

Il futuro del corpo-archivio Una teoria dell'atto creativo

Tommaso Testolin
(Università degli Studi di Padova)

Abstract

Una delle prospettive di ricerca più feconde aperte dal cosiddetto *Archival Turn* è la possibilità di considerare la corporeità come una serie stratificata di documenti che possono essere studiati. Se la nozione di *corpo-archivio* ha conosciuto grande fortuna all'interno dei *Performance* e dei *Reenactment Studies*, la sua ricezione nella teoria della letteratura rimane controversa. Il presente contributo, basandosi sulla concezione sartriana della soggettività come motore dialettico capace di rimettere in azione a livello individuale un archivio socioculturale, intende mostrare come il corpo e le sue memorie giochino un ruolo centrale nel processo creativo degli autori e delle autrici.

Parole chiave: corpo, archivio, soggettività, agency, memoria

Abstract

The heritage of the so-called *Archival turn* was mainly focused on the body as an ensemble of traces and documents which can be read by the researcher. If the notion of the *body as archive* have been deeply explored by Performance and Reenactment Studies, its reception within literary theory stays controversial. This article aims at using the Sartrean conception of subjectivity as a dialectical mechanism capable of reenacting on an individual scale a socio-cultural archive to underline the central role played by the body and its memories within the creative process of authors.

Key words: Body, Archive, Subjectivity, Agency, Memory

§

Tommaso Testolin, *Il futuro del corpo-archivio. Una teoria dell'atto creativo*, «NuBE», 3 (2022), pp. 11-32.

DOI: <https://doi.org/10.13136/2724-4202/1257> ISSN: 2724-4202

La Memoria, la Memoria: che cos'è la Memoria? Un boccale incrinato, dal quale tutto il vino è fuoriuscito, lasciandolo vuoto senza aver calmato la sete. Quando provo a ricordare fatti che sono stati meravigliosi ed emozionanti, come in un frutteto quando maturano le mele, quando provo a fissarli usando le parole, un mezzo che non capisco, queste mi appaiono come foglie morte, asciutte, inaridite, non ne rimane nessuna linfa o interesse. Ma ciò succede perché non sono una scrittrice. Quando danzo è un'altra cosa.

(Duncan 2007, 144)

Quello dell'archivio è un problema che non cessa di interrogare le scienze umane. Se già per Derrida si presentava l'impossibilità della concettualizzazione,¹ è pur vero che la ricostruzione delle diverse evoluzioni che la definizione dell'archivio ha avuto nel tempo permetterebbe di tracciare una genealogia delle linearità e delle discontinuità che gli statuti epistemologici delle scienze sociali hanno conosciuto. Quasi dieci anni fa Paola di Cori proponeva alla disciplina storica di accogliere alcuni suggerimenti provenienti dal cosiddetto *Archival Turn*, facendo notare la complessa natura dello spazio archivistico:

Non si tratta solo di materiali inerti da sottoporre ad attento esame, osservati da una certa distanza con il tradizionale distacco richiesto a ogni lavoro scientifico che si rispetti; bensì di fare i conti anche con l'insieme di relazioni insite nelle procedure stesse dell'esplorazione archivistica. Una serie di concezioni e idee relative ai legami di natura varia – materiale, fisica, emotiva – assai densi di implicazioni per la ricerca, intercorre infatti tra coloro che studiano da un lato, e gli archivi dall'altro (Di Cori 2014, 56).

¹ «Nous avons donc l'impression de ne plus pouvoir poser la question du concept, de l'histoire du concept, et notamment du concept d'archive. Nous ne le pouvons plus, du moins, selon une modalité temporelle ou historique dominée par le présent ou par le passé» (Derrida 2008, 55). «L'impressione è quella di non poter più porre la questione del concetto, della storia del concetto, e ciò vale ancora di più per il concetto di archivio. Non si può più fare, o quantomeno non è possibile se si rimane all'interno di una modalità temporale e storica dominata dal presente o dal passato»; salvo diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

Una questione sembra però prevalere sulle altre, ossia il fatto che la natura del documento che è possibile inserire nell'ampia costellazione dell'archivio è stata per lungo tempo eminentemente testuale. Sottolineando a più riprese la perennità dell'atto di scrittura, la legittimità² dei *testi* degni di essere conservati in spazi ufficiali è stata costruita contro il supposto carattere transitorio di altre possibili tracce, come ad esempio i movimenti del corpo. Dopo essere state per lungo tempo associate a un'estetica dell'effimero, recentemente le potenzialità trasmissive della danza e delle arti performative hanno conosciuto una nuova fortuna scientifica. Diana Taylor ha proposto una distinzione divenuta ormai classica, quella tra un insieme di materiali stabili e codificati, l'*archivio*, e un complesso proliferante di pratiche e saperi incorporati, il *repertorio* (Taylor 2003, 19). È però André Lepecki ad aver operato un passo decisivo utilizzando un concetto dalla fortuna ancora inesaurita, quello di *corpo-archivio*. Riconoscendo la possibilità che il passato si depositi nel corpo e che le sue configurazioni spazio-temporali possano essere tramandate, Lepecki si pone il problema della riattualizzazione di queste memorie stratificate:

Because of these pressures toward *embodied* actualizations, every will to archive in dance must lead to a will to re-enact dances. Such an indissociable link means that each “will” acts upon the other to re-define what is understood by “archiving” and what is understood by “re-enacting”. This redefining action is carried out through a common articulator: the dancer’s body (Lepecki 2010, 31).³

² «Ces documents disent en effet la loi: ils rappellent la loi et ils rappellent à la loi» scriveva Derrida (2008, 13). «Questi documenti indicano in effetti la legge: richiamano la legge e richiamano alla legge».

³ «A motivo di queste pressioni verso un'attualizzazione incorporata, nella danza ogni volontà di archiviare deve condurre a una volontà di ri-mettere-in-azione le danze. Un tale legame inscindibile fa sì che ciascuna di queste due “volontà” abbia un effetto sull'altra nel ridefinire cosa sia da intendersi per “archiviare” e cosa per “ri-mettere-in-azione”. Questo ridefinire l'azione è portato a termine da un articolatore comune: il corpo del danzatore» (Lepecki 2016, par. 8).

Il termine inglese *reenactment*, tradotto in italiano da Alessandro Pontremoli con *ri-messa-in-azione* (Lepecki 2016), è a sua volta un significativo fluttuante oggetto di un vero e proprio campo di studi, i *Reenactment Studies*.⁴ Se all'origine il centro di questi saperi erano gli usi pubblici del passato e le manifestazioni collettive di presentificazione della storia (ad esempio le rievocazioni in costume), nel tempo oggetti di indagine sono diventate anche le riattivazioni del passato attraverso la materialità del corpo, intesa come una stratificazione complessiva di significati e documenti che possono essere studiati. Un momento cruciale per la *svolta documentaria*⁵ che l'arte contemporanea ha conosciuto è la volontà di Marina Abramović di mettere in questione la presunta irriducibile unicità dell'evento performativo strappandolo dall'*hic et nunc* che lo ha sempre connotato. A proposito di *Seven Easy Pieces*, performance presentata al Guggenheim Museum of New York nel 2005, l'artista nella sua autobiografia scrive quanto segue:

I set several conditions for the show: first, to ask the artist (or, if the artist was dead, his or her foundation or representative) for permission; second,

⁴ A testimonianza della fortuna di questo campo interdisciplinare, le pubblicazioni non cessano di prosperare. Vanno ricordate qui tre monografie recenti: Lütticken et al. (2005), che ben analizza la relazione tra medium corporeo e altre forme di conservazione delle tracce, Baldacci et al. (2022), atti del convegno tenutosi all'ICI di Berlino nel 2017, e infine Agnew et al. (2020), che rappresenta un'interessante introduzione metodologica attraverso la scelta di alcuni termini-chiave che fondano l'interdisciplinarietà di questi studi. Nel contesto italiano vanno infine citati i lavori di Susanne Franco (2014a, 2014b), autrice di numerosi articoli sulla memoria in danza (anche attraverso casi di studio celebri come Pina Bausch e Merce Cunningham), Marina Nordera (Franco e Nordera 2010) e Cristina Baldacci (2016), corresponsabile dell'organizzazione del convegno dell'Università Ca' Foscari di Venezia *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*, <https://it.mnemedance.com/conference-2020> [27/08/2022].

⁵ Per un'introduzione al rapporto tra arte e storia in relazione alla svolta documentaristica e archivistica di alcune pratiche artistiche si veda Abel et al. (2021) dal titolo programmatico di *Ce que les artistes font à l'histoire*. Particolarmente interessante all'interno del dossier è il contributo di Éric Michaud, che problematizza l'impatto sociopolitico dell'atto di ri-messa-in-azione attraverso l'esempio emblematico di Anselm Kiefer e il *reenactment* estetico del nazional-socialismo.

to pay the artist a copyright fee; third, to perform a new interpretation of the piece, always acknowledging the source; and fourth, to exhibit the original performance video and relics (Abramović 2017, 278).⁶

In effetti l'opera consisteva in veri e propri *reenactments* di alcune tra le più difficili e significative performance degli anni Settanta, rimettendo in azione i corpi di Joseph Beuys, Valie Export, Gina Pane, Bruce Nauman e Vito Acconci. Interrogata recentemente sul significato del concetto di "re-performance", Abramović ha risposto:

I think there is nothing different between dance and performance: they have to be revisited and they have to be re-performed, and the only problem is who is doing it (Rosa 2019, 105).⁷

Anche la corporeità può dunque svolgere un ruolo centrale nella definizione dei regimi di storicità e delle coordinate di articolazione di passato, presente e futuro.

Il tentativo di questo contributo è di applicare alla letteratura tali suggestioni provenienti dai *Performance Studies* per mostrare come l'archivio possa rappresentare uno spazio di mediazione fondamentale per pensare la relazioni tra esterno e interno nella costruzione del profilo culturale dell'identità. La matrice sartriana di questa riflessione vorrebbe inserire la sfera corporea nella totalità in gioco ogni volta che si svolge un *atto di creazione artistica*, azione complessa e mediata su diversi livelli che si può tentare di comprendere solo attraverso il suo inserimento in un paradigma più ampio dell'azione individuale *tout court*.

⁶ «Stabilii alcune condizioni preliminari: primo, chiedere l'autorizzazione all'artista (o alla fondazione o agli eredi, nel caso in cui l'artista fosse morto); secondo, corrispondere una royalty all'artista; terzo, eseguire una nuova interpretazione della performance, mettendo in chiaro la fonte; quarto, rendere visibili i video e i materiali della performance originale» (Abramović 2018, 310).

⁷ «Penso che la danza e la performance non siano diverse: entrambe devono essere rivisitate e ri-performate, l'unico problema è chi lo sta facendo».

L'intento è quello di suggerire una rete di riferimenti per mostrare la presenza, più o meno celata, dello spazio archivistico e della sua relazione con il corpo nel lavoro delle scienze umane.

1. Corpo e significati

Un interlocutore teorico fondamentale per pensare la sedimentazione di significati nella corporeità è sicuramente il Marcel Mauss delle *Techniques du corps*. Con tale nozione il sociologo francese intendeva «les façons dont les hommes, société par société, d'une façon traditionnelle, savent se servir de leur corps» (Mauss 2002, 5).⁸ Le modalità con cui le singolarità utilizzano il loro corpo non sono neutre ma mediate socialmente; è per questo che è possibile riconoscere dei tratti culturalmente distinguibili nel modo in cui gli individui nuotano, camminano, dormono, etc. Queste possibilità classificatorie valgono come criteri di discernimento anche all'interno dello stesso contesto sociale e permettono di osservare la sua modificazione nel corso del tempo. Non esiste il corpo come strumento senza trasmissione di una tecnica significativa, un campo inesplorato di cui lo stesso Mauss svelava le potenzialità:

Et voilà un nouveau champ d'études: des foules de détails inobservés et dont il faut faire l'observation composent l'éducation physique de tous les âges et des deux sexes (Mauss 2002, 12).⁹

Fare propria l'eredità di Mauss significa prendere in considerazione la possibilità che il passato non si conservi solamente attraverso i *media* tradizionali ma che si possa sedimentare anche nei corpi delle singolarità

⁸ «i modi in cui gli uomini, nelle diverse società, in modo tradizionale, si servono, uniformandosi alla tradizione, del loro corpo» (Mauss 2000, 385).

⁹ «Ed ecco un nuovo campo di studi: una quantità enorme di particolari inosservati e che occorre sottoporre ad osservazione costituisce l'educazione fisica di tutte le età e dei due sessi» (Mauss 2000, 396).

che si rapportano al tempo storico. Questo bagaglio incorporato di condizionamenti, di saperi e di tecniche è molto vicino a una delle possibili accezioni del termine *archivio* e soprattutto alla sua forte istanza nomologica.¹⁰ Recuperando la nozione introdotta sopra di *corpo-archivio*, non si intende qui ricostruire il complesso dibattito attorno alla nozione di *embodiment*, bensì spostare l'attenzione sulla dimensione storica dell'azione individuale. Come scrive Susanne Franco,

Proprio perché oscilla tra il concreto e il metaforico, ovvero tra un luogo materiale che ospita un corpus di documenti e il movimento corporeo di chi lo attiva per accedere a questo corpus, l'archivio offre un importante punto di riferimento per lo storico della danza. [...] In questo senso l'archivio può essere anche considerato come una metafora per il modo di fare storia e rapportarsi alla storiografia (Franco 2104b, 183-184).

In effetti i vari *turn* che ha attraversato la disciplina storica potrebbero essere riassunti attorno a un nucleo centrale, rappresentato dalla problematizzazione della relazione tra il lavoro empirico in archivio e il portato *teorico* di questa attività; nel prendere in considerazione lo scarto che esiste

¹⁰ Sul ruolo della corporeità come luogo di proliferazione dei rapporti di potere un'eredità fondamentale è costituita dai lavori di Michel Foucault (cfr. Foucault 1994). Il dibattito che hanno suscitato i suoi testi è enorme perché vengono chiamate in causa le possibilità stesse della singolarità di compiere un'azione di resistenza; i lavori di Foucault ci lasciano il costante interrogativo "che cosa possiamo fare con ciò che il mondo ha fatto di noi?", una domanda molto vicina a ciò che si vuole intendere qui con fondamento dell'atto (letterario e non). Bisogna poi ricordare Pierre Bourdieu e la sua teoria dell'*habitus*, tentativo di pensare l'azione come processo di negoziazione costante tra sfera oggettiva e sfera soggettiva; il sistema di disposizioni che costituisce un principio generatore di pratiche è composto per Bourdieu da una parte cognitiva (che si relaziona con il capitale culturale) e da una parte *embodied*, depositatasi durante il processo di socializzazione e riconoscibile nell'attitudine corporea di una determinata classe (oggetto di analisi, ad esempio, della *Distinction*; cfr. Bourdieu 1996).

tra descrizione e teorizzazione si inserisce il problema oggetto di questo articolo: il rapporto tra storia e soggettività.¹¹

2. Sartre e l'individuazione storica

Come ha affermato Simone Laflamme, la dimensione biografica della storia generale è al cuore del progetto filosofico di Sartre:

Comment l'humanité peut-elle être absolument libre et son histoire, elle, être soumise à une loi? Voilà la question qui se posait. Sartre la résolut en présentant la raison humaine elle-même comme dialectique: l'histoire est l'histoire humaine et l'humain pense dialectiquement (Laflamme 1983, 54).¹²

Tentando di conciliare una filosofia esistenzialista della libertà individuale con la socioanalisi marxista delle strutture coercitive dell'azione singolare, l'autore della *Nausée* opera uno spostamento linguistico fondamentale, l'abbandono della nozione di *totalità* (di matrice hegeliana) in favore del termine *totalizzazione*, che permette di pensare la soggettività come un processo e non come un dato. Sartre prova, dunque, a risolvere la dicotomia tra soggetto e oggetto attraverso un processo di individuazione che è al contempo un costante meccanismo di ritotalizzazione delle strutture esterne e della storia generale. Una traccia di questo ambizioso progetto era già presente nell'*Être et le Néant*,¹³ tuttavia è solamente a partire

¹¹ In Italia un classico su questi temi è Passerini (1988), che integra una precisa ricognizione interna alla storiografia con un'accurata ricostruzione degli apporti di altre discipline (come la psicanalisi e la sociologia) alla relazione tra storia e memoria. È uscita poi recentemente un'ottima introduzione alla storia culturale e agli elementi di innovazione che ha portato nelle scienze umane: Sorba e Mazzini (2021). Il testo permette anche di riepilogare alcune problematiche implicite nel concetto di archivio.

¹² «Come può l'umanità essere assolutamente libera e la sua storia essere sottomessa a una legge? Ecco la domanda da porsi. Sartre la risolve presentando la ragione umana come dialettica: la Storia è la storia umana e l'umano pensa dialetticamente».

¹³ Enunciando i principi della sua psicanalisi esistenziale, Sartre offre un'osservazione fondamentale sull'idea di sostanza individuale: «Le principe de cette psychanalyse est

dagli anni Cinquanta che il confronto con il marxismo inizia a giocare un ruolo centrale nello sviluppo della riflessione sartriana. Questo sforzo teorico culmina con *Questions de méthode*, in seguito ripubblicato nella monumentale *Critique de la raison dialectique*, dove l'individuo è ancora una volta considerato un'attività sintetica che media i condizionamenti sociali in una serie di livelli stratificati, un meccanismo che accumula la Storia (s maiuscola) e produce storia (s minuscola), la quale chiudendo il cerchio si ricongiunge con la Storia (s maiuscola). La concretezza a cui aspira questo testo non si potrebbe tuttavia realizzare senza un compiuto studio di caso. Dopo i confronti importanti con la biografia – il *Baudelaire* e il *Saint-Genet* – è Gustave Flaubert a diventare l'oggetto del metodo regressivo-progressivo del filosofo francese.¹⁴ La prefazione all'incompiuto *Idiot de la Famille* è in questo senso emblematica; l'uomo non è più un individuo ma un *universale-singolare*, entità totalizzata e a sua volta totalizzatrice che si è oggettivata attraverso l'atto letterario. Riprendere le fila dell'eredità sartriana permette di introdurre la nozione di archivio là dove essa era rimasta nascosta, ossia ancora una volta nella giuntura tra soggettività e divenire storico.

que l'homme est une totalité et non une collection; qu'en conséquence, il s'exprime tout entier dans la plus insignifiante et la plus superficielle de ses conduites – autrement dit, qu'il n'est pas un goût, un tic, un acte humain qui ne soit révélateur» (Sartre 1943, 628). «Il principio di questa psicanalisi è che l'uomo è una totalità e non una collezione: che di conseguenza si esprime integralmente, nel più superficiale ed insignificante dei comportamenti, in altre parole, che non c'è un gusto, un tic, un atto umano che non sia rivelatore» (Sartre 1997, 631).

¹⁴ È in *Questions de méthode* che Sartre ne abbozza i principi. «Nous définirons la méthode d'approche existentialiste comme une méthode régressive-progressive et analytico-synthétique; c'est en même temps un va-et-vient enrichissant entre l'objet (qui contient toute l'époque comme significations hiérarchisées) et l'époque (qui contient l'objet dans sa totalisation)» (Sartre 1986, 134-135). «Definiremo il metodo d'avvicinamento esistenzialista come un metodo regressivo-progressivo e analitico-sintetico; nonché un andirivieni proficuo tra l'oggetto (che contiene tutta l'epoca come significati gerarchizzati) e l'epoca (che contiene l'oggetto nella sua totalizzazione)» (Sartre 1976, 210).

3. Esteriorizzazione e futuro dell'archivio

In una conferenza pronunciata nel dicembre 1961 all'Istituto Gramsci di Roma, Sartre ritorna ancora una volta sul problema della conoscenza della soggettività. In questa sede sviluppa la nozione di totalizzazione ripensandola in termini di interiorizzazione e di esteriorizzazione: l'individuo diventa un motore che interiorizza e incorpora delle strutture oggettive per poi esteriorizzarle in momenti diversificati che possono essere documentati.

Il y a donc deux dimensions qu'il faut perpétuellement retotaliser dans la subjectivité, et les retotaliser sans les connaître: le passé en même temps que l'être de classe. [...] Pour que ce passé existe tout le temps comme possibilité de le mettre à distance, il faut qu'il soit perpétuellement retotalisé; autrement dit, il faut qu'il y ait un aspect constant de la subjectivité qui soit la répétition (Sartre 2013, 62-63).¹⁵

Esiste dunque uno stretto legame tra passato e significati sociali dell'identità, e in questa congiunzione si inserisce l'azione *individuale* che si considererà qui come un'azione *memoriale*. Con questo aggettivo si intende esplorare l'accumulazione di un archivio socioculturale che in modi diversificati agisce in quello spazio di possibili che è alla base della natura stessa di ogni atto soggettivo. Una citazione presente nell'*Idiot de la Famille*, che riguarda in particolare la creazione letteraria, merita di essere considerata nella sua interezza. Sartre riporta un passaggio del quindicesimo capitolo delle *Mémoires d'un fou*:

Parmi tous les rêves du passé, les souvenirs d'autrefois et mes réminiscences de jeunesse, j'en ai conservé un bien petit nombre, avec quoi je

¹⁵ «Ci sono dunque due dimensioni che occorre ritotalizzare continuamente nella soggettività, e ritotalizzarle senza conoscerle: il passato e, al tempo stesso, l'essere di classe. [...] Affinché questo passato esista continuamente come possibilità di metterlo a distanza, occorre che sia continuamente ritotalizzato: in altre parole, occorre che ci sia un aspetto costante della soggettività, e questo aspetto è la ripetizione» (Sartre 2015, 48-49).

m'amuse aux heures d'ennui. À l'évocation d'un nom, tous les personnages reviennent avec leurs costumes et leur langage jouer leur rôle comme ils le jouèrent dans ma vie et je les vois agir devant moi *comme un Dieu qui s'amuserait à regarder ses mondes créés* (Sartre 1988, 1533).¹⁶

La creazione di un *cosmos* letterario appare qui un'operazione simile al processo di organizzazione memoriale del passato, un atto di classificazione che è a sua volta uno dei principi alla base della costituzione non solo di *un* archivio, ma anche *dell'*archivio.

Lo spazio archivistico, nell'accezione appena introdotta, è sede della possibilità stessa della genesi testuale nella misura in cui rappresenta il luogo di accumulazione dell'oggettività con cui il soggetto costantemente negozia la propria individualizzazione e il rapporto con la collettività. Non siamo molto lontani da Foucault, per il quale l'archivio non rappresentava l'oblio che dona alla parola una nuova libertà, bensì, riportando la sua definizione, «*le système général de la formation et de la transformation des énoncés*» (Foucault 1969, 178-179).¹⁷ E non siamo molto lontani nemmeno da Derrida, per il quale l'atto archivistico mette in moto il già esistente e al contempo vi aggiunge materiale ritotalizzandolo dal passato verso il futuro:

L'archiviste produit de l'archive, et c'est pourquoi l'archive ne se ferme jamais. Elle s'ouvre depuis l'avenir (Derrida 2008, 109).¹⁸

¹⁶ La citazione nel suo quadro originale può essere reperita in Flaubert 2001, 494. «Fra tutti i sogni del passato, i ricordi d'altri tempi, le memorie infantili, son pochi quelli che conservo ancora, quasi per vincere le ore di noia. Non appena evoco un nome, tornano tutti i personaggi, coi loro costumi e il loro linguaggio, e riprendono il posto che ebbero nella mia vita: li vedo agire davanti a me, come un Dio che si diletta d'osservare i mondi da lui creati» (Flaubert 1995, 39).

¹⁷ «*il sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciativi*» (Foucault 2009, 174). Corsivo nell'originale.

¹⁸ «L'archivista produce dell'archivio ed è per questo che l'archivio non si chiude. Si apre all'avvenire».

4. Archivio, corpo e scrittura

Questo paradigma dell'atto letterario e dell'azione socialmente riconoscibile *tout court* va ricongiunto con i paragrafi iniziali di questo saggio sul contributo fondamentale dei *Reenactment Studies* alla teoria del corpo come archivio. Riconoscere che ogni atto creativo possa rappresentare una rimessa in azione di un patrimonio collettivo canalizzato nel divenire della singolarità significa anche analizzare il ruolo primario giocato dalla corporeità come spazio privilegiato di mediazione tra i processi di esteriorizzazione e interiorizzazione. Due esempi concreti, proposti come spunto più che oggetto di una vera e propria analisi, permetteranno forse di illustrare meglio come l'archivio possa rappresentare una pratica da utilizzare all'interno e all'esterno del campo artistico e di quello letterario.

4.1 Un museo corporeo

Dancing Museums è un progetto interdisciplinare ideato per sviluppare relazioni a lungo termine tra artisti della danza, musei, istituzioni patrimoniali e comunità locali.¹⁹ La seconda edizione, dal sottotitolo *The Democracy of Beings*, è stata cofinanziata dal *Creative Europe Programme* dell'Unione Europea e si è sviluppata, attraverso varie attività in presenza e online, dal 2018 al 2021. Essa ha visto tra i numerosi partner coinvolti²⁰ l'artista Masako Matsushita e il Centro per la Scena Contemporanea di Bassano del

¹⁹ Tutte le informazioni necessarie sono reperibili nel sito ufficiale <https://www.dancingmuseums.com> [10/10/2022]. Sul ruolo dello spazio accademico all'interno del progetto va ricordato il seminario internazionale per ricercatori e ricercatrici condotto all'Università Ca' Foscari l'8 ottobre 2019 da Gaia Clotilde Chernetich e Susanne Franco https://apps.unive.it/server/eventi/32570/Poster_DM2_08102019.pdf [11/10/2022].

²⁰ Per un resoconto completo e dettagliato, che comprende l'elenco di tutti i partner coinvolti nella realizzazione del progetto, rimando al report finale a cura di Fitzcarraldo Foundation (cfr. Carnelli et al. 2021).

Grappa; presso il Museo Civico della stessa città si è tenuta una parte del primo *workshop*. Durante il festival di danza internazionale BMotion 2019 (19-26 agosto) curato da Roberto Casarotto, ho potuto partecipare ad alcune pratiche fisiche rivolte alla comunità. In particolare, Masako Matsu-shita ha proposto il 21 agosto un'azione collettiva che metteva al centro la relazione tra corpo e archivio. I visitatori del museo erano chiamati a scegliere il proprio spazio e in seguito a riempirlo con gli oggetti che avevano con loro quel giorno. I partecipanti hanno così cominciato a svuotare zaini e borse, organizzando i materiali di cui disponevano.

Il carattere documentario della performance è chiaro: l'archivio individuale veniva sottoposto a un processo di selezione (alcune persone hanno preferito tenere degli oggetti nascosti) per poi venire esposto e condiviso con il resto del pubblico. Da meri fruitori delle opere artistiche gli spettatori diventavano così co-creatori di uno spazio memoriale collettivo che andava a unirsi all'archivio istituzionalizzato, rappresentato in quel caso dalla collezione permanente del Museo Civico. La relazione tra storia e soggettività, calata concretamente nel quotidiano della vita di una comunità cittadina, ha potuto così essere interrogata da un punto di vista materiale e corporeo. Al di là del portato teorico notevole, ciò che più ha colpito chi scrive è il forte carattere emozionale del gesto archivistico.

4.2 Un'autobiografia vivente: Georges Perec e Deborah Levy

Sull'atto classificatorio come metafora della scrittura di un testo, un contributo imprescindibile sono gli scritti postumi di Perec²¹ pubblicati sotto

²¹ Si potrebbe affermare che, pur nella sua molteplice diversità, tutta la produzione di Perec fa i conti con l'azione archivistica e la metafora degli oggetti come luoghi di accumulazione della memoria corporea individuale e collettiva. Questo potrebbe essere uno dei fili conduttori che collega alcuni tra i testi di maggior successo di Perec, da *Les choses* a *La vie mode d'emploi*, passando per *Je me souviens*. L'uso di liste e classificazioni da

l'interessante titolo *Penser/Classer*. L'autore si chiede che cosa significhi l'azione di "mettere in ordine" e se il rapporto con la realtà esterna mediato dagli oggetti non sia il presupposto celato della professione dello scrittore. In *Lire: esquisse socio-physiologique* Percec, enunciando esplicitamente sin dall'inizio il debito con Mauss (Percec 2003, 111), indaga la lettura come un atto prodotto e circondato da un ambiente. Spostando letteralmente la focalizzazione dal prodotto finale, il testo, al corpo che legge, il risultato è un abbozzo-elenco dei vari elementi in gioco nel momento in cui "qualcuno prende un libro in mano e ci fa qualcosa":²² le mani che sfogliano le pagine, gli occhi che scorrono le righe, i suoni prodotti dai passeggeri di un autobus o della metropolitana e molto altro. Richiamando il Sartre²³ di *Qu'est-ce que la littérature?* e dei *Mots*, si potrebbe supporre che rappresentare l'atto letterario come atto memoriale significhi *in primis* esplicitare il nesso imprescindibile che lega lettura e scrittura. I condizionamenti culturali che costituiscono l'archivio di un'autrice o di un autore sono in parte costituiti dai testi che hanno plasmato la loro identità.

parte dell'autore è ben noto e studiato, sulla questione del corpo (apparentemente assente) e del corpo del testo nella sua produzione cfr. Heck (2012).

²² Dal punto di vista della critica della ricezione, si può tracciare lo slittamento dal lettore implicito di Iser e dal lettore modello di Eco, teorici e astratti, al lettore reale di Picard, entità empirica distinta in tre istanze implicate in modo dialettico nell'atto della lettura: il *liseur*, corpo che legge, il *lu*, immerso nell'illusione referenziale, il *lectant*, interprete della complessità (Picard 1986).

²³ In *Qu'est-ce que la littérature?* Sartre si concentra sull'atto di comunicazione come diretto sempre a qualcuno, intuendo dunque che non esiste scrittore senza lettore e che la dimensione della produzione e della ricezione contestuale sono entrambe indispensabili alla costruzione di quell'oggetto culturale che chiamiamo *opera*. I *Mots* risultano invece interessanti per il vaglio autobiografico a cui l'autore della *Nausée* sottopone il proprio edificio teorico, partendo dal problema se esista o meno l'identità sartriana prima del Sartre lettore e scrittore (e dunque prima di ogni tentativo di assolutizzazione dell'Io).

La trilogia autobiografica di Deborah Levy²⁴ rappresenta un esempio interessante di come il gesto creativo possa trovare la propria origine nella memoria spaziale della soggettività.

Rileggendo, allo stesso modo di Derrida, l'azione sull'archivio come un'apertura verso il futuro, Levy descrive la propria opera come una «living autobiography». Interrogata durante un'intervista su questo termine, ha affermato quanto segue:

It seemed to me that autobiographies are usually written in retrospect, right at the end of one's life: what would it be like to write one while you were living? (Levy 2018).²⁵

Ciò a cui il lettore si trova davanti è un costante *mélange* tra istantanee della quotidianità dell'autrice, resoconti dei suoi viaggi e citazioni dei libri che ha letto, elementi imprescindibili della sua formazione e della sua vita ancora in corso. In questa sede risulta particolarmente utile citare il debito che Levy intrattiene nei confronti di Perec:

I was browsing (again) a few pages of Perec's *Species of Spaces*, admiring the way he put his low-key depression to work. Perec's book explores the everyday ways in which space is used and inhabited. Particularly interesting to me were his obsessive lists (Levy 2022, 165).²⁶

²⁴ Deborah Levy, una delle voci più importanti della letteratura contemporanea in lingua inglese, ha pubblicato testi teatrali e opere di fiction. La sua trilogia autobiografica comprende *Things I Don't Want to Know* (2013), *The Cost of Living* (2018) e *Real Estate* (2021).

²⁵ «Mi sembrava che le autobiografie di solito venissero scritte con uno sguardo retrospettivo, alla fine della vita: che cosa poteva significare scriverne una mentre si stava ancora vivendo?».

²⁶ «Stavo sfogliando (ancora una volta) qualche pagina di Perec, *Espèces d'espaces*, e ammiravo il modo in cui riusciva a mettere al lavoro la sua sobria depressione. Il libro di Perec esplora il modo in cui quotidianamente lo spazio viene utilizzato e abitato. Particolarmente interessanti per me erano le sue liste ossessive».

In effetti, più che un'autobiografia, i testi di Levy si presentano come precise ricognizioni di alcuni luoghi-chiave che il corpo dell'autrice ha attraversato. La presenza del Perec di *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* emerge in tutta la sua importanza nel momento in cui la scrittrice si trova a descrivere il suo «writing shed», la rimessa che ha preso in affitto nel giardino di un'amica per dedicarsi al proprio lavoro letterario.

So far, apart from ten books, my computer and various journals, there was not much else in my shed.

A candle in the shape of a cactus.

The ashes of Daisy the Dog of Peace.

A Mexican mirror framed with small ceramic tiles.

A blue wooden chair.

A green writing chair covered in two sheepskins.

The freezer.

A long lamp with a concrete circular base and a silver-tipped bulb.

A green and yellow striped umbrella.

A packet of nuts and raisins.

A radio.

(Levy 2019, 105-106).²⁷

La lista diventa un pretesto per descrivere la relazione del corpo con l'ambiente circostante, esperienza mediata dalla lettura dei testi che Levy porta con sé, il cui attento resoconto, oltre ad occupare buona parte delle pagine dei suoi libri, costituisce il fondamento stesso della sua scrittura. L'idea di singolarità che emerge è quella di un archivio vivente costantemente rimesso-in-azione.

²⁷ «Finora, non contando i dieci libri, il computer e varie riviste, non c'era molto altro nel mio stanzino. // Una candela a forma di cactus. / Le ceneri di Daisy il Cane della Pace. / Uno specchio messicano incorniciato con delle piastrelle di ceramica. / Una sedia di legno blu. / Una sedia da lavoro verde coperta con due pelli di montone. / Il freezer. / Una lunga lampada con una base circolare e una lampadina dall'estremità color argento. / Un ombrello a righe verdi e gialle. / Una confezione di frutta secca. / Una radio».

Le autrici e gli autori scrivono forse da sempre utilizzando il proprio corpo-archivio; tuttavia, talvolta l'impressione è quella che si tratti di un fondamento non sempre e non del tutto esplicitato. Già Carlo Ginzburg e Adriano Prosperi all'inizio di *Giochi di pazienza* si proponevano di «portare la cucina in tavola»²⁸ (Ginzburg e Prosperi 2020, 13). L'invito che faceva Perec è invece il seguente:

Comment s'opère ce hachage du texte, cette prise en charge interrompue par le corps, par les autres, par le temps, par les grondements de la vie collective? Ce sont des questions que je pose, et je ne pense pas qu'il soit inutile à un écrivain de se les poser (Perec 2003, 128-129).²⁹

È un invito da prendere sul serio. Le possibilità sono aperte.

Bibliografia

Abel Oliver et al. (dir.) 2021, *Ce que les artistes font à l'histoire*. «Politika», 8, <https://www.politika.io/fr/numero-revue-pf/ce-que-artistes-font-a-lhistoire> [26/08/2022].

Abramović Marina 2017, *Walk through walls. A memoir*. Penguin, London.

Abramović Marina 2018, *Attraversare i muri. Un'autobiografia*, tr. it. Alberto Pezzotta. Bompiani, Milano.

²⁸ La frase è in realtà un motto di spirito attribuito a Lord Acton.

²⁹ «Come avviene questa triturazione del testo, questo intrattenimento interrotto dal corpo, dagli altri, dal tempo, dal rimbombo della vita collettiva? Faccio solo domande, ma penso che non sia inutile se anche uno scrittore si interroga su queste cose» (Perec 1989, 113).

- Agnew Vanessa et al. (eds.) 2020, *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*. Routledge, London.
- Baldacci Cristina 2016, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*. Johan & Levi, Milano.
- Baldacci Cristina et al. (eds.) 2022, *Over and Over and Over Again. Re-Enactment Strategies in Contemporary Arts and Theory*. ICI Berlin Press, Berlin.
- Bourdieu Pierre 1996, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, (1979). Éditions de Minuit, Paris.
- Carnelli Luisella et al. (eds.) 2021, *Dancing Museums – The Democracy of Beings. Evaluation Report 2018-2021*. <https://www.dancing-museums.com/wp-content/uploads/2022/01/DM2-Evaluation-report.pdf> [10/10/2022].
- Derrida Jacques 2008, *Mal d'archive*, (1995). Galilée, Paris.
- Di Cori Paola 2014, *Non solo polvere. Soggettività e archivi*, in Paola Novaria e Caterina Ronco (a cura di), *Archivi delle donne in Piemonte. Guida alle fonti*. Centro Studi Piemontesi, Torino, 55-78.
- Duncan Isadora 2007, *L'arte della danza*, edizione a cura di Eleonora Barbara Nomellini e Patrizia Veroli. L'Epos, Palermo.
- Flaubert Gustave 1995, *Memorie di un pazzo*, tr. it. Marina Premoli. Editoriale Opportunity Book, Milano.

- Flaubert Gustave 2001, *Œuvres de jeunesse (Œuvres complètes, I)*, édition présentée, établie et annotée par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes. Gallimard, Paris.
- Foucault Michel 1969, *L'archéologie du savoir*. Gallimard, Paris.
- Foucault Michel 1994, *Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps*, (« La Quinzaine littéraire », 247, 1977), in Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange (éds.), *Dits et écrits III: 1976-1979*. Gallimard, Paris, 228-236.
- Foucault Michel 2009, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, tr. it. Giovanni Bogliolo. Rizzoli, Segrate.
- Franco Susanne e Nordera Marina 2010, *Ricordanze. Memorie in movimento e coreografie della storia*. UTET Università, Torino.
- Franco Susanne 2014a, *Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham*. «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», VI, 5, 97-111, <https://danzaericerca.unibo.it/article/view/4701/4192> [27/08/2022].
- Franco Susanne 2014b, *Archivi per la danza tra ricerca storica e pratica coreografica. I casi di Martha Graham e Rudolf Laban*. «Acting Archives Review, Rivista di studi sull'attore e sulla recitazione», IV, 8, 182-201, <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/8/08.pdf> [17/08/2022].
- Ginzburg Carlo e Prospero Adriano 2020, *Giochi di pazienza, un seminario sul Beneficio di Cristo*, (1975). Quodlibet, Macerata.

- Heck Maryline 2012, *Georges Perec. Le corps à la lettre*. Corti, Paris.
- Laflamme Simon 1983, *Sartre et la sociologie. La notion de totalisation*. «Philosophique», X, 1, 53-73, <https://www.erudit.org/fr/revues/philoso/1983-v10-n1-philoso1300/203212ar.pdf> [17/08/2022].
- Lepecki André 2010, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*. «Dance Research Journal», XLII, 2, 28-48.
- Lepecki André 2016, *Il corpo come archivio*, tr. it. Alessandro Pontremoli. «Mimesis Journal», 5, 1, 30-52, <https://journals.openedition.org/mimesis/1109> [25/08/2022].
- Levy Deborah 2018, *Deborah Levy: The new generation of young women can change the world*, interview by Lisa Allardice. «The Guardian», 7 April, <https://www.theguardian.com/books/2018/apr/07/deborah-levy-memoir-interview-cost-of-living> [10/10/2022].
- Levy Deborah 2019, *The Cost of Living*, (Hamish Hamilton, 2018). Penguin, London.
- Levy Deborah 2022, *Real Estate*, (Hamish Hamilton, 2021). Penguin, London.
- Lütticken Sven et al. (eds.) 2005, *Life, Once More: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Witte de With, Rotterdam.
- Mauss Marcel 2000, *Teoria generale della magia e altri saggi*, tr. it. Franco Zan-nino. Einaudi, Torino.

- Mauss Marcel 2002, *Les Techniques du corps*, («Journal de psychologie», 1936), édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay. http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf [17/08/2022].
- Passerini Luisa 1988, *Storia e soggettività. Le fonti orali, la memoria*. La Nuova Italia, Firenze.
- Perec Georges 1989, *Pensare/Classificare*, tr. it. Sergio Pautasso. Rizzoli, Milano.
- Perec Georges 2003, *Penser/classer*, (Hachette, 1985), édition établie par Maurice Olender. Seuil, Paris.
- Picard Michel 1986, *La lecture comme jeu*. Editions de Minuit, Paris.
- Rosa Marta 2019, *The Aesthetics of Marina Abramović: In Conversation with the Artist*. «Aisthesis», 12, 1, 99-106.
- Sartre Jean-Paul 1943, *L'Être et le Néant*. Gallimard, Paris.
- Sartre Jean-Paul 1976, *Questioni di metodo*, tr. it. Franco Fergnani. Il Saggiatore, Milano.
- Sartre Jean-Paul 1986, *Questions de méthode*, (1957). Gallimard, Paris.
- Sartre Jean-Paul 1988, *L'Idiot de la Famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, (1972). Gallimard, Paris.
- Sartre Jean-Paul 1997, *L'Essere e il Nulla. Saggio di ontologia fenomenologica*, tr. it. Giuseppe del Bo. Il Saggiatore, Milano.

Sartre Jean-Paul 2013, *Qu'est-ce que la subjectivité*, (1961), édition établie et préfacée par Michel Kail et Raoul Kirchmayr. Les Prairies Ordinaires, Paris.

Sartre Jean-Paul 2015, *Marxismo e soggettività. La conferenza di Roma del 1961 con ampio resoconto del dibattito che ne seguì*, tr. it. Raoul Kirchmayr. Christian Marinotti Edizioni, Milano.

Sorba Carlotta e Mazzini Federico 2021, *La svolta culturale. Come è cambiata la pratica storiografica*. Laterza, Roma-Bari.

Taylor Diana 2003, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, Durham.