

# ***archivia*. Nuove drammaturgie per trasmettere e trasformare un repertorio coreografico**

Ida Malfatti

## ***Abstract***

*archivia* è un progetto di ricerca coreografica che intende trasmettere e trasformare il repertorio prodotto tra gli anni Ottanta e i primi Duemila dalla coreografa Monica Francia. Il progetto nasce nel 2021 dal desiderio di Zoe Francia Lamattina, artista e performer, figlia di Monica Francia. Il presente testo, scritto dal punto di vista della *dramaturg* del progetto, vuole mostrare come sia possibile fare un archivio di un repertorio coreografico senza anteporre i materiali scritti, registrati, fissati all'esperienza corporea, alla trasmissione corpo a corpo, alle narrazioni parziali e fittizie. L'archiviazione avviene quindi tramite la trasmissione, la ripetizione e la trasformazione di tutti i corpi coinvolti nel processo e del repertorio stesso, fino a risalire alla turbolenza originale che agita il passato e che apre ai futuri ancora possibili. Scardinando il principio patriarcale e parricida dell'archivio, la relazione tra generazioni e tra temporalità differenti rimane complessa e conflittuale, senza mai risolversi nel presente storico di una narrazione lineare e definitiva.

*archivia* is a choreographic research project that aims to transmit and transform the repertoire produced between the 1980s and the early 2000s by choreographer Monica Francia. The project was born in 2021 from the desire of Zoe Francia Lamattina, artist and performer, daughter of Monica Francia. This text, written from the point of view of the project's *dramaturg*, aims to show how it is possible to archive a choreographic repertoire without putting written, recorded, fixed materials before bodily experience, body-to-body transmission, partial and fictitious narratives. The archiving thus takes place through the transmission, repetition and transformation of all the bodies involved in the process and of the repertoire itself, up to the original turbulence that agitates the past and opens up still possible futures. Disrupting the patriarchal and parricidal principle of the archive, the relationship between generations and between different temporalities remains complex and conflictual, never resolving itself in the historical present of a linear and definitive narrative.

## ***Parole chiave/Key Words***

*Archivio; Danza; Nuove drammaturgie; Trasmissione; Repertorio.*

*Archive; Dance; New dramaturgies; Transmission; Repertoire.*

**DOI: 10.54103/conessioni/28688**

*archivia* è un progetto di ricerca coreografica che intende trasmettere e trasformare il repertorio di pratiche e di partiture prodotte tra gli anni Ottanta e i primi Duemila dalla coreografa Monica Francia<sup>1</sup>. Il progetto nasce nel 2021 dal desiderio di Zoe Francia Lamattina, performer e ricercatrice, figlia di Monica Francia, e coinvolge un gruppo aperto ed eterogeneo di giovani artiste/i. L'obiettivo è manomettere il dispositivo normativo della memoria, dell'archivio e dell'eredità per articolare nuove modalità di relazione e di contatto tra corpi. Il repertorio in oggetto consta di pratiche e partiture coreografiche, utilizzate per la creazione di spettacoli ma soprattutto per la preparazione alla scena, che sono state fondanti per la formazione di un'intera generazione di danzatrici, danzatori e performer in Italia. L'urgenza è di rimettere in circolo questo materiale all'interno di un sistema che tracci la trasformazione reciproca dei corpi e del repertorio. Il progetto si svolge tra Ravenna e Venezia grazie al supporto di una rete di relazioni locali che, radicando il processo di ricerca nel territorio, rendono in realtà possibile la sua indipendenza. Si ringraziano in particolare CorpoGiochi per il supporto più che amministrativo, Ravenna Teatro per l'ospitalità nell'atelier-laboratorio di Vulkano e Ravenna Festival, e il suo direttore artistico Franco Masotti, per aver creduto nelle potenzialità della ricerca di tornare a prendersi la scena. La prima emersione spettacolare di *archivia* è *FRAGOLE SANGUE* di Zoe Francia Lamattina, Ida Malfatti e Monica Francia, il cui debutto è previsto il 29 giugno 2025 alle Artificerie Almagià a Ravenna nella cornice del Ravenna Festival 2025. Prodotto da Ravenna Festival e coprodotto da Nanou Associazione Culturale ETS, *FRAGOLE SANGUE* è una riscrittura in prospettiva epico-femminista di *Fragole e sangue* (Compagnia Monica Francia 1994)<sup>2</sup>.



Fig. 1. Cartolina di *Fragole e Sangue* di Compagnia Monica Francia, 1994.

## 1. Nota metodologica

Scrivo questo testo da una posizione implicata nel processo di ricerca. Dal 2021 prendo parte ad *archivia* con il ruolo di *dramaturg*, ossia di colei che appicca i fuochi teorici dopo aver fatto esperienza delle pratiche e delle partiture coreografiche del repertorio. Il mio coinvolgimento nel processo di ricerca si articola così: prendo parte alle sessioni di allenamento insieme alle altre partecipanti e solo altrove, tra una sessione e l'altra, arriva la parola che riflette e diffrange quanto esperito<sup>3</sup>. La parola è prima di tutto intensa conversazione con Zoe Francia Lamattina, ideatrice e curatrice del progetto, la quale si occupa di mettere fisicamente le mani nell'archivio, di estrarne alcuni documenti, digitalizzare quando serve, disordinare quando necessario a riattivare. Le nostre conversazioni vertono su metodologie e obiettivi, direzioni e deviazioni della ricerca in corso e sono luogo di produzione delle domande e delle richieste che, rivolte a Monica Francia, rialzano in continuazione la posta in gioco dell'intera operazione artistica. Solo dopo, ancora altrove, tra una conversazione e l'altra, arriva la ricerca bibliografica, la lettura di testi e la scrittura, che appare qui e lì come un fiume carsico. Il processo appena descritto ha quindi significative ripercussioni sul lavoro in sala, sposta i termini e delinea le modalità della costruzione delle sessioni di allenamento, che in ogni caso rimangono il nucleo centrale della ricerca. La trama sulla quale si intreccia il progetto rimane infatti l'esperienza corporea e collettiva della pratica di attraversamento del repertorio di Monica Francia che modifica ed è a sua volta modificato dai nostri corpi in trasformazione. È in questo senso forte che sostengo quindi di scrivere da una postura di "testimone somatica", per dirla con le parole del *dramaturg*, critico e studioso di danza Guy Cools.

Nel tentare di tracciare i confini dentro i quali si muove e opera la figura del *dramaturg* nella danza, Guy Cools segnala in primo luogo come questo ruolo sia relativamente recente: la prima persona ad essere inserita nei crediti come *dance dramaturg* è Raimund Hoghe per Pina Bausch nel 1979. Molte altre figure si avvalgono successivamente di questa nomina per prendere posizione all'interno del groviglio dei processi creativi, finendo talvolta a produrre parallelamente vera e propria teoria critica. Scrivono a partire da una "prossimità somatica" con i processi creativi nell'ambito della danza e della performance, per fare solo alcuni nomi: André Lepecki, Bojana Cvejić, Pil Hansen, lo stesso Guy Cools e, guardando al contesto italiano, Piersandra di Matteo e Ilenia Caleo. Ciò che ne risulta sono "saperi situati" che, come afferma Donna Haraway nel saggio *Saperi situati. La questione della scienza nel*

*femminismo e il privilegio di una prospettiva parziale* (1995), sono oggettivi in quanto radicati nel corpo e consapevoli della parzialità del proprio punto di vista e delle condizioni specifiche della propria potenza di enunciazione.

Il fiorire della drammaturgia della danza ha permesso inoltre alla drammaturgia stessa, intesa sia come disciplina che come pratica, di liberarsi dalla sua incrostazione testuale e di aprirsi a ciò che accade tra i corpi e nel bel mezzo dei processi creativi: «Since there is most of the time no text or script to start from, dance dramaturgy [...] is much more process oriented and is based on dialogical skills and the capacity to stimulate group dynamics and exchange» (Cools, 2019, p. 42). Le nuove drammaturgie, non relazionandosi più esclusivamente o prioritariamente con testi, libretti e copioni, si rivolgono a tutti i differenti elementi materialsemiotici convocati nell'azione scenica – corpi, spazi, tempi, ritmi, memorie, colori, suoni, movimenti, premonizioni, luci, parole, scie – e in particolare al loro coesistere, al loro confliggere e al loro proprio generare senso. Si tratta di far emergere una nuova possibile organizzazione delle materie sceniche e non di imporre loro da sopra, da sotto, da dietro o da fuori un “significato” che possa, infine, legittimarne la consistenza estetica e l'esistenza socio-politica. Nel quadro di un cambio di paradigma che investe trasversalmente le arti performative contemporanee, le nuove drammaturgie sono capaci di elaborare metodologie di lavoro che si intrecciano ai processi creativi, senza spiegarli o interpretarli, ma costruendo ponti tra teorie e pratiche, tra artisti e pubblici e, non da meno, tra arte e accademia. Ciò che salta, prima di tutto a livello epistemologico, è il bisogno di una legittimazione teorico-concettuale fondata sulla distanza rassicurante, sull'imparzialità e sulla netta separazione tra chi pratica e chi teorizza, tra chi agisce e chi osserva. Stando così le cose, va in crisi l'oggettività del fantomatico “occhio esterno”, ritenuto capace di giudicare ciò che “realmente” accade in scena proprio sulla base di una sua dichiarata dissociazione dal corpo – come se esistesse visione che non è già sempre incorporata in un sistema biotecnologico (Haraway, 1995, p. 112).

Nella singolarità del processo di ricerca di *archivia*, la “prossimità somatica” è chiave d'accesso per una comprensione sensibile prima che concettuale, tattile prima che visiva, politica prima che estetica del potenziale trasformativo del repertorio in oggetto. A partire dalle premesse metodologiche sopra enunciate, il lavoro drammaturgico si è delineato in particolare come individuazione di una serie di strumenti utili per tradurre. Intendo qui “tradurre” nel senso di, etimologicamente, portare da un'epoca poetico-politica ad un'altra ter-



mini anatomici, frasi di movimento, interi sistemi di nominazione, narrazioni, linguaggi e grammatiche dei corpi – puntando all'intraducibile, come si dirà meglio nel terzo paragrafo. Strumenti alla mano, la ricerca di *archivia* è passata attraverso una fase di esercizio collettivo di nominazione e di definizione messo in moto da quegli stessi corpi allenati alle pratiche e alle partiture coreografiche del repertorio. Si è trattato di un esperimento di trasmissione-trasformazione di portata generazionale del linguaggio convocato dalle pratiche corporee. La ricerca si è dotata di una modalità di produrre conoscenza a contatto con l'esperienza corporea, scrivendo a partire da ciò che solo cronologicamente viene dopo: i sintomi, gli effetti, le tracce, le impressioni, le memorie che l'esperienza distribuisce sensibilmente (Rancière, 2016) nei corpi che ne prendono parte – una conversazione plurivocale<sup>4</sup> dopo una grande festa. Raccogliendo “a caldo” le impressioni dell'esperienza appena fatta, emerge la causa scatenante che ha portato i corpi a convergere in uno stesso snodo dello spaziotempo. In questo caso, parlo di gioia, intesa in senso spinoziano come variazione affettiva sprigionata dall'ampliamento di ciò che un corpo può, ovvero di ciò che un corpo si trova ad essere capace di fare (Deleuze, 2007). In questa direzione, *archivia* non si rivolge a corpi già “educati” alla danza o alla performance – per alcune/i partecipanti anzi si è trattato in primo luogo di “diseducarsi”. Le partecipanti, tramite le pratiche e le partiture del repertorio, si trovano nella condizione di poter saltare, rotolare, tagliarsi, prendere, arrotolarsi, assemblarsi, tuffarsi e così via e, soprattutto, di sentire che sono già sempre state capaci di farlo.

## 2. Sparire alla vista, rimanere (appiccicata) dappertutto

La prima questione da affrontare è quella dell'archivio e, in particolare, di ciò che dell'archivio diventa problematico e quindi interessante se guardato con la lente critica della performance e della danza. Se la danza è, per definizione, effimera e se l'archivio, per definizione, raccoglie solo ciò che non è effimero, come si fa un archivio coreografico? Il problema, è evidente, sono le definizioni. Nel senso che queste definizioni sono quelle sbagliate perché non utili per fare ciò che ci serve fare. Rebecca Schneider si domanda:

If we consider performance as 'of' disappearance, if we think of ephemerality as 'vanishing', and if we think of performance as the antithesis of 'saving', do we limit ourselves to an understanding of performance predetermined by a cultural habituation to the patrilineal, West-identified (arguably white-cultural) logic of the Archive? (Schneider, 2001, p. 100)

In una logica patriarcale, occidentale e bianca<sup>5</sup>, l'archivio raccoglie solo documenti, ciò che, per definizione, è solido, discreto, fisso, ciò che anche se prima si muoveva ora ha smesso. L'archivio è organizzato secondo una logica rigorosa e il rigore, ci ricorda lo studioso di *Performance Studies* José Esteban Muñoz nel saggio *Ephemera as Evidence. Introductory Notes to Queer Acts*, rimanda in primo luogo al *rigor mortis*, ovvero alla prova empirica che fa di un corpo vivo un corpo morto (Muñoz, 1996, p. 7). Non che la danza non produca documenti, ma i documenti che la danza produce non sono la danza, non la possono rappresentare, cioè non possono parlare per lei, al posto suo. La danza non è riducibile alle sue rappresentazioni. In altri termini: ciò che di una performance è scritto, comunicato, filmato, registrato non può sostituire l'esperienza vissuta da corpi vivi in pericolosa prossimità ad altri corpi vivi. Per quanto una performance possa essere rigorosamente documentata e documentabile, la sua vita resta primariamente nel tempo e nello spazio del presente. «Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. Performance [...] becomes itself through disappearance» (Phelan, 1993, p. 146). Questa definizione della performance come assolutamente presente e quindi intrinsecamente effimera è stata, e può essere ancora, utile per fare delle cose. Sempre Rebecca Schneider segnala che tale definizione risulta operativa nell'ambito della storia dell'arte per segnalare la singolarità dell'arte performativa nel momento in cui, entrata nei musei, è stata messa accanto a quadri, statue e installazioni. La radicale "scomparsa" della performance mette infatti in questione l'egemonia del senso della vista nella fruizione, nella catalogazione e nella trattazione dell'arte. Questa definizione però non è utile per cogliere il fatto che non è esatto dire che la performance scompare. La performance rimane, ma rimane differentemente, non rimane visibile, certo, ma rimane: lascia tracce materiali e affettive nei corpi di coloro che ne hanno preso parte<sup>6</sup>. È qui che si incrina la logica dell'archivio inteso come raccolta di documenti organizzati architettonicamente per essere reperibili a necessità. In *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Jacques Derrida parla dell'archivio come della "casa" dei documenti a partire dall'etimologia che fa risalire il termine ad *archeion*, ossia la residenza dei magistrati supremi, gli arconti, coloro che comandano (Derrida, 2005, p. 12). Da qui l'archivio inteso come arresto domiciliare, come l'obbligo di restare ferme lì dove è sempre possibile essere consultabili, reperibili, tracciabili, un indirizzo, delle coordinate, un punto fermo in una rete che

cattura ciò che si muoveva solo in una vita passata. La danza invece resta – e in movimento – nelle memorie, nei gesti, nei racconti, nelle posture, nelle ripetizioni che la conservano, la trasmettono e la trasformano corpo per corpo per corpo per corpo<sup>7</sup>. La danza produce quindi “prove” tali che, nella loro stessa natura effimera, riconfigurano radicalmente le narrazioni egemoniche di cosa è materiale e cosa è immateriale, di cosa è conservabile e cosa non lo è, di cosa resta e cosa sparisce (Muñoz, 1996).

Articolando ulteriormente la questione, è utile introdurre il termine “repertorio” per come la studiosa di *Performance Studies* Diana Taylor lo pone in relazione al termine “archivio”: «The rift, I submit, [...] lies between [...] the *archive* of supposedly enduring materials (i.e., texts, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral *repertoire* of embodied practice/knowledge (i.e., spoken language, dance, sport, ritual)» (Taylor, 2003, p. 19). “Archivio” e “repertorio” non sono tanto uno l’opposto dell’altro, quanto invece indicano, portando alla luce presupposti etnografici e coloniali, una differente modalità di conservare, una differente relazione con la scrittura, una differente configurazione spaziale tra il soggetto e l’oggetto della conoscenza e, soprattutto, una differente relazione con il potere costituito. Nella sua analisi, il repertorio implica la trasmissione di conoscenze corpo a corpo e costituisce una potenziale fonte di disturbo per il potere costituito, mentre l’archivio è costruito in una relazione vincolante con il potere che decide cosa e chi è degno di essere ricordato e cosa e chi merita solo di essere dimenticato. Su questo punto, André Lepecki, nel passaggio del libro *Singularities. Dance in the Age of Performance* dedicato alla figura di Richard Move, nota come invece sia potuto accadere anche l’opposto: mentre alla compagnia di Martha Graham era proibito eseguire il repertorio per questioni legali successive alla sua morte, Richard Move, appena qualche isolato più in là, ne incarnava la figura nelle sue performance drag, costituendo il suo stesso corpo come archivio delle sue coreografie (Lepecki, 2016, p. 137).

Tornando quindi al processo di ricerca di *archivia*, non si tratta di scegliere da che parte stare – archivio o repertorio – ma di mettere sul tavolo tutti gli elementi necessari per articolare in maniera complessa la domanda: che effetto fa fare l’archivio di un repertorio? Per trarre qualche conclusione, archiviare un repertorio implica raccogliere tutti i documenti disponibili – registrazioni audio e video, fotografie, testimonianze e racconti, testi di ogni genere – e constatare che questi, soli, non bastano. Ciò porta a mettere in crisi, spostare, ripensare i modi di analisi e i modi di catalogazione e, di conseguenza, un intero modo di co-

noscenza, un'episteme, che, se basato sul primato della visione, non scalfisce mai la vernice delle cose ed è destinato, questo sì, a sparire senza mai toccare e trasformare le nostre vite. Si apre invece la possibilità e si delinea l'urgenza di ampliare la nozione di scrittura oltre i documenti, oltre il testo<sup>8</sup>. È scrittura anche e soprattutto quella che traccia i corpi e che i corpi tracciano quando ripetono, trasmettono e trasformano un repertorio di pratiche e partiture. Nel comporre un archivio coreografico, tra l'altro, una componente prettamente testuale c'è, anche se ricopre un ruolo secondario, anomalo, a sua volta instabile: sono appunti, schede tecniche, messaggi da recapitare, sentenze da decifrare. È un testo che non è autonomo ma direttamente implicato nel movimento, nell'azione, nella trasmissione, nella comunicazione. È un testo che non finisce lì dov'è, ma ha la capacità di evocare corpi passati e corpi futuri, trasformando così i corpi presenti.



Fig. 2. Foto d'archivio di *Déjà vu* di Monica Francia, 2004.

Fare un archivio di un repertorio implica inoltre una buona dose di invenzione, di immaginazione, di creatività. Si tratta anche di comporre un archivio fittizio, a partire da zone d'ombra e di indecifrabilità, come fanno bene coloro i quali conoscono la necessità di mentire a parole per esistere nei fatti. Mi riferisco a chi ha attraversato esperienze minoritarie, di deviazione, contesti underground, i margini della legalità e della moralità, le controculture. Se da un lato è forte la necessità e il desiderio di lasciare traccia della propria esperienza, nondimeno rimane fondamentale una certa relazione problematica e complessa nei confronti

delle regole e delle norme con le quali si esprime e si imprime quotidianamente il potere egemonico: «Gli archivi sono una fiction. Nessuno lo sa meglio delle persone queer, che hanno dovuto gestirsi la finzione di un'eterosessualità socialmente prescritta. Le persone queer inventano genealogie e mondi. Allora fateceli scrivere» (Muñoz, 2009, p. 157). In questa direzione, *archivia* vuole scrivere, o meglio riscrivere, la propria narrazione, nella consapevolezza che i mondi creano narrazioni ma anche le narrazioni creano mondi. Il lavoro coreografico di Monica Francia ha infatti creato sì una propria cornice narrativa, per lo più ermetica e come tale ancora significativa, ma si è anche di fatto connesso alle narrazioni presenti e possibili nel suo contesto specifico di emersione. Alcune di queste narrazioni, come si diceva prima delle definizioni di “archivio” e di “performance”, non sono più utili per noi oggi. Si tratta per esempio dell'accostamento al teatrodanza, e quindi ad un certo simbolismo, oppure alla *contact improvisation*, intesa come pratica “democratica” fondata sul contatto. Questi nomi e le relative narrazioni, pur contestualizzando e rendendo fruibile il repertorio in un passato che ancora risuona e in un contesto specifico che è quello del sistema della danza, oggi ne bloccano la trasformazione. *archivia* sceglie di farla finita con queste storie, di rivendicarne altre, tra cui i vent'anni di CorpoGiochi dentro al sistema scolastico<sup>9</sup>, e di inventarne quindi di nuove.

### 3. Ripetere, fino a ricordare, fino a trasformarci

La questione della ripetizione è dirimente nella pratica coreografica e, di conseguenza, nella discussione riguardante l'ontologia della danza e della performance. Se la performance è ontologicamente nel presente e, allo stesso tempo, vive nella ripetizione, c'è qualcosa che inquieta profondamente la nozione stessa di temporalità. La performance è nel presente e, allo stesso tempo, la sua ripetizione la lancia nel passato e la rispedisce nel futuro, che è come dire, là da dove viene. La temporalità della performance è complessa: non è lineare, cioè non fa il percorso più breve tra due nodi dello spaziotempo, e non è univoca, cioè non va in una sola direzione, da dietro verso avanti. La ripetizione e l'archiviazione sono due attributi dello stesso movimento, sono due modi di intendere lo stesso ripiegarsi complesso della temporalità della performance<sup>10</sup>. Come afferma André Lepecki nel quarto capitolo del libro *Singularities* intitolato *The body of the archive. Will to reenact and the afterlives of dances* (2016), questo movimento di archiviazione-ripetizione può essere sia reattivo, riproduttivo, imitativo e, quindi, nostalgico sia invece attivo, generativo, infedele e differenziale. Preso in

questa seconda accezione, il *reenactment*<sup>11</sup> è un movimento critico, un'espressione critica della differenza insita nella ripetizione: si tratta per la precisione della realizzazione, dell'attivazione di quanto c'è di potenziale, di virtuale, di ancora possibile in un passato che non è ancora finito, che resta appiccicato alla pelle molto tempo dopo la fine. Lepecki passa quindi ad analizzare lavori performativi di artiste e artisti che hanno imboccato questa seconda via, la via della differenza critica, della disaderenza all'originale, del guardare al passato senza nostalgia al fine di rivolgersi al futuro: «in all these works there is not a desire for reproductive adherence to an original, but the deep understanding that every origin is always in a deep state of turbulent becoming» (Lepecki, 2016, p. 130).

Più si scava nell'archivio coreografico, più è chiaro ciò che intende dire Lepecki: quello che poteva sembrare un originale è in realtà una turbolenza, un conglomerato di evocazioni di qualcosa che è già apparso e di prefigurazioni di ciò che apparirà ancora. Tentando, come pratica, di mappare l'emersione di una partitura del repertorio che *archivia* ha nominato, sulla traccia della scrittrice lesbica femminista Monique Wittig (1996), "le guerrigliere": la prima apparizione è nel 1991, in forma di solo, nello spettacolo *Il profumo del respiro*; torna, sempre in forma di solo, nel 1992 dentro al duetto *Fino alla fine della fine* nel contesto del Gran Gala di danza e nel saggio al teatro Alighieri a Ravenna; riappare nel 1993, moltiplicata per tre e rimessa in un "originale" assemblaggio a due, al festival di Santarcangelo in *L'uomo coriandolo*; torna nel 1994, in forma di solo e moltiplicata per due, in *Fragole e sangue*; riapparirà nel 2025, in forma di solo e moltiplicata per dieci, in *FRAGOLE SANGUE*. In ogni originale è condensato un divenire turbolento che più si tenta di afferrare più fiorisce, più si tenta di fermare più esplode. La questione dell'archiviazione-ripetizione della performance mette quindi in crisi la stessa nozione di originale come qualcosa di stabile e di discreto. In questo quadro, ripetere è un'azione che porta a ricordare il potenziale che era stato messo da parte al fine di chiudere una forma, ciò che era stato scartato nella logica dell'arte che richiede di impacchettare prodotti da portare in scena e lanciare sul mercato. Fare l'archivio di un repertorio implica invece riaprire ciò che era stato chiuso e, nel fare ciò, «trafficare con le intenzioni non realizzate è una delle esperienze più istruttive» (Di Matteo, 2024, p. 15). Se la ripetizione porta a risalire alla turbolenza originale e a ricordare le potenzialità in essa ancora condensate, si tratta poi di scegliere: nello spettro delle possibilità, quale ha senso realizzare? Quale trasformazione ha senso intraprendere? Qual è la più sensata, la più necessaria, la più felice in relazione al contesto



presente? È un movimento di ritorno e slancio insieme, un andare indietro che apre davanti, un ritirarsi per attaccare, un prendere la rincorsa per saltare.

Questo movimento è analogo al movimento della traduzione, per come lo traccia Walter Benjamin in *Il compito del traduttore*: così come ripetere-archiviare, tradurre non è l'operazione di rendere accessibile un contenuto ad un diverso pubblico in un diverso spaziotempo. «E la traduzione sarebbe per lettori che non capiscono l'originale? [...] Sembra questa l'unica ragione possibile per dire ripetutamente “la stessa cosa”. Ma cosa “dice” una poesia? Cosa comunica? Molto poco a chi la capisce» (Benjamin, 2007, p. 7). Si tratta invece di risalire alla traducibilità che inerisce agli originali, in virtù di quella turbolenza, di tutto quel potenziale ancora lì incastrato. La traduzione dispiega quindi in forma rinnovata la vita dell'originale. La traduzione non può puntare a “somigliare” all'originale, poiché la traduzione è un “rapporto di vita” e quando c'è di mezzo la vita c'è sempre di mezzo la trasformazione. La traduzione ha inoltre la capacità di tornare ad attingere a ciò che è intraducibile, a quello che Benjamin chiama “il rapporto più intimo tra le lingue, che resta tuttavia segreto”. L'intraducibile è propriamente quel qualcosa che «non è accessibile a nessuna [lingua], se considerata singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzionalità reciprocamente integrate» (Benjamin, 2007, p. 13).

Tornando al processo di ricerca di *archivia*, che effetto fa parlare di “traduzione” e di “intraducibile” in relazione al repertorio di pratiche e partiture prodotte da Monica Francia?

Prima di tutto, ciò serve a produrre un distacco tra le pratiche e le partiture del repertorio e le opere, i prodotti, le forme che esse assumono quando diventano spettacolo. *archivia* non ha come principale e unico obiettivo rifare e rimettere in scena spettacoli del repertorio, traducendoli da un'epoca poetico-politica ad un'altra, come sta per accadere per *FRA-GOLESANGUE*, ma punta all'intraducibile, a una modalità di relazione e di contatto tra corpi che costituisce il nucleo della scrittura coreografica del repertorio e che trasforma tutti i corpi coinvolti e il repertorio stesso. Le opere infatti nascono all'interno di un contesto estetico-politico in relazione al quale prendono posizione, ma c'è dell'altro che ribolle sotto, c'è una turbolenza originale, un segreto che non è, ripetendo e trasformando le parole di Benjamin, «accessibile a nessuna [opera], presa singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzionalità reciprocamente integrate» (*Ibidem*). Come con una poesia, chi capisce davvero un'opera non è perché capisce ciò che essa vuole “dire” o, peggio ancora, “comunicare”, ma perché intuisce un potenziale di trasformazione che, sotto sotto, può cambiarti la vita.



Fig. 3. Foto d'archivio di *L'uomo coriandolo*, coreografie di Monica Francia, versione urbana, 1993.

#### 4. Non per la pace, per questo ci vogliamo vive (te compresa)

In *Mal d'archivio*, Derrida (2005, p. 115) nota come l'archivio esprima un principio non solo patriarcale – trafficando con il potere di tenere agli arresti domiciliari i documenti e le prove che permettono di ricordare qualcosa e dimenticare qualcos'altro – ma anche parricida. L'archivio si istituisce in nome del padre, a patto che il padre sia morto o, più precisamente, sia stato ucciso. Cosa implica il parricidio come atto fondativo dell'archivio? Questo “far fuori” qualcuno per “chiudere dentro” qualcosa? Torna quel *rigor mortis* di cui si diceva sopra, quella consistenza rigida e immobile che è necessaria a tenere sotto controllo ciò che prima era in movimento e che permette a chi istituisce l'archivio di parlare in nome di qualcun altro senza che questo qualcuno sia, di fatto, in grado di rispondere. L'archivio si fonda sulla morte del padre o della madre perché raccoglie i documenti e le prove che parlano *di loro*, senza mai parlare *con loro*. Salta il principio di responsabilità, intesa con Haraway come *response-ability*<sup>12</sup>: la capacità di rispondere e, insieme, di rendere gli altri e le altre capaci di rispondere. In questo

senso, l'archivio si fonda su un atto di rappresentazione, ovvero su un atto di presa di parola in rappresentanza di, a nome di, al posto di qualcuno o qualcuna che non può più parlare.

Poste queste premesse, in che modo la ricerca di *archivia* prevede la presenza di Monica Francia tra le partecipanti? Monica è convocata da Zoe non come madre, non come maestra, non come guida, ma come corpo che, in forza di un'esperienza e di una sapienza propria, è capace di trasmettere saperi che sono sia singolari che collettivi, e di cui, come singole e come gruppo di ricerca, sentiamo l'urgenza e la necessità. La ricerca artistica è infatti trattata e praticata come processo del comune, intreccio di vite vissute in un "assemblaggio affettivo" che è costitutivo e istituyente della creazione – e non suo mero incidente<sup>13</sup>. La presenza di Monica nel processo di trasmissione e trasformazione del suo stesso repertorio è un gesto pericoloso e necessario che implica una presa di responsabilità da parte di ogni persona che prende parte a questo «segreto appuntamento tra generazioni» (Sacchi, 2024, p. 251). Ciò che rende quest'operazione pericolosa è precisamente la messa in questione di alcune dicotomie, ovvero di alcune coppie di termini che strutturano materialmente e semioticamente le istituzioni della famiglia, della scuola e quindi della società: madre/figlia, maestra/allieva, guida/seguace ma anche, tra le altre, vecchia/giovane, sapiente/ignorante, attiva/passiva. Non è possibile toccare un termine della coppia senza toccare anche l'altro: la trasformazione è radicale perché è reciproca e, quindi, sposta tutta la relazione. Nella ricerca di *archivia*, le partecipanti stanno l'una accanto all'altra dando voce alle differenze specifiche di esperienza, genere, età, ruolo, inclinazione senza presupporre né una gerarchia né una parità astratta. Si tratta di un processo che, trattando le relazioni come alleanze piuttosto che come filiazioni (Deleuze, Guattari, 2002), tocca e trasforma tutti i corpi coinvolti, in maniere differenti, mai definitive e spesso imprevisibili. Monica ne parla in questi termini:

Mia figlia mi ha invitata a partecipare all'esplosione del mio archivio e alla trasformazione delle memorie in esso contenute. Mi ha chiesto di farlo in vita, di farlo adesso, con i corpi che ci sono qui. [...] Richiamare in vita l'archivio non significa scavare nella psicologia personale, ma riconfigurare le tracce che sono rimaste incollate nel corpo, tracce che richiamano pezzi di tutti i corpi che ho incontrato in passato. [...] Ho provato una serie di sensazioni che riconosco come i miei sintomi alla memoria che torna. Sento una grande gioia nello scoprire che ogni azione vibra ancora in tutte le cellule e che le mie alleate non sono mai andate via. (Francia, Francia Lamattina, Malfatti, 2024, p. 11)

*archivia* rivendica quindi una temporalità che accosta passati, presenti e futuri in maniera non lineare: contatti presenti che evocano contatti passati che richiamano contatti futuri che

pretendono nuovi contatti presenti e così via. Si aprono, quindi, varchi per una fantascienza trapassata e per una nuova epica transfemminista. C'è sempre però il rischio che queste temporalità differenti collassino nel presente storico proprio della narrazione archivistica, in quella pace dei tempi, in quel silenzio assordante e spettrale<sup>14</sup> che regna quando coloro che hanno vinto, rimasti soli, scrivono la storia. Per fare che ciò non accada, è necessario tenere alto il conflitto, inteso come resistenza reciproca delle parti in gioco, come processo sempre in divenire che non appiana le differenze ma le esalta<sup>15</sup>. Nelle pratiche di *archivia*, “resistenza” è un termine fondamentale e ricorrente che indica una modalità di relazione tra corpi che si incontrano in una dinamica di attrazione conflittuale che non si risolve nell'abbandono di una parte e nella prevaricazione dell'altra. “Resistenza” è uno dei termini che, in modo collettivo e disomogeneo, abbiamo riscritto in un esercizio di nominazione – come si accennava nel secondo paragrafo. È una modalità di relazione che non ha necessità di approdare al più presto ad una situazione di immobilità e calma apparente che permetta di “archiviare il caso” e passare oltre, ma che vive e si trasforma nella gioia degli incontri e dagli scontri corpo per corpo per corpo per corpo.

<sup>1</sup> Monica Francia (1961), cresciuta nell'ambiente della danza di avanguardia di New York alla fine degli anni Settanta, decide di intraprendere un percorso di ricerca in Italia nell'ambito della danza contemporanea. Dal 1981, anno in cui fonda a Ravenna il gruppo teatrale Linea Maginot, si dedica alla ricerca di un linguaggio/metodo personale. Con la Compagnia Monica Francia le sue produzioni coreografiche vincono numerosi premi e riconoscimenti: il Concorso Internazionale di Cagliari, il Premio coreografico del Festival Internazionale di Vienna, il *Prix Volinine* di Parigi, il Concorso Europeo *Les Pépinières*, il Premio Ricordi per la migliore sceneggiatura Video-Danza sezione speciale del Coreografo Elettronico, il Concorso Iceberg, la partecipazione alla Biennale Giovani Artisti di Lisbona, il Premio Danza&Danza e la partecipazione in rappresentanza dell'Italia nel progetto TransDanse Europe 2000 in tournée nei più importanti Festival Europei: Avignone, Bergen, Praga, Bruxelles, Bologna, Helsinki, Reykjavik. Dal 1994, anno in cui fonda a Ravenna l'Associazione Cantieri di Fine Millennio, oggi Cantieri Danza, che dirige artisticamente fino al 2005, si impegna attivamente nelle battaglie di categoria contro l'immobilismo del sistema danza italiano, con l'obiettivo di promuovere e stimolare lo sviluppo di una cultura originale della danza d'autore e di ricerca. Nel suo percorso di ricerca costruisce metodologie per formare prima le persone della sua compagnia poi le/i partecipanti ai numerosi laboratori aperti alla cittadinanza. Dal 2003 sistematizza le sue pratiche per trasmetterle a molti corpi, sia adulti che bambini, ideando il metodo CorpoGiochi. Fonda l'associazione CorpoGiochi ASD per promuovere e organizzare i laboratori condotti da istruttrici certificate, portando dentro le scuole dell'obbligo pratiche corporee relazionali che mirano alla trasformazione personale, estetica e politica. Dal 2021 è richiamata alla creazione artistica dal gruppo di ricerca “archivia”. Cfr. Ruffini, 2022 e Piazza, 2024.

<sup>2</sup> Per approfondire il processo di ideazione e costruzione dello spettacolo *FRAGOLE SANGUE* (2025) a partire da *Fragole e Sangue* (1994) cfr. Malfatti, 2025.

<sup>3</sup> Sulla “diffrazione” come metodologia, cfr. Haraway, 2019, p.56 e Barad, 2017, pp. 63-64.

<sup>4</sup> Il neologismo “plurivocalità” è stato coniato a partire dal neologismo “plurifonia”, un'invenzione di Adriana Cavarero per prendere distanza dalla classica nozione di “polifonia”. La “plurifonia” indica una forma di corallità che non agglutina le differenti voci in un'unità omogenea e che sprigiona, invece, una gioia che ha capacità istituenti. Cfr. Di Matteo, 2024.

<sup>5</sup> Sulla bianchezza, o meglio sullo “sbiancamento”, dell'archivio e sulle sue radici profondamente coloniali cfr. in particolare Taylor, 2003.

<sup>6</sup> Per approfondire la nozione di “archivio affettivo” cfr. Pustianaz, Palladini, Sacchi, 2013.

<sup>7</sup> Cfr. la sezione VI, *Trasmettere*, in Franco, Nordera, 2010, pp. 321-373, ma anche Franco, 2019.

<sup>8</sup> Cfr. il concetto di “corporeografie” in Kirby, 1997.

<sup>9</sup> CorpoGiochi è un metodo per la trasformazione personale, estetica e politica che, a partire dai corpi e dalle relazioni, mira a rendere possibili altre percezioni del mondo e, quindi, altri mondi. È un insieme di pratiche corporee create, trasmesse e organizzate da Monica Francia in una drammaturgia di “gioco” scandita da “prove”. CorpoGiochi a scuola nasce nel 2003 dalla riscrittura delle pratiche avvenuta con lo scontro con il sistema scolastico, con le sue abitudini e le sue prescrizioni, resasi necessaria per incontrare le giovanissime e poi, tramite loro, le insegnanti e le famiglie. Cfr. Francia, Francia Lamattina, Malfatti, 2024.

<sup>10</sup> Cfr. la nozione di “queer temporalities” elaborata all’intersezione tra studi performativi, *queer studies* e fisica quantistica in particolare da Muñoz, 2022 e Barad, 2017. Si tenga inoltre presente la trattazione di “temporalità disordinate” che pertengono, attraversano e inquietano la performance per come sono messe a fuoco da Caleo, Sacchi, 2024.

<sup>11</sup> Sul concetto di *reenactment*, che è possibile rendere in italiano come “rifacimento”, “ricreazione”, “reinvenzione”, “ripresa”, cfr. anche Franko, 1989.

<sup>12</sup> C’è *response-ability* quando c’è cura della relazione, quando nessuno agisce da ventriloquo, rispondendo per altri ritenuti incapaci di prendere la parola per sé – fuori, quindi, da un’ottica di rappresentazione: «Chi parla per il giaguaro? Chi parla per il feto? Entrambe le domande si fondano sulla politica semiotica della rappresentazione. Permanentemente senza parole, sempre bisognosi dei servizi di un ventriloquo, senza mai rivendicare diritto di revoca, in ogni caso gli oggetti o i fondamenti della rappresentazione realizzano il sogno più amato dal rappresentante» (Haraway, 2019, p. 88).

<sup>13</sup> Cfr. la metodologia che nutre il progetto di ricerca *INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)*, <https://in-common.org/>.

<sup>14</sup> Per approfondire cfr. Gordon, 2022 e, per l’intersezione tra spettralità e performance, Primultini, 2023-2024.

<sup>15</sup> Per approfondire in merito alla nozione di “conflitto” e al suo ruolo all’interno del dibattito urgente e attuale intorno alla giustizia trasformativa, cfr. Schulman, 2022 e Laboratorio Smaschieramenti, 2024.

## Riferimenti Bibliografici

Barad K., *La performatività della natura. Quanto e queer*, Edizioni ETS, Pisa 2017.

Benjamin W., *Il compito del traduttore* (1920) in «aut aut», 334, 2007, pp. 7-20.

Caleo I., *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Bulzoni editore, Roma 2021.

Caleo I., Sacchi A., *The Archive is Out of Joint: Messy Corporeality and Temporality in Contemporary Performing Arts*, in Bottirolì S., Melgares M. A. (a cura di), *What Can Theatre Do*, Bruno, Venezia 2024.

Cools G., *On Dance Dramaturgy*, in «Cena», vol. 29, 2019, pp. 42-52.

Deleuze G., *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Ombre Corte, Verona 2007.

Deleuze G., Guattari F., *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* (1972), Einaudi, Torino 2002.

Derrida J., *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana* (1995), Filema Edizioni, Napoli 2005.

Di Matteo P. (a cura di), *The Dramaturg, Today*, in «Sound Stage Screen», vol. 1, n. 1, 2021, pp. 193-242.

Di Matteo P., *Plurifonie e godimento vocale. Una conversazione con Adriana Cavarero*, in «Relazioni», 2024, in <https://relazioni.online/plurifonie-e-godimento-vocale-una-conversazione-con-adriana-cavarero/> (ultimo accesso 12/06/2025).

Di Matteo P., *A bocca chiusa. Effetti di ventriloquio e scena contemporanea*, Luca Sossella Editore, Roma 2024.

- Francia M., Francia Lamattina Z., Malfatti I., *CorpoGiochi in 20 pratiche*, Edizioni CorpoGiochi, Ravenna 2024.
- Franco S., *Corpo-archivio. Mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica*, in «Ricerche di s/confine», n. 5, 2019, p. 56.
- Franco S., Nordera M. (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet, Torino 2010.
- Franko M., *Repeatability, Reconstruction and Beyond*, in «Theater Journal», vol. 41, n. 1, Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 56-74.
- Gordon A., *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica* (1997), DeriveApprodi, Roma 2022.
- Haraway D. J., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995.
- Haraway D. J., *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*, DeriveApprodi, Roma 2019.
- Kirby V., *Telling Flesh. The Substance of the Corporeal*, Routledge, New York 1997.
- Laboratorio Smaschieramenti, *Ci siamo cancellate? Note su giustizia trasformativa e soggettivazione vittimaria nel contesto italiano* in Maree Brown A., *Per una giustizia trasformativa. Una critica alla cancel culture* (2020), Meltemi editore, Milano 2024.
- Lepecki A., *Singularities. Dance in the Age of Performance*, Routledge, New York 2016.
- Malfatti I., *Fragolesangue. Per una drammaturgia del conflitto*, in «OperaViva», 2025, in <https://operavivamagazine.org/fragolaesangue/> (ultimo accesso 12/06/2025).
- Muñoz J. E., *Ephemerality as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts*, «Women and Performance: Journal of Feminist Theory», vol. 8, 2, 1996, pp. 5-16.
- Muñoz J. E., *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurity queer* (2009), NERO, Roma 2022.
- Phelan P., *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, New York 1993.
- Piazza F., *Tutta l'attualità di CorpoGiochi. Monica Francia: «Guardo oltre il sistema danza»*, in «RavennaeDintorni», 2024, in <https://www.ravennae dintorni.it/cultura/2024/09/21/tutta-lattualita-corpogiochi-monica-francia-guardo-oltre-sistema-danza/> (ultimo accesso 12/06/2025).
- Pontremoli A. (a cura di), *Drammaturgia della danza*, Milano, Euresis, 1997.
- Primultini, T., *Materie fantasma. Tre conversazioni. Haunting e metodologie performative*, tesi di laurea magistrale in «Teatro e arti performative», relatrice Annalisa Sacchi, Università luav di Venezia, a.a. 2023-2024.



Pustianaz M., Palladini G., Sacchi A. (a cura di), *Archivi affettivi*, Vercelli, Edizioni Mercurio, Vercelli 2013.

Rancière J., *La partizione del sensibile. Estetica e politica* (2000), DeriveApprodi, Roma 2016.

Ruffini P., *Altri percorsi di danza. Incontro con Monica Francia*, in «Limina Teatri», 2022, in <https://www.liminateatri.it/altri-percorsi-di-danza-incontro-con-monica-francia/> (ultimo accesso 12/06/2025).

Sacchi A., *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*, Marsilio Editori, Venezia 2024.

Schneider, R., *Performing remains*. «Performance Research», vol. 6, 2, 2001, pp. 100-108.

Schulman S., *Il conflitto non è abuso. Esagerazione del danno, responsabilità collettiva e dovere di riparazione* (2016), minimum fax, Roma 2022.

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

Wittig M., *Le guerrigliere* (1969), autoproduzione delle Lesbacce incolte, Bologna 1996.

## Sitografia

*FRAGOLESANGUE* (2025), pagina del Ravenna Festival:

<https://www.ravennafestival.org/events/fragolesangue/> (ultimo accesso 12/06/2025)

*INCOMMON*, pagina del progetto di ricerca: <https://in-common.org/> (ultimo accesso 12/06/2025)

## Biografia dell'autrice / Author's biography

**Ida Malfatti** è ricercatrice, performer e dramaturg. Si forma all'incrocio tra filosofia politica materialista, femminismi e pratiche corporee. È performer in "kiss" di Caleo e Calderoni. È autrice di progetti performativi site-specific: "pubblicità" realizzata in alleanza con Zoe Francia Lamattina e "infesta", un'indagine su nomi, liste e cadute. È performer e dramaturg in "elettrica" "ccc" di Francesca Dibiasi. Dal 2021 è coinvolta nella riscrittura divinatoria dei materiali del metodo CorpoGiochi© e nella ricerca coreografica "archivia" di Zoe Francia Lamattina. Primo esito scenico della ricerca, nel giugno 2025 debutta "FRAGOLESANGUE" di cui firma la regia insieme a Zoe Francia Lamattina e Monica Francia.

**Ida Malfatti** is a researcher, performer and dramaturg working between materialist political philosophy, feminisms and bodily practices. She performed in 'kiss' by Ilenia Caleo and Silvia Calderoni. She is author of site-specific performance projects: 'pubblicità', created in collaboration with Zoe Francia Lamattina, and 'infesta', an investigation into names, lists and falls. She is dramaturg and performer in 'elettrica' and 'ccc' by Francesca Dibiasi. Since 2021, she has been involved in the divinatory rewriting of the materials of the CorpoGiochi© method and in the choreographic research 'archivia' by Zoe Francia Lamattina. The first theatrical result of this research is the debut of 'FRAGOLESANGUE' in June 2025, which she directed together with Zoe Francia Lamattina and Monica Francia.

*Articolo sottoposto a double-blind peer-review*