



Susanne Franco

Corpo-archivio: mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica



Abstract

Il testo propone una ricognizione storico-teorica del concetto di “corpo-archivio” che si è rivelato centrale sia per le tendenze più recenti della storiografia della danza, sia per gli artisti che sempre più spesso dialogano con il passato portando in scena *reenactment* di opere coreografiche o di tradizioni coreutiche. La metafora del corpo-archivio si riferisce all'idea che la materialità del corpo può essere intesa come un insieme di documenti capaci di suggerire significati oltre la dimensione fisica e di custodire un sapere remoto e in costante trasformazione. Chi scrive di danza e chi danza necessariamente ricorre a un concetto di archivio per organizzare il movimento le cui tracce sono preservate dalla memoria incorporata del danzatore e la memoria visiva, emotiva e cinestetica dello spettatore, e possono essere fissate e registrate tramite dispositivi tecnologici. Le molte teorizzazioni del corpo come archivio avanzate da studiosi e artisti stanno sostanziando nuovi approcci teorici e pratici alla storia della danza, contribuendo a decostruire, anche grazie agli apporti degli studi sulla memoria, narrazioni e genealogie frutto di impostazioni metodologiche e teoriche più tradizionali.

The text proposes a historical-theoretical exploration of the concept of “body-archive” that has proved to be central both for the recent trends of dance historiography and for the artists who increasingly dialogue with the past through their reenactments of choreographic works or dance traditions. The metaphor of the body-archive refers to the idea that the materiality of the body can be understood as a set of documents capable of suggesting meanings beyond the physical dimension and of preserving traces of knowledge as remote as it in constant transformation. Whether it is the embodied memory of the dancer, the visual, emotional and kinaesthetic memory of the audience, or technological devices to record dance, to write about dance and to dance necessarily requires a specific concept of archive. The many theories of the body as an archive advanced by scholars and artists are substantiating new theoretical and practical approaches to the history of dance, and are helping to deconstruct, thanks also to the contributions of studies on memory, narratives and genealogies resulting from more traditional methodological and theoretical approaches.



Che diviene allora l'archivio quando esso si iscrive
direttamente nel corpo detto proprio?
(Derrida 1996, p. 2)

Siamo soliti pensare agli archivi come a luoghi istituzionali di organizzazione e conservazione di documenti, verbali o visivi, in cui si custodiscono e si tramandano tracce di conoscenze storiche e forme di memoria. Un archivio è insieme un luogo autorizzato (fisico o digitale) che ospita delle collezioni, ma anche un oggetto (o collezione di oggetti) e, non da ultimo, una pratica, che nel tempo segue precise logiche di selezione, organizzazione, accesso e conservazione affinché questi oggetti siano effettivamente archiviabili. Le nuove teorie dell'archivio hanno messo a fuoco come queste tre dimensioni – il luogo, l'oggetto, la pratica - funzionino nella loro relazione reciproca e anche come qualsiasi forma di sapere implichi una negoziazione con uno o più concetti di archivio, che a loro volta presuppongono altrettante nozioni di fonte e di documento. Queste prospettive di studio sull'archivio, le sue origini e le sue funzioni hanno infine contribuito alle riflessioni sull'arbitrarietà dei confini tra le discipline, che ostacolano la formazione di un sapere interdisciplinare (Manoff 2004, p. 9-25).

Costruiamo archivi nella speranza che i resti materiali possano testimoniare il passato nel presente, nonché rivelare in futuro un significato di cui non siamo ancora consapevoli. Per questa sua specifica funzione Paul Ricoeur ha puntualizzato che l'archivio è uno spazio dell'esperienza in cui si produce la coscienza storica (Ricoeur 2003, p. 234-250).

Malgrado la centralità conferita all'indagine sullo statuto e sulla funzione dell'archivio negli ultimi vent'anni almeno e la proliferazione di studi che ne sono derivati, Derrida afferma nel suo principale testo dedicato a questo tema che «niente è meno certo, niente è meno chiaro della parola "archivio"» (Derrida 1996, p. 110). È indubbio, invece, che nel corso del Novecento la disamina dell'archivio, tradizionalmente di pertinenza delle discipline storico-filologiche, sia diventata oggetto di interesse delle scienze umane, e delle arti performative in particolare in quanto ogni archivio è un luogo fisico e virtuale che ospita ma anche stimola riflessioni ad ampio raggio. Chi ha familiarità con la pratica dell'archivio sa che anche per discutere o scrivere sulla danza, e per danzare, è sempre necessario farvi ricorso, indipendentemente dal fatto che questo archivio corrisponda in parte o in tutto alla

memoria incorporata del danzatore, alla memoria visiva, emotiva e cinestetica dello spettatore o a uno dei media disponibili utilizzati per registrare la danza.

L'archivio dunque ci aiuta a custodire le tracce di un sapere che viene dal passato, ma la danza produce una forma di conoscenza dinamica, che è insieme fisica, sensuale e cognitiva e che produce spesso reazioni non facilmente verbalizzabili. Queste sue caratteristiche hanno alimentato, in particolare nel mondo occidentale, il pregiudizio che non possa comportare una vera e propria forma di conoscenza e che non possa essere considerata a tutti gli effetti una forma di memoria culturale. Per queste ragioni, la danza non è stata integrata nella storiografia occidentale, restando ai margini del concetto di cultura (Brandstetter 2007, p. 40-41).

Solo di recente, gli studi di danza hanno messo in evidenza che il corpo è un luogo di memoria proprio perché le esperienze sensoriali, emotive e cognitive sono custodite nei movimenti, nei gesti e nei ritmi. In questo nuovo orizzonte teorico si è affermata l'idea – sotto forma di metafora - del corpo-archivio, come recita il titolo di un saggio di Inge Baxmann (Baxmann 2007, p. 207). La danza, arte corporea per eccellenza, ha contribuito, quindi, a contrastare la visione statica ed enciclopedica della memoria culturale, valorizzando gli aspetti performativi e il movimento corporeo come parte integrante di ogni forma di memoria collettiva e individuale, sebbene non sia resa manifesta in artefatti tangibili e non sia sempre e del tutto traducibile in un linguaggio verbale. Due tappe imprescindibili, rispettivamente negli studi filosofici e antropologici, hanno segnato una svolta radicale verso l'elaborazione teorica alla base dell'assunto secondo cui non c'è danza senza una forma dinamica di archivio e nemmeno danza senza una forma di memoria che la preceda e la sostenga.

La prima tappa consiste nella transizione decisiva dalla funzione meramente pragmatico-amministrativa dell'archivio a quella di fonte della memoria collettiva, ovvero dall'auto-documentazione del suo produttore all'analisi dello storico che nulla ha che fare con la sua istituzione. Nello specifico, in *Archeologia del sapere*, Michel Foucault ha prodotto un passaggio significativo dalla natura istituzionale (statica) a quella procedurale (dinamica) dell'archivio, introducendo l'idea che l'archivio non sia un oggetto, un edificio o una destinazione, bensì «la legge di ciò che può essere detto, il sistema che governa l'apparizione degli enunciati» (Foucault 1971, p. 150) e dunque il «sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati» (Foucault 1971, p. 174). Questa prospettiva teorica ha stimolato in particolare gli studiosi di danza in quanto la coreografia è un sistema dinamico di trasmissione e di trasformazione o un sistema archivistico-corporeo in grado di trasformare gli enunciati. E viceversa, se la coreografia è assimilabile a un archivio, è evidente che quest'ultimo va pensato come un dispositivo per agire, non solo come un luogo per custodire

(Lepecki 2016, p. 43). In questa transizione il documento ha assunto un ruolo fondamentale nella produzione del discorso storico.

Lo spostamento dell'asse di attenzione dall'istituzione archivio alla pratica storiografica generata dalle teorie di Foucault ha messo in discussione lo statuto del documento che è stato considerato fondamentale nella produzione del discorso storico e che include anche il corpo, ripensato come un luogo di sedimentazione e archiviazione di saperi poi trasmessi ad altri. È stato infine riconosciuto il fatto che anche le persone che entrano in un archivio per svolgere un lavoro di ricerca contribuiscono a loro volta ad aggiornare i documenti che vi sono custoditi animandoli attraverso la loro presenza corporea e la loro esperienza percettiva. Arlette Farge sostiene a questo proposito che chi lavora in archivio si sorprende spesso a evocare questo viaggio descrivendolo come «un tuffo, un'immersione o un annegamento» (Farge 1989, p. 10).

Un contributo decisivo alla formazione di un pensiero scientifico attorno al movimento corporeo e alla sua capacità di archiviare forme di sapere e pratiche culturali non consegnate alla documentazione scritta, è certamente quello offerto dall'etnologo francese Marcel Mauss. Nel suo saggio *Le tecniche del corpo*, Mauss ha dimostrato come le varie tecniche del corpo o "atti tradizionali efficaci" (dalla corsa al mangiare, dal dormire al danzare) siano plasmate dalla cultura, sebbene siano vissute come naturali (Mauss 1936). La proposta di Mauss di un "archivio di tecniche corporee" implica che il corpo è un deposito, e dunque un archivio, della storia del movimento. Ogni tecnica corporea, cioè, ha una forma specifica e come tale è acquisita e tramandata, così come l'esperienza del corpo è indissolubilmente legata al suo contesto sociologico e al vissuto emotivo e psichico di chi la esegue. La danza, nello specifico, si è rivelata agli sguardi informati dalle teorie di Mauss come una tecnica corporea e una riserva di gesti e movimenti incorporati, che possono essere rintracciati, riattivati e rinnovati quando vengono trasmessi, reincorporati e ricevuti (Baxmann 2007). L'introduzione del concetto di tecnica del corpo ha aiutato a esplorare il ruolo dei danzatori nella conservazione della conoscenza collettiva e della memoria, la loro trasmissione e la loro accessibilità.

L'effimero non si addice alla danza

La metafora del "corpo-archivio" veicola l'idea che la materialità del corpo può essere intesa come un insieme di documenti capaci di suggerire significati che vanno oltre la dimensione fisica e custodiscono le tracce di un sapere remoto e al tempo stesso in costante trasformazione. Sebbene sia largamente diffusa tra gli artisti e gli studiosi, questa metafora non è sempre utilizzata in modo pertinente e rischia di perdere efficacia o mettere in moto politiche culturali controverse (Franco, Nordera

2010, p. 28). Un esempio è il modo in cui l'idea del corpo-archivio ha sostanziato le strategie promosse dall'Unesco fin dagli anni '90 del Novecento per salvare dall'oblio alcune forme originali o antiche di sapere comunicate tramite pratiche di incorporazione (Crary, Kwinter 1992; Csordas 2003; Grechi 2010). Antropologi ed etnologi hanno rilevato un problema di metodo in queste strategie di salvaguardia delle forme immateriali del sapere (tra cui la danza), che miravano a preservare il bagaglio di esperienze dei maestri, senza tenere conto del carattere costruito e frammentario della loro stessa memoria (Kischenblatt-Gimblett 2004). Una nuova sensibilità per la tutela non tanto dei corpi-archivio, quanto dei processi di trasmissione della cultura immateriale è sempre più al centro dei dibattiti teorici e delle politiche culturali e sta cambiando il modo in cui pensiamo di preservare e tramandare un patrimonio coreutico.

Se dunque, come afferma Derrida, la struttura dell'archivio e i metodi di archiviazione determinano la natura stessa di quanto è archiviato e del sapere che può essere prodotto (Derrida 1996), la danza e la performance, proprio per la loro originale capacità e possibilità di archiviare pratiche e saperi, possono contribuire alla concezione di nuove tipologie di archivi e all'esplorazione di nuove forme di conoscenza.

Lo studio dei processi di incorporazione ha gettato anche nuova luce su come danza e performance non siano da ritenere costitutivamente effimere, semmai degli avamposti da cui indagare la tensione tra la retorica dell'effimero, che ha pervaso la cultura della danza occidentale, e la sua storiografia. È assodato, infatti, che la danza e la performance abbiano «una modalità di permanenza, ma questa permanenza si collochi nell'ordine della differenza» rispetto alla dimensione materiale dei documenti d'archivio (Pontremoli 2018, p. 59). La metafora del corpo-archivio è espressione di questo orizzonte teorico.

Oggi, immersi come siamo in un'epoca che è stata definita del "post-effimero" (Franko 2018, p. 7), consideriamo la danza come una pratica di incorporazione, capace di lasciare tracce che la memoria può conservare nel corpo e che la storia può registrare nei suoi discorsi. L'osservazione di questi processi può fornire una comprensione alternativa e complementare rispetto ai documenti scritti relativi a una tradizione, una tecnica o un pezzo di danza. Diana Taylor ha teorizzato la nozione di «repertorio» nelle pratiche performative della memoria culturale come controparte vitale della nozione di «archivio» in quanto, al contrario degli oggetti d'archivio considerati stabili, le azioni contenute nel repertorio sono tramandate in presenza e pertanto sono soggette a una costante trasformazione (Taylor 2003, p. 19-21). Malgrado l'impostazione eccessivamente dicotomica, questa proposta ha nutrito gli studi di danza insieme ai concetti affini introdotti da Joseph Roach, ovvero che i

movimenti espressivi sono delle riserve mnestiche (Roach 1996) e da Inge Baxmann, secondo cui il corpo è un luogo della memoria e il movimento (e la danza) una forma di archiviazione (Baxmann 2005).

Infine, la questione del repertorio (di un danzatore, di una compagnia o di un teatro), vale a dire l'insieme delle opere coreografiche iscritte nel corpo di uno o più individui o gestite da un'istituzione, è concettualmente legata alla questione del canone (culturale, letterario, artistico), a sua volta considerato una sorta di archivio per eccellenza. Sulla scia delle ricerche condotte da Aleida Assmann, negli studi di danza si è radicato l'assunto secondo cui la memoria culturale, che custodisce e riproduce di continuo il capitale culturale di una società, riciclandolo e riaffermandolo, preserva il passato come presente sotto forma di canone e dunque a partire da un principio di esclusione, mentre la memoria culturale, detta significativamente anche "memoria-archivio", preserva il passato come passato e coincide con il modello dell'archivio, ovvero una meta-memoria in grado di preservare ciò che è stato dimenticato (Assmann 2008).

Il corpo (danzante) è ritenuto, in definitiva, un archivio e un luogo di memoria, e il movimento corporeo uno strumento per archiviare le tracce del passato e rendere condivisi i processi di stessi di archiviazione. Derrida ci segnala che il concetto di traccia è «coestensivo all'esperienza del vivente» dal momento che la traccia esiste solo se è esistita un'esperienza (Derrida 2014, p. 59). Da questa prospettiva, tutto può essere traccia, non solo quanto è scritto o registrato, ma anche ciò che facciamo, i nostri gesti: in queste azioni c'è sempre un rimando a un altro, a un altro momento o a un altrove. Se però non c'è archivio senza traccia, non tutte le tracce sono un archivio in quanto «un archivio presuppone non solamente una traccia, ma che essa sia controllata, organizzata e posta politicamente sotto controllo» (Derrida 2014, p. 59). L'archivio, in altre parole, inizia là dove la traccia si organizza e si seleziona, e laddove una traccia scompare, lascia traccia della sua stessa sparizione. E ciò vale tanto per gli archivi materiali quanto per gli archivi mnestici, perché il lavoro della memoria consiste nel selezionare, economizzare e interpretare le tracce. È costitutivo della traccia, dunque, il fatto di potere essere persa, cancellata, di poter svanire ed essere distrutta proprio come un archivio. Inoltre, è nell'atto stesso che fa sì che la traccia sia archiviata – un atto frutto di una volontà di selezione - che altre tracce vengono lasciate all'oblio, escluse e dunque cancellate. In questo consiste la violenza dell'archiviazione che Derrida ha definito «il mal d'archivio». Ne consegue la necessità di costruire un'ontologia diversa per il modo in cui la traccia resta, vale a dire «al di là di qualsiasi ontologia» (Derrida 2014, p. 49). I nuovi approcci metodologici messi in campo dagli studi di danza e della performance aiutano a leggere le tracce di sapere custodite nei

corpi e con esse a rendere nuovamente significativo quanto la storiografia occidentale ha troppo a lungo relegato ai margini del concetto di cultura.

Archiviare altrimenti

Che gli archivi siano monumenti in cui il potere si ri-configura di continuo è un dato assodato e ribadito dalle prospettive teoriche che ne hanno indagato le origini e i meccanismi di funzionamento, da Michel Foucault a Michel de Certeau, da Arlette Farge a Jacques Derrida a Wolfgang Ernst (Foucault 1971; De Certeau 2006; Farge 1989; Derrida 1996; Ernst 2002). La visione foucaultiana del processo di archiviazione come di un sistema di costruzione del sapere che trasforma simultaneamente passato, presente e futuro è andata arricchendosi degli approcci teorici che hanno inquadrato l'archivio come uno spazio di realtà - in quanto il passato e il presente vi convivono - e di possibilità - in quanto il futuro potrebbe illuminare parte di quanto contiene (Thurner 2013, p. 241). In *Le futur antérieur de l'archive*, Derrida afferma che l'archivio è il fondamento di ciò che può essere detto in futuro del presente una volta che questo sarà divenuto passato e pertanto «è una questione dell'avvenire, e [...] del futuro anteriore» (Derrida 2002, p. 47). In altre parole, non essendo l'archivio una questione del passato e del futuro è sostanzialmente «una responsabilità per domani» (Derrida 1996, p. 48). La natura paradossale dell'archivio consiste, quindi, in questo suo essere, da un lato, il luogo deputato a preservare il passato, e dall'altro, oggetto delle trasformazioni attivate nel presente dall'esperienza di chi entra in contatto con i materiali che vi sono custoditi, alterando inevitabilmente questo spazio e i significati che ha generato fino a quel momento.

Nelle arti visive è andata diffondendosi una certa «pulsione archivistica» come l'ha definita Hal Foster (Foster 2004, p. 3) a cui fa eco la «volontà di archiviare» (Lepecki 2016, p. 32), secondo l'espressione introdotta da Lepecki per definire (differenziandola dalla pulsione) la tendenza crescente nella danza e nell'arte della performance a dialogare con opere e tradizioni del passato. Queste proposte di danzatori e coreografi stanno disegnando il perimetro del *reenactment* (di danza), reso in italiano come rimessa-in-azione (Pontremoli 2016, p. 30). A differenza della ricostruzione che mira a riportare in scena un pezzo del passato dopo averne raccolto e organizzato tutte le fonti documentarie recuperabili, e che dunque mira a restituire il passato nel presente, il *rimettere-in-azione* offre un accesso al patrimonio e ai repertori di varia natura, attualizzando un'opera coreografica e rendendo manifesta la relazione tra le molteplici temporalità in atto, ovvero passato, presente e futuro. Il *rimettere-in-azione*, dunque, non propone l'illusione dell'autenticità e interroga semmai questa categoria insieme alla nozione di tradizione. Mark Franko ha affermato che laddove il ricostruttore mette distanza tra sé e il passato basando la sua operazione sulla

documentazione materiale, chi opera nel *reenactment* si avvicina al passato tramite il corpo-archivio, ma se ne distanzia consapevolmente grazie a un'operazione di straniamento e con un preciso disegno drammaturgico (Bénichou 2015; Franko 2018). Gli artisti che si misurano con la rimessa-in-azione di opere del passato - non di rado ospitate all'interno di spazi museali e gallerie - hanno offerto approcci che Lepecki ha definito «attivi» e «generativi» al materiale storico (Lepecki 2016, p. 33). Mossi più dal desiderio di esplorare in/con questi pezzi del passato delle possibilità inesplorate di una tradizione che da sentimenti nostalgici, questi artisti non mirano a contrastare un presunto fallimento della memoria culturale. Ciò che li spinge a confrontarsi col passato, suggerisce Lepecki, è piuttosto la consapevolezza che nel rimettere-in-azione la danza non vi è distinzione fra archivio e corpo in quanto «il corpo è archivio e l'archivio un corpo» (Lepecki 2016, p. 8). Non diversamente dal lavoro in archivio, il *reenactment* è dunque frutto dell'intreccio fra spazio-tempo dell'archivio così come fra spazio-tempo dell'archiviazione, e produce pertanto una spazializzazione del tempo e di una temporalizzazione dello spazio.

Per via della loro potenziale carica politica sovversiva nei confronti degli archivi (intesi come istituzioni e dunque come espressione del potere) e delle narrazioni storiche strutturate attorno alla linearità temporale e a un giudizio teleologico, i *reenactment* di danza e della performance possono sfociare in forme di conoscenza alternativa, definite da Rebecca Schneider come una «contro-memoria» o una «ri-documentazione» (Schneider 2001, p. 106). In questo senso, la pratica del *reenactment* sembra poter attuare pienamente la visione di Aleida Assmann secondo cui l'archivio va pensato come «un ufficio oggetti smarriti» per quello che non serve più o che non è compreso nell'immediato, una sorta di magazzino delle occasioni perdute e delle opzioni alternative e delle opportunità non utilizzate (Assmann 2008, p. 106). Non sono pochi gli artisti che mettono questa modalità operativa a servizio di nuove visioni e riscritture in scena della storia della danza e i loro progetti sono il sintomo evidente della ribellione all'autorità implicita nella struttura e nella funzione dell'archivio, che, selezionando, catalogando e disponendo i materiali che custodisce, ordina il nostro patrimonio culturale, ovvero cosa è degno di essere ricordato e cosa, invece, va consegnato all'oblio. Per le soluzioni che consente di adottare di fronte a tradizioni o patrimoni coreutici sottoposti al vincolo del diritto d'autore, spesso eccessivamente ostacolanti per chi non è direttamente inserito nella filiazione con un pezzo di danza o il suo creatore, il *reenactment* si sta profilando sempre più come una pratica capace di riconfigurare anche sul piano teorico il nostro approccio con la storia della danza e con il modo in cui sono state canonizzate e tramandate le genealogie di maestri e allievi (Franco, Nordera 2010; Bénichou 2015; Wehren 2016; Launay 2017 e 2018; Franko 2018).

Questo modo di fare/pensare alla storia (della danza) fa eco alle teorie della storiografia che stanno rimettendo in discussione i regimi di storicità, ovvero le categorie di passato, presente e futuro attraverso cui intratteniamo e organizziamo - in modo più o meno consapevole - la nostra esperienza del tempo (Hartog 2010). Da questa prospettiva storiografica, oggi siamo immersi in un "regime di presentismo" che implica una nuova concezione della temporalità oltre la linearità e la causalità delle narrazioni moderne. Il passato, dunque, persiste nel presente, e l'oggetto della ricerca storica non è più il passato, inteso come irrimediabilmente perduto, bensì la «storia come processo continuo» (Runia 2006, p. 8; Tamm 2015). Jan Assmann, nominandola "mnemostoria", ha definito questa tendenza come uno sguardo non tanto sul passato in quanto tale, ma soltanto su quello che è ricordato e dunque su quello che lascia traccia nella ricezione. Questo passato è recepito nel presente, e vi si annida, lo abita come un fantasma proprio perché nel/dal presente è «modellato, inventato, reinventato e ricostruito» (Assmann 1997, p. 9). Infine, l'archivio, essendo un efficace mediatore tra storia e scrittura e un territorio fertile per elaborazioni teoriche sulla storia, secondo le tendenze postmoderne della storiografia è uno spazio dinamico e aperto all'analisi e da cui l'analisi prende vita. In questo senso può essere considerato come una metafora del fare storia (Thurner 2013, p. 241).

Passato, presente e futuro si intrecciano anche nei meccanismi di ricezione di uno spettacolo di danza o di un'opera coreografica che trasformano ciascuno dei loro spettatori in un testimone, traduttore e depositario di quello che è accaduto in sua presenza. Proprio per il loro ruolo di partecipanti attivi, gli spettatori sono sempre direttamente coinvolti nello sviluppo della performance, oltre che esteticamente ed eticamente responsabili della co-archiviazione dei resti performativi delle opere coreografiche. Per questa ragione possono anche essere considerati dei co-autori dello spettacolo e della traccia che rimarrà, nonché narratori di storie elaborate a partire da questa esperienza e condivise oltre lo spazio-tempo della performance. I loro corpi costituiscono pertanto un'altra forma di archivio nomade della danza, che comprende sia ciò che si disperde nel tempo e nello spazio, sia le molte dinamiche possibili con i corpi dei danzatori. Il corpo (dei danzatori e degli spettatori) in definitiva non è un archivio, ma la sua funzione può essere descritta come quella di un archivio che attiva e alimenta le relazioni tra corpo, coreografia, performance e pubblico, arricchendo i discorsi possibili sulla storia della danza.

Ciò che resta delle danze del passato può diventare infine materiale d'archivio (inteso come il luogo istituzionale di organizzazione e conservazione di documenti...) tra le resistenze di chi, mosso da manifesta "archiviofobia", contesta l'esistenza stessa di questa istituzione in quanto altererebbe e trasformerebbe la presunta essenza

originaria della danza, e l'entusiasmo di chi, al contrario, contribuisce alla "archiviofilia" diffusa del nostro tempo, spinto dalla sopravvalutazione delle possibilità di registrare, annotare e digitalizzare le tracce dei corpi danzanti.

L'autrice

Susanne Franco è ricercatore presso l'Università Ca' Foscari Venezia. Ha pubblicato numerosi studi e traduzioni sulla danza moderna e contemporanea e la metodologia della ricerca. Con Marina Nordera ha curato *Dance Discourses. Keywords in Dance Research* (Routledge, 2007) e *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia* (UTET Università, 2010). Ha diretto la collana "Dance for Word/Dance Forward. Interviste sulla coreografia contemporanea" (L'Epos 2004-2011). Attualmente coordina l'unità di Ca' Foscari per il progetto europeo "Dancing Museums. The Democracy of Beings" (2018-2021) ed è principal investigator del progetto di ateneo "Memory in Motion. Re-membering Dance History" (2019-2021). Come curatrice di eventi e workshop di danza ha collaborato con Hangar Biccocca (Milano), la Fondazione Querini Stampalia (Venezia), Palazzo Grassi (Venezia) e la Lavanderia a Vapore-Fondazione Piemonte dal vivo (Torino).

e-mail: susanne.franco@unive.it

Riferimenti bibliografici

Assmann, A 2008, 'Canon and Archive', in A Erll & A Nünning (eds), *A Companion to Cultural Memory Studies*, Walter de Gruyter, Berlin, p. 97-107.

Assmann, J 1997, *Moses the Egyptian: The Memory of Egypt in Western Monotheism*, Harvard University Press, Cambridge, MA - London.

Baxmann, I 2007, 'The Body as Archive. On the Difficult Relationship Between Movement and History', in S Gehm, P Husemann, K von Wilke (eds), *Knowledge in Motion. Perspectives Artistic and Scientific Research in Dance*, transcript Verlag, Bielefeld, p. 207-215.

Baxmann, I 2005, *Der Körper als Gedächtnisort*, in *Deutungsräume*, Kieser, München, p. 15-35.

Bénichou, A (ed) 2015, *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres performatives et choré-graphiques contemporaines*, Presses du réel, Dijon.

Brandstetter, G 2007, 'Dance as Culture of Knowledge. Body Memory and the Challenge of Theoretical Knowledge', in *Knowledge in Motion. Perspectives Artistic and Scientific Research in Dance*, in S Gehm, P Husemann, K von Wilke (eds), *Knowledge in Motion. Perspectives Artistic and Scientific Research in Dance*, transcript Verlag, Bielefeld, p. 37-48.

Crary, J & Sanford, K (eds) 1992, *Incorporations*, Zone, New York.

Csordas, TJ 2003, 'Incorporazione e fenomenologia culturale', in U Fabietti, *Corpi*, «Annuario Antropologia», n. 3, p. 19-42

de Certeau, M 2006, *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano.

Derrida, J 2002, *Le futur antérieur de l'archive. Questions d'archives*, Imec, Paris.

Derrida, J 1996, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Filema, Napoli.

Derrida, J 2014, *Trace et archive, image et art*, INA-impr., Bry-sur-Marne.

Ernst, W 2002, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*, Merve Verlag, Berlin.

- Farge, A 1989, *Le goût de l'archive*, Seuil, Paris.
- Foster, H 2004, 'An Archival Impulse', «October», n. 110, p. 3-22.
- Foucault, M 1971, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano.
- Franco, S & Nordera, M (eds) 2010, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet Università, Torino.
- Franko, M (ed) 2018, *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York, Oxford University Press.
- Grechi, G 2010, *La rappresentazione incorporata. Una etnografia del corpo tra stereotipi coloniali e arte contemporanea*, Bonanno, Acireale.
- Hartog, F 2010, 'Historicité/régimes d'historicité', in C Delacroix, F Dosse, P Garcia, N Offenstadt (eds), *Historiographies, II: Concepts et débats*, Gallimard, Paris, p. 766–71.
- Launay, I 2017, *Poétiques et politiques des répertoires. Les danses d'après I*, CND, Pantin.
- Launay, I 2018, *Cultures de l'oubli et citation. Les danses d'après II*, CND, Pantin.
- Kirshnblatt-Gimblett, B 2004, 'Metacultural Production', in *Intangible Heritage*, «Museum International UNESCO», n. 1-2, p. 53-54.
- Lepecki, A 2016, 'Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze', in *Mimesis Journal. Scritture della performance*, n.1, p. 30-52.
- Manoff, M 2004, 'Theories of the Archive from Across the Disciplines', in *Portal: Libraries and the Academy*, n. 4, p. 9-25.
- Mauss, M 1950, 'Les techniques du corps', in *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris.
- Pontremoli, A 2018, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Roma.
- Ricoeur, P 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano.
- Roach, J 1996, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press, New York.
- Schneider, R 2001, 'Resti performativi', in V Gravano, E Pitozzi, A Sacchi (eds), *B.Motion. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti per- formative*, Costa&Nolan, Milano, p. 13-30.
- Runia, E 2006, 'Presence', in *History and Theory*, vol. 45, n. 1, p. 1–29.
- Tamm, M 2015, 'Afterlife of Events: Perspectives on Mnemohistory', in *Afterlife of Events: Perspectives on Mnemohistory*, Palgrave Macmillan, London, p.1-23.
- Taylor, D 2003, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham, p. 19-21.
- Taylor, D 2010, 'Save As... Knowledge and Transmission in the Age of Digital Technologies', in *Imagining America*, n. 7, <https://surface.syr.edu/ia/7>.
- Turner, C 2013, 'Leaving and Pursuing Traces. 'Archive' and 'Archiving' In Dance Context', in *Dance (and) Theory*, transcript Verlag, Bielefeld.
- Wehren, J 2016, *Körper als Archiv in Bewegung. Choreographie als historiographische Praxis*, transcript Verlag, Bielefeld.