

# La rivista di Arablit

semestrale di letteratura e cultura araba moderna e contemporanea

Anno XV, numero 29, giugno 2025



# La rivista di Arablit

semestrale di letteratura e cultura araba moderna e contemporanea

Anno XV, numero 29, giugno 2025



# LA RIVISTA DI ARABIT

*Direttore Responsabile / Director*

Isabella Camera d'Afflitto (Sapienza Università di Roma)

*Vice Direttori / Deputy Directors*

Monica Ruocco (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Paola Viviani (Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli)

*Comitato Scientifico / Scientific Committee*

Haifa Saud Alfaisal (King Faisal Centre for Research and Islamic Studies)

Roger Allen (University of Pennsylvania)

Maria Avino (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale")

Ada Barbaro (Sapienza Università di Roma)

Laura Bottini (Università di Catania)

Sobhi Boustani (Inalco - Paris)

Luis Miguel Cañada (Universidad de Castilla-La Mancha)

Gonzalo Fernández Parrilla (Universidad Autónoma de Madrid)

Tarek El-Ariss (Dartmouth College)

Manuela Elisa Bibiana Giolfo (IULM - Milano)

Mousa Khoury (Birzeit University)

Sonja Mejcher-Atassi (American University of Beirut)

*Responsabile della Redazione / Editor in Chief*

Arturo Monaco (Sapienza Università di Roma)

*Redazione / Editorial Board*

Fernanda Fischione (Sapienza Università di Roma)

Caterina Pinto (Università degli Studi di Bari Aldo Moro)

Lucia Sorbera (The University of Sydney)

ISSN 2239-4168

“La rivista di Arablit” è una rivista scientifica di Classe A (ANVUR) in *open access* fondata nel 2011 da Isabella Camera d’Afflitto ([www.arablit.it/curvit.htm](http://www.arablit.it/curvit.htm)), professore onorario della Sapienza Università di Roma, (già) ordinario di Letteratura araba moderna e contemporanea. La rivista è edita dall’Istituto per l’Oriente “Carlo Alfonso Nallino” di Roma, con il patrocinio del Dipartimento “Istituto Italiano di Studi Orientali – ISO” della Sapienza Università di Roma.

“La rivista di Arablit” è specializzata nello studio della letteratura araba moderna e contemporanea prevalentemente dal periodo della *nahḍah* ad oggi; accoglie saggi relativi ad altri campi della cultura araba da quello storico-politico all’analisi critica e politica del discorso, ad ambiti interdisciplinari degli studi linguistico-letterari, comparatistici o sulle arti visive e musicali del mondo arabo.

Nata come rivista digitale, dal numero 11 del giugno 2016 è pubblicata anche in formato cartaceo. La rivista ha una periodicità semestrale e pubblica articoli in italiano, francese, inglese e spagnolo.

Il comitato scientifico è composto da studiosi dalla consolidata esperienza accademica internazionale. Fanno parte del comitato di redazione docenti di università italiane e straniere. Nel corso degli anni il comitato scientifico e il comitato di redazione hanno subito delle variazioni segnalate nei numeri della rivista, oltre che nel sito web della rivista.

Tutti gli articoli sono sottoposti al sistema di valutazione *double blind peer review*. La rivista pubblica anche recensioni, *conference report* e *article reviews*.

Gli autori e i recensori si devono attenere alle norme del codice etico elaborato dal Committee on Publication Ethics (COPE) pubblicato nel sito della rivista.

\*\*\*

“La rivista di Arablit” is an open access scientific journal (ANVUR Class A) founded in 2011 by Isabella Camera d’Afflitto ([www.arablit.it/ENlanguage/cv\\_english.htm](http://www.arablit.it/ENlanguage/cv_english.htm)), honorary professor at Sapienza University of Rome and former full professor of Modern and Contemporary Arabic Literature. The journal is published by the Istituto per l’Oriente “Carlo Alfonso Nallino” of Rome. Since its foundation, “La rivista di Arablit” is under the patronage of the Department “Italian Institute of Oriental Studies – ISO” of Sapienza University of Rome.

“La rivista di Arablit” is specialized in the study of modern Arabic literature, covering mainly the period from the *nahḍah* to the present. It accepts papers dealing with other domains of Arabic culture, ranging from historical and political fields to critical discourse analysis and political discourse analysis. Moreover, it also accepts papers of interdisciplinary nature related to linguistic and literary research, comparative studies, music, and visual arts in the Arab world.

Founded as an online journal, it has been published also in paper format since the issue n. 11 of June 2016. The journal has a six-monthly periodicity and publishes articles in Italian, French, English and Spanish.

The Scientific Committee of “La rivista di Arablit” is composed of scholars with renowned academic, international experience. The Editorial Committee comprises academic personnel from Italian and foreign universities. The Scientific and Editorial Committees changed over the years. These variations are reported on the journal website.

The articles are submitted to double-blind peer review process. “La rivista di Arablit” publishes also book reviews, conference reports, and article reviews.

Authors and reviewers should comply with the journal publication ethics, on the basis of the principles established by the Committee on Publication Ethics (COPE), available on the journal website.

Progetto MUR “Storia, lingue e culture dei paesi asiatici e africani: ricerca scientifica, promozione e divulgazione”

Con il patrocinio dell’Istituto Italiano di Studi Orientali, Sapienza Università di Roma

Dal 2017 rivista scientifica di Classe A per i settori concorsuali 10/C1, 10/F4, 10/N1, 10/N3, ai sensi della delibera del Consiglio Direttivo dell’ANVUR n. 96 del 28 aprile 2023

Iscrizione n. 245/2016 del Registro della Stampa del Tribunale di Roma (versione cartacea)  
Iscrizione n. 246/2016 del Registro della Stampa del Tribunale di Roma (versione telematica)

Contatti:

[www.larivistadiarablit.it](http://www.larivistadiarablit.it)  
[larivistadiarablit@ipocan.it](mailto:larivistadiarablit@ipocan.it)

© Istituto per l’Oriente C. A. Nallino  
19 Via A. Caroncini, I-00197 Roma.  
e-mail: [ipocan@ipocan.it](mailto:ipocan@ipocan.it)  
<http://www.ipocan.it>

Distribuzione: Libreria ASEQ  
10 Via dei Sediari, I-00186 Roma  
e-mail: [info@aseq.it](mailto:info@aseq.it)  
<http://www.aseq.it>

## INDICE / CONTENTS

La rivista di Arablit, anno XV, numero 29, giugno 2025

### SEZIONE TEMATICA / CURATED SECTION

Il corpo nell'islam e nelle società islamiche tra passato e presente  
A cura di Maria Avino and Carlo De Angelo

PREFAZIONE di Maria Avino e Carlo De Angelo	7
Maria Avino, <i>Una mente debole in un corpo fragile: La donna vittima della biologia. Quale posto spetta alla donna nella società degli uomini?</i>	11
Roberta Denaro, <i>Le avventure del corpo in guerra: la dimensione della corporeità nelle narrazioni di battaglia</i>	43
Martina Censi, <i>Corpo, danza-resistenza e "traumativismo" in Libano: lo spettacolo Tajwal (2011) di Alexandre Paulikevitch</i>	67
Valentina Fedele, <i>Corpi e modelli di maschilità nell'islam contemporaneo: gli atleti musulmani</i>	83
Carlo De Angelo, <i>Volto barbuto sempre dovuto. La barba nella letteratura giuridica salafita</i>	105

### MISCELLANEA

#### ARTICOLI / ARTICLES

Marcella Rubino, <i>Dealing with Race in Post-2000s Novels in the Arabian Peninsula: a Reading of Novels by Gulf and Sudanese Authors</i>	143
Angelika Palmegiani, <i>Translating Moroccan Cinema: Challenges and Constraints in Azraq al-Qaftān and l-Maḥgūr ma-ka-yībkī-š</i>	190

#### RECENSIONI / REVIEWS

Rīmā Bālī, <i>Ḥātim Sulaymā</i> – Alma Salem	191
Sonja Mejcher-Atassi, <i>An Impossible Friendship. Group Portrait. Jerusalem Before and After 1948</i> – Jacob Blakesley	195

CORPO, DANZA-RESISTENZA E “TRAUMARTIVISMO”  
IN LIBANO: LO SPETTACOLO *TAJWAL* (2011)  
DI ALEXANDRE PAULIKEVITCH

MARTINA CENSI\*

*Starting from the concept of “traumartivism” as a strategy for transforming and translating individual and collective traumatic experience into artistic language, creating meaning, memory and community, within the present contribution we want to focus on the Lebanese artistic production. Lebanon is a country that, in recent years, has gone through a series of traumas of different kinds. The focus is on the creative exploration of the body, carried out by Alexandre Paulikevitch, a Lebanese dancer and performer who in his 2011 dance performance Tajwal (Tağwāl, Walk) proposes a reflection on the “mutilated body”. This becomes the individual metaphor for all bodies that are discriminated against because they are considered different and as a collective metaphor for the urban body of the city of Beirut, subjected to a process of memory erasure.*

*Introduzione*

Soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, la produzione intellettuale, letteraria, artistica nei paesi arabi è legata a doppio filo con l’impegno politico e questo legame viene declinato e interpretato diversamente a seconda dei vari avvenimenti che interessano la regione. Le rivoluzioni che, dal 2010 e 2011, hanno coinvolto diversi paesi arabi, a partire dalla Tunisia, hanno contribuito a rimodellare le pratiche artistiche e il legame delle artiste e degli artisti con l’impegno. Una definizione che è entrata in uso per identificare la produzione artistica araba post-2011 è quella di artivismo. In un numero speciale della rivista “Studi Magrebin”, le curatrici, Sara Borrillo e Mounira Soliman, definiscono l’artivismo come un concetto duplice, che può essere interpretato da due punti di vista: quello dell’artista che utilizza la propria arte come mezzo di espressione politica e quello dell’attivista che ricorre all’arte per stimolare la consapevolezza e la partecipazione attiva del pubblico (Borrillo; Soliman 2020: 131). In entrambi i casi, è centrale il legame tra individuo e collettività, laddove l’azione del singolo – l’artista – vuole suscitare un effetto politico sulla comunità. Un’altra definizione di artivismo viene proposta da Miriam Cooke che, nel suo *Dancing in Damascus*, analizza il cambia-

---

\* Università degli studi di Bergamo.

mento del campo intellettuale in Siria a partire dagli eventi del 15 marzo 2011 e durante i primi anni della rivoluzione, prestando attenzione a linguaggi artistici molteplici, come cinema, danza, pittura, scultura, vignette satiriche, canzoni, graffiti, letteratura, blog, archivi digitali. Cooke afferma che, soprattutto dopo il 2011, «the collapse of artist and activist into this single identity (artist-activist) emphasizes the inextricability of poetics and politics in Syrian revolutionary practice» (cooke 2017: 1), superando la distinzione tra le due figure dell'artista e dell'attivista suggerita da Borrillo e Soliman. In un recente studio su *Media Activism, Artivism and the Fight Against Marginalisation in the Global South*, Andrea Medrado e Isabella Rega pongono l'accento sulla componente emotiva dell'attivismo che sarebbe proprio il perno che permette il passaggio dalla dimensione individuale e quella collettiva, con un effetto sulle pratiche sociali e i confini delle norme. A questo proposito, le due studiose ricorrono alla definizione di “affect” proposta da Duncombe e Lambert (Duncombe; Lambert 2018: 63) e spiegano come: «Activism entails activities towards an outcome and this outcome usually depends on challenging power relations. In other words, activism can generate an “effect”. Unlike activism, art does not have a clear target. Art’s impact is hard to measure. It refers to a feeling, a perception, something that moves us but that we cannot quite describe. Thus, art generates “affect”. Effect and affect can be complementary in artivism because affect leads to effect and effects have affective impact» (Medrado; Rega 2023: 6).

L'attivismo include quindi la pratica artistica che, a partire da una componente emotiva e soggettiva, mira a contestare e decostruire le norme e a immaginare e creare nuove possibilità politiche e sociali. Per applicare tale categoria alla produzione di artisti e artiste arabi/e bisogna tenere conto di un'altra dimensione fondamentale che caratterizza le società arabe contemporanee: quella del trauma. Violenza politica, conflitti, rivolte, distruzione del patrimonio culturale e urbano, spostamenti forzati sono solo alcune delle esperienze alla base delle numerose forme di trauma che colpiscono individui e comunità nelle società arabe contemporanee. La dimensione del trauma è anche il filtro privilegiato nella costruzione dei discorsi sulle società arabe, non solo nei media, ma anche da parte dei vari attori presenti sul campo, come le organizzazioni non governative e le organizzazioni internazionali. Questi discorsi tendono a enfatizzare la dimensione vittimistica delle persone coinvolte, con il rischio di tradire la loro “agentività” e di negare il loro ruolo attivo, offrendone un'immagine passiva, decontestualizzata e de-storicizzata. In questo modo, la “vittima”, privata della sua soggettività, si presta a diventare l'“altro” per eccellenza, un'entità che fa parte di un “loro” indistinto in netto contrasto con un “noi” soggettivato. In questo senso, i diversi linguaggi dell'arte offrono una reinterpretazione del trauma che riporta il soggetto e la sua esperienza individuale al centro del discorso e li riconnette alla dimen-

sione collettiva. A tal proposito, l'attivismo diventa una strategia per trasformare e tradurre l'esperienza traumatica individuale e collettiva in linguaggio artistico, creando senso, memoria e comunità. Questo tipo di pratica artistica, che vorrei definire "traumartivismo", è intrinsecamente performativa in quanto non si limita a rappresentare il contesto, ma agisce attivamente su di esso diventando una forza di cambiamento<sup>1</sup>.

Per indagare il concetto di traumartivismo ho scelto di partire dal Libano, paese che negli ultimi anni ha attraversato una serie di traumi di diversa natura – politica, sociale, economica – con un notevole impatto sulla produzione artistica e culturale, focalizzandomi sul lavoro sul corpo portato avanti da Alexandre Paulikevitch, ballerino e performer libanese. In particolar modo, nell'ambito di questo numero tematico sul corpo nelle società arabe, mi sembra significativo portare l'attenzione su una delle performance di Paulikevitch in cui la danza diventa un modo per denunciare e contestare la discriminazione di genere e la speculazione edilizia. Si tratta della performance *Tajwal*<sup>2</sup> (*Tağwāl*, Passeggiata) del 2011.

#### *Alexandre Paulikevitch e la "danse-résistance"*

Alexandre Paulikevitch nasce nel 1982, in Libano, e cresce nel quartiere a prevalenza cristiana di Ashrafiyye a Beirut. Durante l'adolescenza dichiara apertamente la propria omosessualità all'interno di una società che, sebbene relativamente progressista, non l'ha ancora depenalizzata e resta di stampo patriarcale. Nel 2000 si trasferisce in Francia per studiare danza e teatro presso l'Université Paris VIII. Una parte importante della sua formazione avviene grazie alla frequentazione di ballerine icone della danza nel mondo arabo, soprattutto in Egitto. Nel 2006 torna in Libano, paese in cui risiede attualmente. Si esibisce, in Libano e in Europa, in spazi che vanno dalle feste underground ai festival teatrali e ai musei. A Beirut, i principali luoghi in cui danza sono i teatri e i centri culturali che ospitano la scena artistica indipendente, come Douwar el-Shams (The Sunflower Cultural Center) a Tayouneh, Masrah Al Madina a Hamra, Masrah Monot in Rue Monot, Zoukak Theatre,

<sup>1</sup> Il legame tra il trauma e la produzione artistica nelle società arabe è al centro di svariati studi e progetti di ricerca. Tra questi, si segnala il progetto "What is the Arabic for 'trauma?'" che, nella sezione "Arabic Literature and Postcolonial Studies on Trauma Theory" fornisce un'utile bibliografia sull'ambito dei Trauma Studies applicati alla produzione culturale araba contemporanea. Si veda <https://arabicfortrauma.wordpress.com/2019/10/19/arabic-literature-and-postcolonial-studies-on-trauma-theory/> (ultimo accesso 11 aprile 2025).

<sup>2</sup> Per i titoli degli spettacoli di Alexandre Paulikevitch si è scelto di mantenere la trascrizione semplificata dell'arabo utilizzata dall'artista stesso nei cartelloni. Per quanto riguarda l'analisi dello spettacolo *Tajwal*, mi baso su una registrazione fornitami gentilmente dall'autore stesso nel mese di dicembre 2024.

la cripta della Chiesa di Saint Joseph, e spazi di *coworking* per artisti come ashkal alwan Space e Mansion alternative space.

I recenti traumi che hanno coinvolto la società libanese – come la crisi dei rifugiati dopo lo scoppio delle proteste in Siria nel marzo 2011, le proteste del 2015 e del 2019 contro la classe politica al potere, la crisi economica, l’esplosione del Porto di Beirut del 4 agosto 2020, l’attacco di Israele del 2024 – coinvolgono personalmente Alexandre Paulikevitch che li reinterpreta nelle proprie performance e nei corsi di formazione, trasformandoli in un’esperienza collettiva capace di rigenerare e di rinnovare il tessuto sociale.

In quanto ballerino che rivendica la propria omosessualità in una società di stampo patriarcale in cui le religioni strutturano ancora il pensiero collettivo, egli è impegnato nella lotta per i diritti della comunità LGBT e delle donne e contro ogni forma di discriminazione religiosa, politica, etnica. Durante l’ondata di proteste in Libano note come *Tawrat tišrīn* (Rivoluzione d’ottobre)<sup>3</sup>, l’artista viene arrestato e detenuto dalla polizia per aver partecipato a una manifestazione pubblica alla vigilia del 14 gennaio 2020. L’esperienza dell’arresto e della detenzione ispira il suo spettacolo *A’alehom* (*‘Alayhim*, All’attacco!, 2020), nel quale esprime il proprio dolore per l’esperienza della detenzione, trasformandolo in un’esperienza collettiva. Il 4 agosto 2020, giorno della terribile esplosione del Porto di Beirut, che causa la morte di almeno 250 persone e la distruzione di numerosi quartieri adiacenti all’area del porto, la casa di Alexandre Paulikevitch è pesantemente danneggiata. La perdita affettiva e materiale lo porta a concentrarsi su ciò che per un ballerino è essenziale: il movimento, la danza, vera e propria pratica di resistenza e di ricostruzione individuale e collettiva. In seguito all’inizio del genocidio di Gaza da parte di Israele, egli entra a far parte degli artisti che cercano forme collettive di autofinanziamento come modalità di reazione nei confronti della connivenza dell’Europa e degli Stati Uniti con il governo di Benjamin Netanyahu. A tal proposito, un esperimento virtuoso di cui fa parte è la piattaforma *Bahh* (*Bahh*), collettivo di professioniste e professionisti di vari settori artistici che mira a creare spazi liberi di espressione artistica e a trovare

<sup>3</sup> La *Tawrat tišrīn* del 2019 affonda le proprie radici in una prima ondata di proteste durante la cosiddetta crisi dell’immondizia del 2015. All’epoca, una buona parte della popolazione scende in piazza per protestare contro la corruzione e l’incapacità del governo la cui manifestazione più eclatante era l’accumularsi incontrollato dell’immondizia nella capitale Beirut e nell’area del Monte Libano. Uno degli slogan che si diffondono è «Tala‘at riḥatkum» (Puzzate!). Da qui, viene formata una lista civica che si presenta alle elezioni. Nel 2019, l’evento che scatena le proteste è rappresentato da una serie di incendi che, nel corso di una settimana, devastano diverse zone del paese. La situazione è aggravata dalla pesante crisi finanziaria in atto. La decisione del governo di introdurre nuove tasse il 17 ottobre – tra cui la tassa su WhatsApp – è la scintilla che fa scoppiare una nuova ondata di proteste che reclamano il ricambio della classe politica, rimasta la stessa dalla fine della Guerra civile.

fonti di sostentamento al di fuori delle sovvenzioni europee, come si legge nella presentazione del gruppo all'interno del sito:

The closest translation to bahh we can think of is the onomatopoeia poof, but we will keep it as bahh because it sounds nicer! Bahh money. Bahh work. Bahh art. Bahh culture. Bahh theater. Bahh leisure. Bahh everything. Bahh everything. Red Tomato. Dreamy Girl. Stony House. Bahh is Love in reverse (this only works in Arabic). Spicy eggplant. Beautiful Cat. Spicy Potatoes. Beautiful Cat. Real Beirut. Citrus garden. A nurturing environment. Programming. Bahh is a group that includes multiple professions, dreams, ideas, specializations among artists, administrators, workers, researchers, and activists of various fields of performing arts. We seek to create a den of coordination between performing artists within a cooperative structure that reconsiders the market and the institutionalization of art»<sup>4</sup>.

La ricerca, la pratica artistica e la pedagogia di Alexandre Paulikevitch ruotano attorno alla creazione di spazi di riflessione sulla *raqs baladī* (danza *baladī*) che, in contesto europeo, viene identificata con la definizione orientalista di “belly dance”, in italiano “danza del ventre”. La *raqs baladī* è un tipo di danza originaria dell’Egitto e diffusa in tutta l’area del Vicino Oriente e anche in alcune zone del Nord Africa. *Baladī* nella varietà dialettale di area egiziana e siro-libanese significa “locale”, “legato al territorio”, ma anche “popolare”. La *raqs baladī* è in effetti una forma di ballo popolare, che si diffonde soprattutto nell’ambito del cabaret ed è basata sull’improvvisazione. Viene praticata, soprattutto da ballerine donne, sia nel privato che in occasioni pubbliche come feste (in particolare matrimoni) sia in night club o cabaret, per intrattenere il pubblico, che viene più o meno coinvolto nella danza. Attualmente, questo tipo di ballo è ancora molto diffuso a livello popolare e viene accompagnato sia dalla musica tradizionale *baladī* sia da musica pop e altri tipi di musica contemporanea. Specializzandosi in questa arte, Alexandre Paulikevitch acquisisce fama come ballerino contemporaneo di genere maschile di danza *baladī* e unisce la pratica artistica all’attivismo contro le discriminazioni di genere.

La carriera di Alexandre Paulikevitch è strettamente correlata alla storia del Libano e ai suoi traumi. Nel corso di un’intervista con l’artista<sup>5</sup>, egli stesso definisce il proprio lavoro come “danse-résistance”, rifiutando il termine di “resilienza”, che per lui implicherebbe la presenza di una scelta, a differenza della “resistenza”, che rimanderebbe invece alla necessità di opporsi e sopravvivere a un evento traumatico non scelto. Questo concetto è stato da lui elaborato durante la Guerra di luglio 2006<sup>6</sup> per riferirsi ai corsi di danza e

<sup>4</sup> <https://www.bahh.net/about-us> (ultimo accesso 31 gennaio 2025).

<sup>5</sup> Intervista con Alexandre Paulikevitch, 20/12/2024 (non pubblicata).

<sup>6</sup> In arabo nota come *Ḥarb tammūz*, la Guerra di luglio 2006 vede l’esercito israeliano portare avanti una campagna militare in Libano mirata ad annientare le milizie di Hezbollah nel sud del paese e nella periferia sud (Dahieh) della capitale

ai workshop settimanali in un periodo in cui esplosioni e attentati erano all'ordine del giorno. In questo contesto, la danza – e soprattutto la formazione alla danza – diventa uno spazio di contestazione della violenza della guerra e di resistenza positiva alla distruzione, non solo materiale ma del tessuto sociale, attraverso la pratica collettiva dell'arte. Il concetto di “danse-résistance” è cardinale anche nelle successive performance di Paulikevitch che non è solo ballerino, ma coreografo e concepisce ogni aspetto dei suoi spettacoli: musica, luci, parole, costumi. A proposito della stretta unione di arte e attivismo egli afferma, nel corso nella medesima intervista:

Rifiuto di rappresentarmi in quanto vittima e scelgo di esercitare in Libano per far diventare la mia arte una fonte di creazione di bolle di resistenza e uno dei miei strumenti più potenti. [...] Nelle proteste in strada non sono altrettanto potente che sulla scena, dove sento di avere le redini della situazione. Per questo dico che arte e attivismo sono le due facce della stessa moneta. Sento di avere molto più potere sulla scena di quello che ho per strada come puro attivista<sup>7</sup>.

Le sue performance come solista sono state rappresentate non solo nei teatri libanesi, ma anche in Europa. Il linguaggio artistico di Paulikevitch affonda nella complessità della società libanese, caratterizzata da una forte eterogeneità – di classe, etnica, religiosa, generazionale, di provenienza, linguistica –, ma riesce ad aprirsi al più ampio contesto extra-libanese, diventando un linguaggio di resistenza capace di parlare alle società contemporanee. I suoi primi due spettacoli sono fortemente incentrati sul tema dell'identità di genere, che unisce l'esperienza individuale di Alexandre Paulikevitch, in quanto omosessuale dichiarato all'interno di una società marcatamente patriarcale, all'esperienza collettiva di tutti quei soggetti – comunità LGBT, donne, ecc. – considerati non conformi e per questo emarginati.

*Mouhawala Oula (Muḥāwalah ūlā*, Primo tentativo, 2009) è una prima reinterpretazione in chiave contemporanea della danza *baladī* che verrà sviluppata ulteriormente nel successivo spettacolo *Tajwal*. In questa performance di danza accompagnata dal violino di Layale Chaker, Paulikevitch intraprende una critica al conservatorismo rispetto alle tematiche di genere, attraverso lo studio del movimento. Non a caso egli sceglie un tipo di danza – quella *baladī* – tradizionalmente eseguita da ballerine donne: l'obiettivo è quello di sovvertire le norme di genere ponendo al centro della scena il gesto nella sua neutralità, spogliandolo dal genere di chi lo compie. Se l'essenziale è il movimento, non importa se a compierlo è un uomo o una donna. L'aspetto significativo, che viene ulteriormente enfatizzato in *Tajwal*, è che Paulikevitch

---

Beirut. Gli scontri continuano per 34 giorni fino all'approvazione della Risoluzione n. 1701 dell'11 agosto 2006 con la quale si sancisce la cessazione delle ostilità a partire dal 14 agosto 2006.

<sup>7</sup> Intervista con Alexandre Paulikevitch, cit.

assume su di sé i tratti di una femminilità estremizzata – seguendo i canoni della società libanese – attraverso il trucco, gli abiti sgargianti e sensuali del *baladī*, le scarpe con il tacco a spillo, con l’obiettivo di sovvertire la propria identità e spogliare il gesto da qualsiasi marca di genere. In *Tajwal* vengono sviluppati i medesimi temi, ma la costruzione dell’identità di genere viene esplorata instaurando un legame tra corpo e paesaggio urbano.

Lo spettacolo successivo, *Elgha (Ilgāʿ)*, Cancellazione, (2013), nasce durante le rivoluzioni arabe post-2010/2011 ed è un atto di denuncia dello stupro come arma politica di persecuzione delle donne dissidenti che hanno preso parte alle proteste in Egitto. In un articolo dedicato a questo spettacolo, Nelida Nassar descrive efficacemente la parte relativa alla rappresentazione dello stupro: «The ambiguity and inscrutability continues until the musical tempo accelerates. By now the stage is brighter, and Paulikevitch with his lion mane emerges fully cross-dressed in a champagne-colored sequined evening dress. He whirlwinds around the stage, pulling again at the sculptural figure, which may be a monumental tuft of hair or, conceivably, a fundamentalist’s beard. The dance stops. The artist starts to undress, and then, completely naked except for his string underwear, he trembles and quivers. White gloved hands grab at him from all sides, violating him and reminding us of the women raped in Tahrir Square. His body also bleeds profusely, and, in an unexpected twist of imagery it is the Christian Ecce Homo narrative that comes to mind. The scene closes with the gloved hands soaked in blood and the beard, too, now bleeding. Paulikevitch is in a trance and his body continues to shiver. Through ritual and gesture the happening unfolds with great violence and aggression. Paulikevitch sets out to explore the individual’s physical and mental limits – the pain and the sounds of the rapes, the double sounds from history and its replication is a nod to Marina Abramović’s happenings» (Nassar 2013).

Lo spettacolo seguente, *Baladi ya wad (Baladī yā wād, Baladī)*, giovanotto, (2015), che prende il titolo dal noto brano di musica *šaʿbī* (popolare) del celebre cantante e attore egiziano Aḥmad ʿAdawiyyah (1945-2015), è un tributo alla danza *baladī* e all’arte del cabaret, dalla cui formazione proviene lo stesso Alexandre Paulikevitch, mentre, come già accennato sopra, *Aʿalehom*, performance del 2020, è un atto di denuncia della violenta repressione delle proteste popolari contro le autorità libanesi avvenute tra il 2019 e il 2020.

In seguito a un altro evento traumatico per il Libano, l’esplosione del porto di Beirut del 4 luglio 2020, l’artista prepara, in occasione del festival di danza *Brussels Dance* lo spettacolo *Cabaret Welbeek (Kābārī Wālbīk)*, (2022). Il titolo deriva da un errore dello stesso Paulikevitch che, non avendo mai sentito parlare del quartiere Molenbeek di Bruxelles, ne sbaglia la pronuncia. Annie Bozzini, la direttrice artistica del festival, decide di mantenere l’errore<sup>8</sup>. In questo spettacolo, Paulikevitch riprende il cabaret, forma di intratteni-

<sup>8</sup> Scambio via mail con Alexandre Paulikevitch, 9 gennaio 2025.

mento diffusa in tutto il mondo e quindi capace di trascendere i confini, per renderlo uno spazio transculturale e transnazionale di tessitura di legami sociali. L’esperienza viene così presentata nel sito dedicato al festival: «In the spring of 2021, at the invitation of Charleroi Danse and in the midst of a health and humanitarian crisis (explosions in the port of Beirut on 4 August 2020), Alexandre Paulikevitch imagined for us, and more specifically for Molenbeek, the “Welbeek Cabaret.” The Cabaret is a place where artists from different disciplines can interact with audiences and a venue for creating intercultural ties. To achieve this, in March 2022 Alexandre Paulikevitch is bringing with him Beirut singers, musicians and a wardrobe to set up a cabaret at *La Raffinerie* with local and visiting artists as part of the LEGS Festival. The cabaret is a place where everyone can present dances and acts in the purest tradition of the genre. The cabaret has always been a subversive place where artists from the margins have led the way in cultural resistance against oppression and stupidity. From the cabarets of Berlin to the cabarets of Cairo, these places of presentation and performance will remain a mecca for entertainment, politics and subversion! Let’s hope that Cabaret Welbeek follows in the footsteps of the mythical cabarets of the past»<sup>9</sup>.

Oltre agli spettacoli da solista, Paulikevitch è coinvolto in una serie di progetti collettivi, sia performance che workshop, in collaborazione con altre artiste e artisti. Il filo rosso che accomuna i suoi lavori è la volontà di connettere il trauma individuale – nel suo caso, dovuto soprattutto alle varie forme di violenza subita per il fatto di incarnare un’identità di genere non conforme – ai traumi collettivi, trasformandolo in un’esperienza capace di suggerire nuove pratiche sociali e ridisegnare i confini delle norme. Per questo, a mio avviso, si può tentare una rilettura del lavoro di Paulikevitch ricorrendo al concetto di traumartivismo e per fare ciò vorrei focalizzarmi sul suo spettacolo *Tajwal* del 2011.

#### *Tajwal: traumartivismo, corpo del soggetto e corpo urbano*

Prima di esplorare la performance *Tajwal* di Alexandre Paulikevitch, appoggiandomi al concetto di traumartivismo, mi sembra significativo motivare la scelta di concentrarmi su questo e non su altri spettacoli dell’artista. Per farlo, vorrei partire da un assunto cardine della ricerca sull’artivismo, che è, come enunciato anche da Borrillo e Soliman (2020), il posizionamento della ricercatrice/del ricercatore rispetto a un oggetto/soggetto di studio del quale, spesso, è testimone di persona. L’essere “testimone” delle trasformazioni sociali pone la studiosa/lo studioso in una posizione di prossimità e scambio con l’oggetto/soggetto di studio che possono intessere un percorso sinergico e collaborativo nella produzione di conoscenza, che avvenga nel rispetto del-

<sup>9</sup> <https://www.brusselsdance.eu/en/cabaret-welbeek> (ultimo accesso 31 gennaio 2025).

la agency di entrambi, valorizzando anche la componente soggettiva. Un esempio significativo di ciò che può scaturire dall'interazione tra studiosa/o e artista è rappresentato dal numero della rivista "Percées", dedicato a *Performance et politiques au Moyen-Orient au XXIe siècle: créations, documents et témoignages* e curato da Yassaman Khajehi (2024). Ogni contributo di questo dossier tematico nasce dalla collaborazione tra artista e studiosa/o che lo firmano congiuntamente, proprio a testimonianza della possibilità e della necessità di uno scambio diretto tra linguaggio dell'arte e linguaggio della ricerca. Questo tipo di impostazione si pone in linea di continuità con le definizioni, elaborate nell'ambito della critica femminista, di "politica del posizionamento" e di "saperi situati", proposte rispettivamente da Adrienne Rich (1984a e b) e Donna Haraway (1988). Secondo queste teoriche, è fondamentale rivalutare le radici corporee della soggettività, considerando che il corpo è il principale luogo – materiale, simbolico e sociale – di enunciazione del soggetto. Per questo, è importante enunciare il proprio punto di vista, nella consapevolezza che esso porta con sé la ricchezza della differenza, ma allo stesso tempo determina dei limiti epistemologici che rendono impossibile il raggiungimento di una completa oggettività.

Per quanto riguarda il *case study* al centro di questo contributo, ho assistito di persona allo spettacolo *Tajwal* durante la mia permanenza a Beirut, tra il 2011 e il 2012, periodo di grande fermento della scena artistica alternativa e di apertura nei confronti dei soggetti LGBTQ. All'interno di questo spettacolo, il corpo viene utilizzato per contestare molteplici forme di repressione e discriminazione e per creare un collegamento tra il soggetto e lo spazio urbano, tra la dimensione individuale e collettiva, partendo dall'esperienza del trauma. *Tağwāl* significa, nella varietà libanese dell'arabo, "passeggiata". Alexandre Paulikevitch si è infatti ispirato alle sue passeggiate a piedi per la città di Beirut, in seguito alla vendita della propria automobile per finanziare lo spettacolo, ma anche alla strada quotidianamente percorsa dal quartiere di Geitaoui, luogo della sua abitazione, al Collège de la Sagesse, la scuola da lui frequentata<sup>10</sup>. Durante queste passeggiate, il suo corpo di maschio non conforme interagisce con il corpo della città fatto non solo di strade e costruzioni, ma anche e soprattutto di persone e voci. Lo spettacolo nasce da una duplice riflessione sul corpo del soggetto e su quello della città, accomunati da una serie di traumi che ne cancellano o modificano le fattezze, ed è suddiviso in sei momenti diversi. Vengono messi in scena due sguardi: lo sguardo del ballerino sul corpo della città, con i suoi traumi legati alla Guerra civile e ai successivi bombardamenti da parte di Israele, e lo sguardo della città – e delle persone che la abitano – sul corpo del ballerino, considerato non conforme rispetto alle norme sociali<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Intervista con Alexandre Paulikevitch, cit.

<sup>11</sup> Una riflessione sul legame tra corpo, genere e spazio urbano è anche al centro del lavoro di Amin 2016. Per un'altra interessante analisi del legame tra corpo, spazio e

Lo spettacolo si presenta come una rivisitazione della danza *baladī* su una base di musica elettronica sulla quale si innesta una voce di donna, la cantante libanese Yasmine Hamdan, che pronuncia una serie di insulti omofobi. Si tratta degli stessi insulti raccolti da Alexandre Paulikevitch durante le sue passeggiate per le strade di Beirut, come reazione al suo aspetto fisico e alle movenze femminili. Nella prima parte, la focalizzazione è sul corpo del ballerino che fa il suo ingresso sulla scena, al buio, nel silenzio, indossando dei boxer bianchi e un paio di scarpe con il tacco a spillo. L'artista passeggia, riprendendo il tema espresso nel titolo, l'unico rumore è quello dei tacchi sulla scena. I successivi sei minuti sono dedicati alla sua preparazione, durante la quale egli indossa un abito femminile tradizionale di danza *baladī*, di colore rosso.

In questo *incipit*, viene già inserita una prima riflessione sull'identità di genere e sull'esposizione allo sguardo dell'altro del corpo che incarna la differenza: Paulikevitch stabilisce una connessione tra corpo femminile – rappresentato dalle scarpe con il tacco a spillo – e corpo maschile. Questa volontà di impostare una riflessione sul genere, attraverso la sua costruzione e decostruzione, fa parte del concetto di “danse-résistance” sviluppato da Paulikevitch nei suoi workshop post-guerra 2006, per esprimere la necessità di liberare il corpo dalle convenzioni e dalle costrizioni sociali, attraverso la danza, per produrre libertà di pensiero, al di fuori del dogmatismo<sup>12</sup>. Inoltre, come spiega egli stesso, il procedimento è doppiamente sovversivo poiché in *Tajwal* è un uomo – categoria che socialmente ha dei privilegi – a fare una danza, la *baladī*, che si sviluppa essenzialmente attorno al corpo della donna, soggetto che nella società libanese è ancora considerato come subordinato. Come spiega Paulikevitch:

Fare, in quanto uomo, una danza fatta per le donne, significa mettersi al di sotto delle donne. Quindi si diventa molto più violenti contro di te. Proprio perché si ha un problema con la donna e con il corpo della donna. La donna non è un esempio da seguire. Sei un uomo e devi restare uomo. Se ti vesti da donna è scandaloso. Il problema non è essere uomo, non è danzare, il problema è eventualmente appropriarsi dei codici femminili, che sia nel corpo o nei codici di genere. Decostruire il genere è problematico non perché non puoi farlo, ma perché riguarda il corpo della donna, la libertà della donna»<sup>13</sup>.

L'attenzione viene rivolta alla componente sociale dell'identità di genere non solo attraverso l'atto della vestizione e la gestualità della danza *baladī*, ma anche tramite il sonoro. Gli insulti omofobi raccolti da Alexandre per strada, e proferiti essenzialmente da uomini, vengono qui fatti pronunciare da una

---

resistenza in riferimento alla rivoluzione egiziana del 2011, si veda El-Khatib 2013.

<sup>12</sup> Intervista con Alexandre Paulikevitch, cit.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

voce femminile privata di qualsiasi enfasi, sempre nell’ottica di un gioco sovversivo sul genere<sup>14</sup>.

Crepa!	انشالله تموت
Guarda in che stato sei	ليك ملا منظر
Puh!	تفه
Vieni a succhiarmelo	تعا مصو
Woow	اه
Toglitelo dal culo	شيلو من طيزك
Pedofilo	طبيح (طبيجي)
Sodomita/incolato	منبيوك
Che carino!	دخيلو
Questo qui lo prende in bocca	هيدا بياكل
Omosessuale	يا لوطي
Effeminato, femminuccia	يا مانت (انتاوية)
Omosessuale	يا مخنت
Che figa!	لك يقبرني عشك
Che bello! (espressione usata per fare un complimento)	يقبش
Che schifo	كس اخت منظرک
Testa di cazzo (lett. La figa di tua sorella col mio cazzo)	كس اختك بايري
Pappone	يا عرصه
Guarda come sei conciato!	ليك شكله هيدا
Magari non fossi nato (stato creato)	ريتك ما خلقت
La figa di tua mamma	كس امك
Fammi fottere tua madre	نيكني امك

Giocando sulla confusione tra maschile/femminile, lo spettacolo vuole inizialmente attirare l’attenzione degli spettatori sul trauma legato all’esclusione sociale di tutte le persone considerate diverse sulla base del proprio corpo. Non solo gli omosessuali e le donne, ma tutti coloro che incarnano una non conformità e che, a causa di ciò, subiscono diverse forme di violenza. Nell’intervista, Paulikevitch non fa riferimento solo all’omosessualità, ma a chi non si adegua al modello socialmente imposto delle “donne Barbie” e degli “uomini gorilla”.

A questo aspetto di conformità rispetto a un modello standardizzato che porta alla cancellazione delle differenze e della storia individuale si lega la seconda parte dello spettacolo, una riflessione sul corpo mutilato che diventa metafora non solo dell’individuo, ma della città di Beirut e del Libano stesso, dopo la Guerra civile e fino ad oggi. L’idea viene ad Alexandre sempre durante una delle sue passeggiate, quando si accorge che un edificio accanto

<sup>14</sup> Gli insulti riportati nella tabella sono nella varietà libanese dell’arabo. In alcuni casi si è scelto di allontanarsi dalla traduzione letterale per cercare un’espressione corrispondente in lingua italiana.

al quale passava quotidianamente è stato distrutto e lui non riesce a ricordarsi come fosse: «Come è possibile dimenticarsi di un posto accanto al quale si è passati per anni? Ero scioccato. È stato qualcosa di molto violento», afferma nell'intervista. A partire da questo evento, l'artista inizia a lavorare sull'immagine del corpo amputato, che permette di stabilire un collegamento tra la storia individuale – con riferimento a tutti coloro che hanno perso un arto o hanno subito una menomazione del corpo in guerra – e la storia collettiva del Libano, mediante la metafora della città amputata. Nell'intervista spiega:

Mi sono posto la domanda: se ora parlassimo di “corpo contemporaneo” quale sarebbe il corpo contemporaneo libanese? Ho trovato che il corpo amputato è il corpo libanese contemporaneo, dopo tutte queste guerre, tutte queste amputazioni, tutte le bombe israeliane... trovo che il corpo amputato [...] possa creare un parallelismo molto interessante con la perdita della nostra identità beirutina, attraverso l'amputazione della città e della sua identità in seguito all'ultra liberalismo selvaggio. Hariri voleva fare di Beirut Dubai. Ma Beirut è una città millenaria, non c'entra nulla con Dubai. [...] Così ho voluto fare un parallelismo sulla violenza che il mio corpo crea in città e la violenza che Beirut esercita su di noi quotidianamente»<sup>15</sup>.

Per rappresentare il collegamento tra storia individuale – nel suo caso la storia di corpo “amputato” perché non conforme alle norme di genere socialmente accettate – e storia collettiva, incarnata dal corpo urbano amputato di Beirut, Paulikevitch inserisce, nel sottofondo sonoro dello spettacolo, i rumori della città: martelli pneumatici, cantieri, immobili che vengono demoliti. Tutto ciò fa parte della violenza che la città esercita sull'individuo, ma anche del processo di cancellazione della memoria di cui la città è vittima, vera e propria forma di amputazione. In seguito alla Guerra civile libanese, si è sviluppata una sorta di «psicosi dell'apparire»<sup>16</sup> che, a suo avviso, è legata all'esperienza della mutilazione in guerra. A quell'epoca, molti medici si sono specializzati in chirurgia plastica proprio per aiutare i mutilati e, dopo la fine della guerra, si sono reimpiegati nella chirurgia estetica, fino a fare del Libano uno dei primi paesi a livello mondiale per interventi di questo tipo, soprattutto sulle donne. Le donne cercano di conformarsi al modello della “bambola Barbie”, mentre gli uomini a quello del “gorilla” e tutto ciò che si inserisce tra questi due estremi è considerato fuori norma e in quanto tale rigettato.

Tale procedimento di chirurgia estetica sul corpo dell'individuo per conformarsi a un modello standardizzato è lo stesso che coinvolge la città e che viene inaugurato dal progetto edilizio *Solidère*, guidato dall'ex Primo ministro Rafik Hariri, subito dopo la fine della Guerra civile. Quest'opera di “chirurgia” urbanistica, peraltro lasciata nelle mani di compagnie private,

<sup>15</sup> Intervista con Alexandre Paulikevitch, cit.

<sup>16</sup> Locuzione utilizzata da Alexandre Paulikevitch nell'intervista.

prevede da un lato il recupero di certe aree storiche della città, di cui vengono restaurati gli edifici originari, come avviene per Downtown Beirut; dall'altro, l'abbattimento di molti edifici di epoca coloniale che vengono sostituiti da edifici moderni, spesso veri e propri grattacieli, che non rispettano il contesto in cui si inseriscono. Ciò viene spiegato efficacemente da Carlos Garrido Castellano, in uno studio su *Temporary Art Platform and the Reconfiguration of the Public Space in Beirut*: «An odd and disturbing feeling ensues when confronting the materialization of Solidere's project in downtown Beirut. Everything reminds one of a city from the past, yet at the same time none of the éléments integrated into this scene incites one to remember. Beirut Central District became a postcard-like replica (a particular recreation) of Beirut's golden times, a consumer-friendly exclusionary space. Through nostalgia, history was rendered "pure space, pure commodity, pure real estate" (Makdisi 1997: 692). As a result, downtown Beirut became a theme park full of fancy hotels and restaurants oriented to the consumption of a rich minority of Lebanese and foreigners, a landscape severed from its previous history and also forbidden for its contemporary inhabitants, as the task of 'reconstruction' involved the eviction of neighbours» (Castellano 2020: 233-234).

Il corpo mutilato rappresentato da Paulikevitch in *Tajwal* parte proprio dal recupero della mancanza, del vuoto lasciato dall'amputazione, come forma di memoria che permette una riscrittura della storia dal basso, dal punto di vista individuale e dei soggetti subalterni. Ecco perché il concetto di traumatismo è adatto a una rilettura di questa performance, che porta l'attenzione sul trauma della guerra, che la società cerca di cancellare – con la chirurgia estetica sul corpo dell'individuo e la speculazione edilizia sul corpo della città –, per farne motore di memoria e di rivalutazione delle differenze<sup>17</sup>. In quest'ottica, il trauma – l'amputazione – viene reinterpretato come forma di resistenza all'interno di una società che ha sviluppato l'illusione di poter ripartire negando il passato e il presente traumatico che la caratterizza.

Dopo i primi due momenti dello spettacolo, dedicati all'identità di genere e alla danza *baladī*, il corpo amputato fa il suo ingresso sulla scena e resta centrale fino alla fine della performance, di una durata totale di circa 50 minuti. Dal minuto 17, che segna l'inizio della terza scena dello spettacolo, il sonoro inizia a essere costituito da un mix di musica *baladī* e dei rumori della strada, per poi tornare alla sola musica. Il minuto 20 segna un ulteriore passaggio, che ho individuato come quarta scena dello spettacolo, in cui, a livello sonoro, si sentono solo i rumori della città e il ballerino abbandona l'abito rosso della danza *baladī* per indossare una tunica color carne, che gli avvolge un braccio, bloccandolo, nascondendolo e impedendone parzial-

<sup>17</sup> Sulla relazione tra spazio e memoria si veda, ad esempio, Trigg 2012. Sulla riscrittura della storia a partire dal trauma e dalla crisi identitaria, si suggerisce la lettura di Abdullah 2022.

mente il movimento. Dal minuto 30, quinto passaggio dello spettacolo, tutte e due le braccia sono bloccate e avvolte nella tunica, mentre il sottofondo musicale presenta rumori sempre più invasivi e il corpo è colto da movimenti sempre più disconnessi e lontani dalla danza *baladī*, fino ad arrivare al minuto 36 in cui si sente solo il rumore del martello pneumatico. Dal minuto 39, sulla scena quasi buia ci sono fumo e luci che illuminano solo il pavimento, mentre appare il corpo del ballerino completamente avvolto dalla tunica color carne che ne cancella anche il viso e i capelli. Lo spettacolo si chiude sul corpo inginocchiato, che cerca convulsamente di liberarsi dalla tunica che lo avvolge, cancellandone completamente i connotati. Il finale rappresenta la sovrapposizione tra corpo individuo/corpo urbano, quest'ultimo costituito dai rumori e dai fumi della città, nell'atto di resistere al tentativo di cancellazione della propria identità.

### *Conclusion*

Lo spettacolo *Tajwal*, come più in generale la produzione artistica di Alexandre Paulikevitch, può essere interpretato nell'ambito del traumartivismo dal momento in cui, partendo da una rielaborazione dell'esperienza emotiva soggettiva, riesce a tradurre il trauma in linguaggio artistico, capace di parlare al pubblico e avere un effetto sulla collettività. In questo caso, il trauma del corpo mutilato – dell'individuo e della città – diventa una forma di resistenza all'oblio per una riscrittura della storia dal basso. Il corpo mutilato dell'individuo, a causa della guerra, è in dialogo con il corpo mutilato della città di Beirut, cantiere aperto fatto di palazzi storici che vengono abbattuti e sostituiti da moderni grattacieli. Come i corpi degli individui si sottopongono a operazioni di chirurgia estetica per cancellare le differenze, per il passare del tempo e per adeguarsi a un modello standardizzato di bellezza, così la città è sottoposta incessantemente a un'opera di “dubaizzazione” che ne cancella la storia, i traumi, le differenze sociali per adeguarla a un modello artificiale. Il legame con la memoria è fondamentale: la performance diventa una forma di archivio del presente e di decolonizzazione della storia attraverso l'esperienza individuale<sup>18</sup>.

Mettendo al centro il corpo, questa performance decostruisce una molteplicità di confini: tra spazio pubblico e privato, in quanto corpo e spazio urbano si incontrano; tra cultura alta e bassa (elitario e popolare), poiché la danza *baladī* tradizionalmente esercitata come forma di intrattenimento, ornamentale, accessoria, viene portata all'interno dei teatri sia in Libano che in Europa e legittimata come vera e propria forma d'arte. *Tajwal* critica il discorso patriarcale sul corpo, in quanto la violenza verbale, rappresentata dagli insulti omofobi, si trasforma in linguaggio artistico dalla portata sovversi-

<sup>18</sup> Sul legame tra pratiche decoloniali, arte e attivismo si veda Yoon-Ramirez; Ramirez 2024.

va e lo slittamento dalla violenza all'arte contribuisce a collocare l'esperienza individuale di discriminazione di genere in una dimensione collettiva dal potenziale educativo, con un effetto sulla società. Inoltre, attraverso questa performance, Paulikevitch rifiuta non solo lo sguardo omofobo sul proprio corpo di maschio non conforme, ma anche lo sguardo patriarcale sul corpo delle donne ballerine, storicamente privato della propria soggettività e ridotto a oggetto del desiderio maschile.

### *Bibliografia*

Abdullah, Md Abu Shahid (ed.) (2022), *Trauma, Memory and Identity Crisis: Reimagining and Rewriting the Past*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.

Amin, Nora (2016), *Migrating the Feminine*, 60pages, Berlin.

Borrillo, S.; Soliman, Mounira (eds.) (2020), *Artivism, Culture and Knowledge Production for Egalitarian Citizenship in the Middle East and North Africa post 2011*, in "Studi Magrebini", 18, 2.

Castellano, C.G. (2020), *Temporary Art Platform and the Reconfiguration of the Public Space in Beirut*, in S. Borrillo; Soliman, Mounira (eds.) (2020), *Artivism, Culture and Knowledge Production for Egalitarian Citizenship in the Middle East and North Africa post 2011*, cit., pp. 231-242

cooke, m. (2017), *Dancing in Damascus: Creativity, Resilience, and the Syrian Revolution*, Routledge, New York.

Duncombe S.; Lambert, S. (2018), *Artistic Activism*, in G. Meikle (ed.), *The Routledge Companion to Media and Activism*, infra, pp. 57-64.

El-Khatib, Mohamed Samir (2013), *Tahrir Square as Spectacle: Some Exploratory Remarks on Place, Body and Power*, in "Theatre Research International", 38, 2, pp. 104-115.

Haraway, D. (1988), *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in "Feminist Studies", 14, 3, pp. 575-599.

Khajehi, Yassaman (ed.) (2024), *Performance et politiques au Moyen-Orient au XXIe siècle: créations, documents et témoignages*, in "Percées", 11.

Makdisi, Saree (1997), *Laying Claim to Beirut: Urban Narrative and Spatial Identity in the Age of Solidere*, in "Critical Inquiry", 23, pp. 661-705.

Medrado, A.; Rega, I. (2023), *Media Activism, Artivism and the Fight Against Marginalisation in the Global South. South-to-South Communication*, Routledge, New York-London.

Meikle, G. (ed.) (2018), *The Routledge Companion to Media and Activism*, Routledge, London.

Nassar, Nelida (2013), *Alexandre Paulikevitch in "Elgah": Watch me Move Resistance!*, in "Art & Culture Today", <https://artandculturetoday.wordpress.com/theatre/lebanese-theatre-2/alexandre-paulikevitch-in-elgah-watch-me-move-resistance/> (ultimo accesso 31 gennaio 2025).

Rich, A. (1984a), *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, Little Brown & Co., London.

Ead. (1984b), *Notes Towards a Politics of Location*, in Ead., *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, *supra*, pp. 210-223.

Trigg, D. (2012), *The Memory of Place: A Phenomenology of the Uncanny*, Ohio University Press, Athens (OH).

Yoon-Ramirez, I.; Ramirez, A. I. (eds.) (2024), *Decolonial Arts Praxis. Transnational Pedagogies and Activism*, Routledge, New York and London.