio, spazi estremamente dinamici che hanno già movimento, fuga, prospettiva. In questi vicoli, tetti, corridoi, esterni di bar, è possibile vedere i corpi di chi danza pensare con lo spazio e con il tempo

⁵⁸ S. N. Stanley Niaah, *Sounding'out the system. Noise, in/security and the politics of citizenship*, in P. Noxolo, 'H' Patten, S.N. Stanley Niaah (ed. by) *Dancehall In/Securities di Perspectives on Caribbean Expressive Life*, Routledge, New York 2022, p. 130-147.

ma anche con le molteplici materialità di quel luogo: un suolo che ha perso la sua conformazione e si è trasformato in solchi che disegnano geografie di cemento, l'umidità che produce calore e modifica la dinamica del movimento, la luce delle automobili e del bar che illuminano e fanno a pezzi il corpo, l'asfalto, l'acqua. Tutto questo si genera non per una volontà che informa il corpo, ma per una disposizione all'assemblaggio, alla trasformazione e alla composizione insita nella materia. I corpi nei lavori di Bengolea stanno temporaneamente in movimento, attraverso la ripetizione di gesti che, al contempo, attivano e rilevano una certa attività da cui il corpo è mosso, invitato a fare dell'altro. L'abitare emerge anche dal rapporto di reciprocità fra appartenere e appartenenza, dove appartenere non nomina un'identità in cui riconoscersi, del resto impossibile da fissare, bensì il desiderio costante di divenire altro (dalle identificazioni cristallizzate attorno a questa pratica, dalle asimmetrie sociali che la *dancehall* ha rilevato...). Tracce della costruzione di modi di vita sono intercettabili attraverso la *dancehall* come relazione che trapassa l'edificio per posizionarsi a ridosso di quello che nei Caraibi viene definito *smadditizin*, un termine creolo che, come afferma Charles Mills, significa in primis «struggle for, the insistence on, personhood ...»⁵⁹. Questo termine è sviluppato dalla parola *somebody* di cui scrive Sonjah N. Stanley Niaah in relazione ai suoni amplificati della *dancehall*, e che si riferisce al processo di divenire qualcun*. Gli oggetti, le composizioni di oggetti e corpi come il *Sound System*⁶⁰, i vicoli, le strade, il terreno dissestato, l'umidità entrano nello *smadditizin* come coagenti ma anche come coagiti divenendo a loro volta qualcosa, *something*, ovvero attuando lo stesso procedimento di costruzione di una forma di sé che il corpo mette in atto. Cecilia Bengolea con il *corpus* coreografico sulla *dancehall* arriva ad intercettare tracce della persistenza di un vivere che, dagli anni Settanta, si colloca in uno spazio intermedio che attende ogni volta di essere ricoreografato, riorganizzato, riabitato.

L'impossibilità di definire in modo lineare cosa i corpi dicano dell'abitare, – impossibilità che era mia intenzione dimostrare – non è data da una mancanza di materiale o da un inconcludente processo speculativo. Al contrario, ritengo che i corpi, in situazioni

⁵⁹ Cit. S. N. Stanley Niaah, *Sounding'out the system*, p.134.

⁶⁰ Il *Soudn System* è una sorta di pista da ballo/discoteca mobile che prende il nome dall'oggetto che amplifica il suono. Il *Soudn System* è una sorta di collettivo di Djs, danzatrici/tori che assieme ai generatori, casse, giradischi si muovono negli interstizi della città.

specifiche (nei processi coreografici, nell'organizzarsi dei corpi e spazi con i loro campi di apparizione, nelle esperienze di occupazioni e dislocazioni), possano produrre delle evidenze del fatto che le forme, prodotte dall'attività dell'abitare, ci dicono che lì, in quel luogo, sta succedendo qualcosa. Un invito a mettersi in rapporto a ciò che dà forma e modi al nostro vivere compiendo un'incrinatura, una sorta di acutizzazione della nostra capacità di rilevare un reale che non è sempre disponibile. E questo reale, non essendo sempre disposto alla verifica, probabilmente è possibile rintracciarlo altrimenti, attraverso ciò che si muove tra o attorno ad esso, tramite qualcosa di meno elusivo. Le forme dell'abitare sono espressive in questo senso, non ci dicono cosa sono o cosa rappresentano, ma esprimono ciò che sta accadendo. La forma⁶¹ vista dal corpo, un corpo che cambia forma di continuo, non è un risultato, è una potenzialità, per chi desideri coglierla, perché, come afferma Hans-Thies Lehmann «senza trans nessuna formazione» è possibile.

⁶¹ La performatività, come precisa Diana Taylor, contiene il verbo “performare” e il soggetto agente “performer” nella stessa parola, ma alla luce del rapporto con la spazializzazione emerge inoltre la parola “form(a)” che da un punto di vista etimologico non significa solo l'aspetto di qualcosa, ma anche ciò che rende possibile la formazione di qualcosa. “Form(a)” intesa quindi come ‘supporto’, termine utilizzato anche da Butler per indicare lo spazio che ci permette di agire, che copartecipa a un'attività. La parola “form(a)”, per tanto, suggerisce qualcosa che deve accadere, che è incombente.