

**MATERIE FANTASMA / TRE CONVERSAZIONI**  
*Haunting e metodologie performative*

**T. Primultini**

## I. Qualcosa di gioiosamente parziale.

L'intera essenza (ammesso che si possa usare questa parola) di un fantasma sta nell'avere una presenza reale che richiede quanto le è dovuto: la tua attenzione. Attraverso l'apparizione di spettri e fantasmi, l'*haunting* è uno dei modi in cui veniamo a sapere che ciò che ci è stato nascosto è ancora vivo e presente" [...] segnala una perdita subita. Eppure, a differenza del trauma, si caratterizza per il fatto di suggerire e produrre qualcosa che si deve fare.

Avery Gordon

Non c'è mai una cancellazione definitiva. La traccia di tutte le riconfigurazioni è impressa nelle trame materializzate di ciò che è stato/è/sarà. Il tempo non può essere aggiustato. Rivolgersi al passato (e al futuro), parlare con gli spettri, non significa produrre o ricostruire una narrazione di come si sono svolti i fatti ma rispondere, essere responsabile, assumersi la responsabilità di ciò che ereditiamo (dal passato e dal futuro), delle aggrovigliate relazioni di eredità che siamo "noi", significa riconoscere e essere sensibili alla non contemporaneità del presente, prendersi il rischio, arrischiare se stesse/i (che poi non è mai né sé né stesso), aprirsi all'indeterminazione andando incontro all'a-venire.

Karen Barad

Quello che si dispiega nelle prossime pagine è un estratto di un testo più lungo – intitolato *Materie Fantasma. Tre Conversazioni* – che in questa forma comprende i materiali emersi durante una lunga conversazione che chi scrive ha avuto con l'artista Gaia Ginevra Giorgi, partendo dalle istanze che hanno portato alla performance *Haunted*.

Il progetto, più in generale, è composto dalle trascrizioni di dialoghi intrecciati con tre artiste e ricercatore, le cui pratiche, in modo sostanziale o per un singolo progetto, si collocano nelle intersezioni tra performance e *haunting*. Non vengono indirizzate mai situazioni in cui i fantasmi sono in scena in modo esplicito, perché l'intento non è trattare processi di *mimesis* o rappresentazione diretta dei fantasmi, ma si vorrebbe piuttosto attivare forme di pensiero in dialogo con processi artistici e di ricerca le cui metodologie siano prossime a pratiche che gravitano attorno a ciò che è *haunted*.

Se l'*hauntologia* indica un pensiero sull'esistente che si discosta dalla centralità della presenza e da un'idea omogenea di tempo, l'*haunting*, invece, si potrebbe descrivere come il momento in cui il mondo perde di familiarità e ciò che si era accoccolato nelle pieghe non visibili dell'esperienza si manifesta, visibile. Questi sono momenti in cui «la casa e il

famigliare diventano estranei»<sup>1</sup>: l'*haunting* segnala una perdita subita, spesso ha a che vedere con delle forme di espropriazione o invasione e modifica la nostra esperienza del tempo. È il modo che i fantasmi hanno di sollevarsi. I fantasmi, qui, non sono mai intesi in quel senso esoterico e misterioso fatto per stuzzicare una forma trasgressiva e un po' morbosa di curiosità. Quello che qui ci interessa dei fantasmi è il loro avere una presenza reale che chiede la nostra attenzione, qualcosa che è dato per morto ma invece si rivela ancora vivo e presente, nella consapevolezza che la definizione di "fantasma" non si dà quasi mai senza la sensazione che qualcosa sia stato lasciato fuori. Parlo infatti di "materie fantasma" e non di "fantasmi", per sottolineare la polisemia irriducibile del termine. Spesso, durante tutte e tre le conversazioni, il significato di "fantasma" e le sfumature dell'esperienza di *haunting* diventano campi di scambio e negoziazione dialogica tra le parlanti.

Inoltre, il nostro discorrere non avviene in conclusione di un processo, ma in itinere. Questa scelta è stata fatta per nutrire il desiderio che il pensiero si costruisse *tra* diverse posizioni e diversi stadi di approfondimento della ricerca: in una logica di tempo fuor di sesto, l'inizio è parte della fine, e la fine è sicuramente una porta aperta a ulteriori declinazioni.

La struttura delle conversazioni si svolge seguendo una drammaturgia ritmica: il flusso del discorso parlato è disseminato di interferenze, incisi e appunti teorici che aprono ulteriormente il campo della discussione ma su un tempo a-sincrono, il tempo della trascrizione (e trascrivere, come tradurre, comporta un certo grado di invenzione e tradimento). Le interferenze complicano il tempo della trascrizione, sottolineandone la forza affettiva che porta a voler interagire di nuovo con l'evento che, seppur passato, si dispiega di nuovo davanti a te attraverso la registrazione. A volte emergono il desiderio e i pensieri di chi scrive, a volte i frammenti di testi di altre. Le voci che partecipano a questa conversazione sono più di due, si moltiplicano.

La scrittura si dispiega seguendo una logica diffrattiva che si costruisce attraverso il frammento, l'associazione, la frizione tra le parti: ha una natura spuria, né accademica né completamente creativa<sup>2</sup>. Non vuole rientrare nella forma dell'intervista, ma in quella di una costruzione reciproca e condivisa del pensiero tra le parlanti. Questo implica che la lettura richiederà a chi legge uno sforzo immaginifico, che possa rintracciare tutto quello che di una conversazione (e di una registrazione di una conversazione) non è traducibile nella trascrizione: i silenzi, i respiri, i balbettii, il gesto che veicola il pensiero quando le parole gli fanno da mero puntello, le tracce oblique dello sguardo, la ritmica, gli inciampi, l'intesa e l'incomprensione. Inoltre, il linguaggio di una conversazione dal vivo ha delle regole specifiche, non sempre compatibili con quelle grammaticali, motivo per cui sono state fatte delle scelte che permettessero di conservare le inflessioni del parlato senza compromettere

---

<sup>1</sup> Avery F. Gordon, *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica* (1997), DeriveApprodi, Roma 2022, p. 20.

<sup>2</sup> Per un esempio di scrittura dal genere spurio, costruita attraverso il montaggio di conversazioni e scritture private (arrivatami puntualmente quando già stavo strutturando la mia ricerca nel modo in cui esiste oggi), cfr. Avery Gordon, *The Hawthorn Archive. Letters from the Utopian Magins*, Fordham University Press, New York 2018.

la chiarezza. Si noteranno anche delle tracce temporali, segni trascritti in minuti e secondi compresi tra parentesi graffe, sparsi nel testo e all'inizio di ogni battuta, quasi invisibili. La loro funzione è di scandire la misura del tempo. Se osservate, potrebbero mostrare la durata dell'inceppo di un pensiero, la fiamma che porta a parlarsi addosso, le elisioni che a volte sono state fatte per tutelare una forma di chiarezza. Vorrei pensare a questo testo come una cartina tornasole dell'*entanglement* che avviene quando si pensa assieme, in più d'una. Intra-azione.

## II. Conversazione con Gaia Ginevra Giorgi.

### II.II.I Segnali sparsi (con luna piena).

Ciao G,

Ti scrivo ripensando all'apertura del tuo progetto e con una richiesta.

Di quella sera mi è rimasta una forte impressione luminosa, il ricordo è pervaso da una sorta di *flickering* (luccicanza? davvero). I materiali che stanno in scena con te hanno una fisicità evidente, ma anche una forma di vaghezza. Una sorta di ventriloquismo dei materiali.

Mi chiedo se tu abbia mai letto *Amatissima* di Toni Morrison, e mi torna prepotente una cosa che hai detto attorno alla profondità infinita dello specchio d'acqua, diversa dalla cavità finita del pozzo e della cisterna. Vorrei parlarne ancora.

E a proposito di parlarne ancora, vorrei chiederti di incontrarci. Sai che uno dei miei desideri è che questo progetto di tesi non parta da un mio affondo solitario ma che invece prenda le mosse da una condivisione di pensieri/strategie/pratiche con persone che questa materia la frequentano. È la prima volta che sperimento questa modalità, e per come me la immagino non sarebbe proprio un'intervista, ma un tempo dedicato che abbia la forma di qualche ora in un posto safe con materiali e testi da condividere, una passeggiata, o altro, noi due o aprendo ad altre se ti fa piacere. Rispetto al luogo, a Lughezzano le porte sono sempre aperte, ma mi sposto senza problemi. Magari anche a Palermo, se prima non ci becchiamo.

Se ti va, se c'è il tempo-spazio, sarebbe bello.

Fammi sapere,

ti abbraccio

Tullxi

carx tullxi,

perdona le solite distanze siderali tra un fatto e poi un altro, ma sono lenta lentissima e soprattutto opero di lato, mentre fisso un centro immobile, le periferie tutte sfarfallano. e anche questa tua mail scintillava da parte. sono felice che tu abbia parlato di ventriloquia della scena (per quanto riguarda le voci e i suoni mi sto affidando molto a questo concetto). come sai, mi piacerebbe molto avere una conversazione con te, anche e soprattutto rispetto a questa metodologia che per la prima volta stai sperimentando nella

produzione di scritture. ecco dunque uno smisurato atto d'amore: ti consegno il mio calendario.

capiamo dove possiamo ritrovarci. potrei pensare di venirmi a trovare un paio di giorni mentre sono a venezia, ragioniamoci su.

ti abbraccio,  
g.

volevo chiederti una cosa: avrei bisogno di registrare l'audio dei nostri sfarfallii, secondo te è fattibile? cioè che sia presente ma non in modo svettante come nelle interviste ma lateralmente quasi dimenticato. per il resto non mi metterei nemmeno a strutturare troppo la cosa, vorrei che fosse una super ruota libera. un gancio di partenza, poi un vinuzzo, due passi attorno, quello che ci va.

abbracci lunari

Prima, molto prima che questa scrittura – il progetto di tesi – partisse, il dialogo tra me e Gaia è iniziato con un'intuizione reciproca e una stanza condivisa. Non si è fermato più da allora. Questa conversazione è un frammento di una tela molto più grande, che copre anni. È stata il primo desiderio, quello che ha dato il primo accenno di forma a questo progetto.

II.I.II Lughezzano, 18 agosto 2023. Haunted/Segnali.

t: {0:01} Tanto poi questo va da solo e si può anche usare per fare altro finché registra... Allora, la premessa del lavoro è questa: che cosa producono alcune forme di haunting dentro l'ambito performativo? Come entra l'hauntologia nella produzione di senso che passa attraverso corpi coinvolti in processi *time-based*? Credo parlerà di temporalità, di corpi e anche di archivi *embodied*, incorporati e rimasticati in vari modi. E di che cosa un pensiero hauntologico fa dentro questa situazione. Cioè, che cosa sposta, che materie muove. Perché quello che sto, diciamo, *percepando* è che ci sono veramente delle interconnessioni tra hauntologia e performance. Circola della materia che si può chiamare materia fantasmatica, che si muove in tutta una serie di ricerche all'interno del mondo della performance, o forse più in generale nell'arte *time/space-based*, che non so neanche se esiste come denominazione...

g.g.: {1:29} *Time-based*, certo.

t.: {1:30} L'hai usata {1:35} quando sono venute all'apertura della tua ricerca. Per me è una cosa che è comparsa così, ma non è che l'ho proprio trovata scritta da qualche parte...

g.g.: {1:42} Sì, sì. Esiste.

t.: {1:51} Esiste, sì. Allora, come ti dicevo i punti di partenza sono questi. Diciamo che quello che mi interessa veramente è di poter produrre piccoli pensieri attorno a questa questione, vedere come si può aprire. Che derive questa ricerca potrebbe prendere mettendosi alla prova attraverso il dialogo con persone che stanno già lavorando a contatto con forme di *haunting*. E non ho la sicurezza che tutte le persone coinvolte parlino del proprio lavoro in questi termini. Effettivamente una delle questioni principali è che non mi interessa che ci siano i fantasmi in scena in modo esplicito; il punto non è trattare lavori che operano attraverso processi di *mimesis* o {2:58} rappresentazione diretta dei fantasmi, ma processi artistici e di ricerca le cui metodologie siano prossime a pratiche che gravitano attorno a ciò che è *haunted*. Poi boh, non so se a un mese dalla scrittura del primo abstract voglio ancora parlare di metodologia. Infatti anche su questo vorrei confrontarmi, perché parlare di metodi è parlare di set di strumenti possibili, e questo implica un insieme di prassi, parole e concetti che vengono attivati; ma io sto dialogando

con ricerche che non so quanto siano omogenee. Quindi rimane questa frattura: sto appuntando delle metodologie o sto guardando un insieme di pratiche che sono singolarità irriducibili? In un certo senso le due cose non sono in contraddizione, ma il rischio di una generalizzazione non necessaria mi spaventa. E non credo di riuscire a sciogliere questo nodo. Le materie di cui voglio provare a parlare – almeno, per come le percepisco io – non si lasciano descrivere in modo diretto, e questo rende il tutto ancora più aggrovigliato.

*Sarebbe troppo semplice risolvere questo groviglio dicendo che stiamo parlando di fantasmi. E, nonostante ciò, stiamo parlando di assenze, di materie inscritte che trasmettono obliquamente, di penombre, di geografie cancellate, di voci assenti che risuonano, di ologrammi ingombranti: di fantasmi, o meglio di materie fantasma. Qui non si gioca alla rappresentazione, quello di cui parliamo lancia segnali dalla zona periferica; dobbiamo allenare la coda dell'occhio. Non è invisibilità inerte.*

*Derrida parla dello spettro del padre di Amleto come di questa «Cosa che non è una cosa»<sup>3</sup>, un gatto di Schrödinger balzato sulla scena teatrale, che ci ingaggia in una relazione percettiva non simmetrica e fuori sincrono. Non la vediamo, ma questa Cosa ci guarda e vede che non la vediamo. Reagisce e agisce, ma mai con posture frontali, si avvale di quello che potremmo chiamare «effetto visiera»<sup>4</sup>. La visiera nasconde lo sguardo senza interrompere la traiettoria e senza negare che quello sguardo ci sia – che sia attivo – e fa passare – ventriloqua – anche la voce. La visiera non crea assenza, opacizza. E rimane il dubbio che l'armatura sia vuota, o piena, o vuota. Rende palese la contraddizione della materia che ricopre, viva o morta o nessuna delle due cose.*

Cioè, ha sempre bisogno di questo sguardo un po' sfuggente, un po' laterale, e appena la guardi direttamente, quasi non è più niente. E quindi come si fa a parlare di questa cosa, e anche come agisce questo tipo di dimensione che si sottrae perennemente a una visione frontale diretta. (4:47) E rimanendo su un piano di, diciamo, strumenti concettuali interni all'ambito performativo, ho riletto i libri di Lepecki, quelli che avevo incontrato per primi, ed è palese che gli *haunting* sono presenti e fondamentali. Non me n'ero accorto prima. Prima cioè di riconoscere l'hauntologia come parte del mio paesaggio di pensiero. E invece in entrambi i libri a cui mi riferisco, che sono *Singularities* ed *Exhausting Dance*<sup>5</sup>, uno dei capitoli è dedicato a delle performance che trattano delle materie fantasmatiche e trattano delle hauntologie. Uno dei primi gesti che mi ha orientato verso

---

<sup>3</sup> Jacques Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1994), Raffaello Cortina Editore, Milano 1994, p. 14.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Il riferimento è ad André Lepecki, *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, Routledge, New York 2006; e André Lepecki, *Singularities. Dance in the age of performance*, Routledge, New York 2016.



l'hauntologia è stato diffrangere uno di questi capitoli, che parla del ritorno in vita di Martha Graham nel corpo del coreografo Richard Move<sup>6</sup>, [5:56] con il testo in cui Karen Barad parla di eredità hauntologiche e tempi complessi<sup>7</sup>. Una conseguenza di questa diffrazione per me è stata il poter pensare all'archivio come qualcosa di materico, come luogo. Però come luogo che non è...come si chiama quella cosa che stai usando tu adesso?...

g.g.: [6:23] Il catalogo?

t.: [6:23] Non il catalogo...

g.g.: [6:23] Lo schedario.

t.: [6:23] Lo schedario, esatto. Oppure la stanza tenuta a temperatura costante. Non intendo quel tipo di spazio materico. Intendo una concezione più ampia della materia, in cui è possibile che quello che non vedo in modo così diretto possa comunque essere materico.

*Sappiamo dell'esistenza di materie che non hanno la stessa visibilità del cassetto di plastica, del muro, della penna usata per scrivere le date sulle etichette. Quante materie viaggiano non viste. Temperature, variazioni impercettibili, sostanze solubili, plastiche, memorie involontarie. A volte succede che vai a sbattere nel ricordo che appartiene a qualcun'altra<sup>8</sup>. A volte riconosci che quando dici memoria e ricordo, non dici solo di «voce, parole, scrittura, forse nemmeno solo di carne ma anche di acqua, sangue, pietre, legno, erba, sabbia, fango, agenti chimici, tutto ciò che interviene nel farsi e disfarsi del mondo materiale che ci circonda e ci costituisce»<sup>9</sup>.*

*Materia più ampia, «un'altra idea di materia, più estesa e senziente (più cogitans), e forse anche una figura più eccentrica di soggetto, letteralmente più estensa»<sup>10</sup>, che a volte ci implica in relazioni fuor di sesto. È per questo che se parlo di materie fantasma quello che intendo è «una sorta di alchimia, uno strano campo magnetico che si instaura quando [...] un soggetto sente la materia e sente di essere sentito dalla materia intorno.»<sup>11</sup>.*

---

<sup>6</sup> Cfr. André Lepecki, *Singularities. Dance in the age of performance*, pp. 135-142.

<sup>7</sup> Karen Barad, *Entanglement quantistici e relazioni ereditarie hauntologiche:dis/continuità, avviluppamenti spaziotemporali e giustizia-a-venire* (2010), in Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto e Queer*, ETS, Pisa 2017, pp. 61-94.

<sup>8</sup> Il passaggio è un riferimento diretto ad *Amatissima*, nel momento in cui Toni Morrison dispiega che cosa significa avere a che fare con il fantasma: qualcosa, del mondo materiale che ti circonda, fa emergere un ricordo; ma questo ricordo non è qualcosa che appartiene a te o al tuo corpo, è piuttosto qualcosa che ti colpisce dall'esterno. Ci inciampi perché è lì, materialmente. Cfr. Toni Morrison, *Amatissima* (1996), Pickwick, Milano 2013, pp. 51-52.

<sup>9</sup> Arianna Colombo e Federico Rahola, *Who is it? Per un materialismo sensibile* in Stefania Consigliere (a cura di), *Materialismo magico. Sensibile e rivoluzione*, DeriveApprodi, Roma 2023, p. 142.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 143.

E quindi affrontare l'archivio che cosa diventa? Cosa diventa quando provi a passarci materialmente attraverso, senza trascurare il fatto che questa materia è molto più sfuggente, ombreggiata di quello che può sembrare in apparenza? (6:57) Questa è un po' la premessa, cosa succede se considero gli archivi come degli spazi infestati? Cosa fanno questi spazi infestati quando partecipano al fare performance, al fare arte?

Poi c'è quest'altra piccola intuizione che non ho ancora snoccolato in modo dettagliato: mi sembra di percepire gli *haunting* come qualcosa che è sempre declinata al passivo. In qualche modo. Non un'azione diretta. Il luogo e l'evento sono completamente (7:58) compenetrati, e continuano a prodursi l'un l'altro.

E quindi cosa succede quando i fantasmi che abitano gli archivi coproducono quello spazio? Entrando a contatto con la tua ricerca, credo che questo lavoro di materie con solidità e stabilità diverse sia molto visibile. Cioè, nei nastri magnetici ci sono sostanze ed elementi che hanno una tattilità loro propria, che però ovviamente poi si espande molto se consideri parte di essi anche la possibilità di emettere voce; anche perché è materia che produce suono in virtù del fatto che si imprime, cioè che si è fatta imprimere. Scusami, io non ho un linguaggio affinato sul suono e le sue registrazioni quindi vabbè... Collego e immagino basandomi sui linguaggi che conosco. (8:59) Si sentono crepitii, memorie che, delegate ai materiali, sono agite fuori dalla dinamica del ricordo. Sono maneggiate, letteralmente.

g.g.: (9:19) Mm mhmm.

t.: (9:19) Penso anche sia visibile una certa *agency* del tempo, che torna indietro e fa il giro attorno. Forse sto delirando, ho tante cose in testa. Sto pensando anche al *time out of joint* – che ritorna tutto il tempo – e alla sua logica particolare: nel termine inglese, che in italiano non è facile da rendere, i *joints* sono le articolazioni del corpo. Parliamo così di una disarticolazione del tempo; passato presente e futuro sono, insomma, stanno lì, insieme.

g.g.: (9:58) Questa è una definizione di Benjamin?

t.: (10:02) È una definizione di Benjamin? Al momento mi sfugge...

g.g.: (10:09) No, non lo dicevo per... Lo dicevo perché c'è una traduzione in italiano che a me piace molto, che è “un tempo fuori sesto”, fuori *di sesto*<sup>12</sup>.

t.: (10:23) Sì, che anche per me è la più affilata come traduzione. Benjamin lo l'ho incontrato a un certo punto, però è un autore che non ho ancora aperto, e che tra l'altro viene evocato in Gordon<sup>13</sup>.

g.g.: (10:44) Sì, certo. *Ricordare il futuro* è un testo fondamentale. Bloch, Benjamin<sup>14</sup>.

t.: (10:48) Bloch, anche lui vorrei che entrasse in questo lavoro. È una vecchia fascinazione a distanza, che poi è tornata in modo totalmente non calcolato. Perché in effetti quello di cui stiamo parlando apre una dimensione utopica, e questo è un altro livello ancora delle possibilità di queste materie.

*In un altro modo suona così: come si lavora con rabbia e speranza?*

g.g.: (11:39) Sono premesse chiarissime. E poi ovviamente mi risuonano e ritornano praticamente tutte le parole che dici. Quindi magari vorrei iniziare legandomi (12:02) alla *time-based art*, che è così connessa al suono. E magari, appunto, parlare del perché il suono è per me materia infestante e fantasmatica. Banalmente, un'immagine, un video, lo puoi fermare. E il suono invece se si ferma sparisce. Proprio non puoi farla sul suono quella cosa lì. Per me questa è stata una fascinazione a cui sono arrivata dopo in realtà, da dentro le pratiche. Però effettivamente c'è questa questione: il suono si basa sul tempo. E non puoi (12:56) intrappolarlo. Oltre, certo, al non avere *precisamente* un corpo, al fatto che si cala sui supporti. Possiamo aprire tantissime questioni rispetto alla precipitazione e alla disincarnazione del suono. Però principalmente, per me, è il fatto che non puoi fermarlo. Va. E sta nel tempo. Quindi c'è una connessione direttissima tra la questione delle pratiche basate sul tempo, e il suono.

---

<sup>12</sup> Per un affondo sulla potenza scardinatrice del *the time is out of joint* shakespeariano, cfr. Jacques Derrida, *Spettri di Marx*, pp. 28-34. In queste pagine Derrida intreccia il tempo fuor di sesto con l'eredità e la giustizia, groviglio su cui poi Karen Barad innesterà il suo *Entanglement quantistici e relazioni ereditarie hauntologiche*.

<sup>13</sup> Avery F. Gordon, nel libro *Cose di Fantasmi*, si relaziona a Benjamin attorno all'illuminazione profana e alla sua somiglianza con l'*haunting*, e alla debole forza messianica che si avvicina al potenziale utopico che il relazionarsi con i fantasmi può comportare. In *Cose di fantasmi* i riferimenti a Benjamin si rintracciano numerosi, particolarmente nel capitolo su Valenzuela e nel finale del testo. Cfr. Avery F. Gordon, *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica*.

<sup>14</sup> Cfr. Stefano Marchesoni (a cura di), *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, Mimesis, Milano 2017.

lo potrei, non lo so, ripercorrere dal principio le origini di questa ricerca che poi si declina per contingenze anche in questo lavoro, *Haunted*, ma che viene da molto prima e sono sicura che troverà altre forme dopo. Quindi non (14:01) starei poi così a lungo esattamente su questo lavoro, che è una piccola immersione contestuale di qualcosa che è gioiosamente parziale. E ha tutta una sua dialettica che si riconfigurerà in altri formati: in *Haunted* è come se avessi tentato di individuare un frame di questa faccenda, ecco. (14:51) Buona parte del mio lavoro, in realtà, convoca una parola, una delle poche che in realtà non hai detto, che è la memoria. Abbiamo convocato l'archivio ma non la memoria – giustamente secondo me – perché appunto sono due questioni molto diverse.

t.: (15:14) Sì, assolutamente.

g.g.: (15:17) L'approccio iniziale per me è stato attraverso le scritte, cioè, in realtà tutta la ricerca e il lavoro hanno iniziato a, come dire, condensarsi in scritte. E anche questo secondo me è un punto: chiedersi quanto la scrittura infesti e venga infestata. E le cose ti compaiono davanti chiaramente.

*«Sto pensando alla comprensione, profonda e impercettibile, che si raggiunge quando si crea quella zona di contatto che a volte accompagna una lettura in ascolto (attuned reading). Quei momenti in cui un testo appare come “la più nuda e carica delle forze vitali”. In quello stato, i libri non sono “fonti nel senso formale del termine, ausiliarie, ma piuttosto corpi di significato vivo, spazi animati da comprensione ed emozioni” in cui “registriamo il nostro ritmo interno”. Questa forma di intimità colpisce nel midollo, e affonda ancora più in profondità; a volte fa paura.[...] Adesso capisci? Parlo di quella coagulazione di idee, urgente ed esilarante, che avviene lontano dall’arena pubblica, nei momenti in cui leggere è pensare; sto parlando delle conversazioni che hai con le assenti, quelle che toccano in profondità, presenti come non mai. La domanda, quindi, non dovrebbe essere più “Hai letto quel libro?” ma piuttosto: “Sei stata là?”» (Chimera chiede: “Là con il suo spirito?”). «Con gli spiriti che si possono formare attraverso i libri, come il fantasma in quella storia giapponese dove lei appare dentro gli occhi dei lettori, quando empatizzano con il libro che lei ha scritto»<sup>15</sup>.*

---

<sup>15</sup> «D.C.: I am thinking of the subtle and profound understanding reached in those instances of contact that happen at times during attuned reading. Those moments in which a text appears as “the most naked and charged of life-forces.” In this state, books are “not ‘sources’ in any formal auxiliary way, but bodies of lived meaning, animate spaces of understanding and emotion” in which we “register our own pulse.” This form of intimacy gets to the core, it is more profound than the physical, it is frightening sometimes [...]

D.C.: Do you begin to understand? I am talking of the urgent, exhilarating coagulation of ideas that happens in private, in moments of thinking-with-reading; of the conversations with the absent ones, that touch so deeply, and are so present. The question is no longer, “have you read that book?” but, “have you been there?”

C.: With its spirit...

t.: (16:08) È inevitabile che qualcosa di simile succeda...

g.g.: (16:10) Non ha niente a che fare con l'*eventuale*, non è la manifestazione di niente. Ma è proprio come il tuo sguardo raccoglie, inizia a modificare la realtà. Quindi la scrittura, che comunque so che è molto cara anche a te, forse come un luogo nodoso, però...

t.: (16:30) La capisco questa cosa. Ma certo, sì.

g.g.: (16:36) ... È nato un po' tutto da questo, da questo esperimento, una sorta di diario. (16:45) E lavorare con una forma di scrittura che è un tentativo diaristico – che peraltro apre tutta una serie di questioni e di posture legate alle scritture minori, alle scritture del minore – si porta dietro due cose che cadono nei miei campi di interesse: l'autobiografia e la mitopoiesi. Tutto questo ha molto a che fare con la relegazione della scrittura femminile a una minorità e anche poi invece alla rivendicazione della scrittura femminista. Questa rivendicazione passa attraverso queste pratiche, diciamo, minori, quali il diario, la corrispondenza, la lettera, tutti questi generi di operazioni situate. Inevitabilmente, il diario si manifesta come una struttura del situato, essendo al tempo stesso un grande serbatoio di teoria. Quindi questo tentativo si colloca in un frame specifico che ho individuato temporalmente. Sono stati quattro mesi in cui mi (17:57) sono riproposta di tracciare, di tentare proprio – come una pratica meditativa, mantrica, ripetitiva – a trattenere in qualche modo qualcosa che invece era difficile trattenere. Nel fare quella cosa ho iniziato proprio a interrogarmi sulla memoria e l'archivio; e quindi a pensare alla memoria come uno spazio anti-museale, e quindi a ragionare sull'impossibilità dell'archivio, a rivendicare l'opacità dell'archivio e la sua impossibilità effettiva. Sapendo che ogni tentativo di archivio sarà parziale, fondamentalmente arbitrario, a tratti prezioso nel suo segno, ma sicuramente non assoluto.

t.: (18:52) O oggettivo, insomma senza pretesa di oggettività.

g.g.: (19:00) No, anzi. Allora mi sono chiesta: come tratto questa materia, come faccio a farla proliferare partendo proprio da questo assunto, cioè dalla sua disfunzionalità? E quello che ho provato a fare

---

D.C.: With the spirits that can form out of books, like the ghost in that Japanese story who appeared in the eyes of the reader by means of a deep sympathy». Daniela Cascella, *Nothing As We Need It. A Chimera*, punctum books, Santa Barbara 2022, pp. 109-110. Traduzione mia. Il virgolettato nel corpo del testo cita George Steiner, *Dante Now: The Gossip of Eternity*, in *On Difficulty and Other Essays*, Oxford University Press, Oxford 1978, p. 176.

dopo aver steso questo diario è stato farlo esplodere. Cioè frammentare le pagine. Tradire la cronologia e il tempo lineare, interrompere. Quindi: farlo esplodere, frammentarlo, ma soprattutto ricombinare i suoi frammenti.

In questa pratica partita da un qualcosa che aveva a che fare con la scrittura (19:55) ho iniziato a scorgere le possibilità di produrre nuove narrazioni, a partire da una riscrittura del passato. Appunto, da scritture che avevo raccolto nel passato, la cui ricombinazione mi ha dato nuove chiavi di lettura e, soprattutto, uno strumento di possibile prefigurazione.

Quindi per me è interessante la connessione che c'è tra una riscrittura del passato e uno strumento divinatorio, fondamentalmente. E qua il fantasma si manifesta in tutta la sua forza. (20:48) Già il diario, per me – al di là della questione dei frammenti e della ricombinazione, era pratica mitopoietica in qualche modo – forse perché è semplicemente un gesto con cui sono in confidenza, e mi dava la possibilità, nella scrittura, di leggere. Cioè, io scrivo per leggere. Se no c'è grande confusione; mentre la scrittura mi consente di leggere e di creare.

t.: (21:18) Anche perché così c'è uno spazio che si apre tra te e te e il resto.

g.g.: (21:22) Sì, da un lato è uno strumento di interpretazione, ma dall'altro è uno strumento di creazione. E mi è apparsa proprio la questione prefigurativa e anche un po' il presentimento e l'intuizione, e come tutto questo entra in quelle forme di scrittura che hanno a che fare con il tempo non lineare.

Ovviamente è non lineare, perché si tratta di farsi infestare dal passato, ma anche di informare il futuro attraverso queste riconfigurazioni posturali che vanno poi a modificare il tuo sguardo sulle cose e a volte anche le tue scelte – le posizioni che prende il tuo corpo nello spazio. In tutto questo lo scenario (per questioni contestuali<sup>16</sup>) consisteva in quattro mesi di grande isolamento. Per cui buona parte di queste pagine sono occupate dalla materia onirica, dai sogni. Quella onirica era una delle situazioni in cui mi trovavo più spesso. Tutta questa, diciamo, materia che ha iniziato a ossessionarmi – effettivamente, quindi a prendere proprio possesso del mio modo di interpretare e anche di desiderare – tutto questo scenario (per farla molto, molto, molto breve) ricade in questo archivio di nastri magnetici. Un archivio disfunzionale, perché alluvionato. Buona parte dell'archivio è alluvionato. E qui c'è la dimensione

---

<sup>16</sup> I primi lockdown del 2020, durante la pandemia di Covid19.

dell'acqua, di cui parleremo. È un archivio di bobine su cui in origine era registrata la voce di mia madre – quest'anno poi mi sono dedicata molto alla questione della voce [23:44] come suono e come elemento infestante fantasmatico – e le registrazioni sono su un supporto concreto, come dicevi tu prima, quali le bobine di nastri magnetici. Il nastro magnetico non è un file digitale. Non che il file digitale non possa essere corrotto, però su di un materiale in cui è impressa materia sonora è proprio evidente che la sua durata non è infinita. Se l'archivio non è conservato in determinate condizioni si rovina. Anche senza ipotizzare alluvioni o tragedie di vario tipo, è materiale che conservato in luoghi particolarmente umidi, o secchi... insomma, se subisce una serie di condizioni ambientali non adeguate, il materiale si degrada, si smagnetizza molto facilmente, si disimprime.

[24:44] Mi sono trovata quindi sulle piste di questo archivio, a relazionarmi con la voce di un fantasma; una voce che tra l'altro faccio fatica a ricordare e che è pure una voce che si è impressa tante volte in studio di registrazione, perché era una voce che aveva la pratica della registrazione (parliamo di un archivio radiofonico). È una voce di cui c'era una documentazione, ma che è stata negli anni completamente risucchiata, deteriorata. E mi sono trovata sulle piste di questo archivio, andando davvero a cercare persone, studi di registrazione, la radio. Insomma, andando in luoghi dove poteva in qualche modo esserci ancora una traccia. A un certo punto, c'è questo fonico che mi consegna del materiale sovraimpresso praticamente in lacrime, [25:48] e io lì mi rendo conto che il mio viaggio è un altro, cioè che la mia non è una spinta conservativa. Lui era sinceramente disperato per il fatto che quest'ultimo materiale che mi aveva promesso – materiale estremamente intimo, affettivo – era stato sovraimpresso quasi del tutto. Ed era disperato perché, insomma, ci era rimasto molto male rispetto alla sparizione di questa memoria archiviata. Invece per me era la conferma del fatto che la memoria è questa cosa qui: il fatto che mi ha mossa, che io sono arrivata fino a lì. L'*haunting* muove i corpi, questa infestazione, questa cosa mi ha spostato fisicamente.

*Ti ha portato a tracciare traiettorie che non avresti tracciato altrimenti.*

*Haunted: un concetto declinato al passivo — è la casa a essere infestata. Essere declinate al passivo vuol dire essere inevitabilmente aggrovigliate a un altro materiale, non significa per nulla essere prive di potenza d'agire. Possiamo tracciarne una topologia che prevede anche la materia spettrale che costituisce? Possiamo tracciare la topologia degli archivi accogliendo anche la materia spettrale che li costituisce? Quanti spettri abitano i repertori, gli archivi incorporati?*

Quindi per me l'archivio distrutto si iscriveva nella linea di pensiero in cui già ero collocata.

Certo, poi c'era una delusione più da figlia, no? Di aver perso un possibile reperto...

t.: {26:56} Vabbè certo, non è che stai su un piano solo.

g.g.: {26:58} No, no, esatto, esatto.

t.: {27:00} Soprattutto quando poi lavori con dei materiali che sono di questo tipo, cioè affettivamente carichi e che tirano in varie direzioni.

g.g.: {27:10} Infatti. Quindi, a partire da questo per me è stato interessante iniziare a pensare all'archivio sonoro, all'archivio affettivo, all'archivio del minore. E utilizzare i frammenti, lavorando con questa *ars combinatoria* (così citiamo anche Raimondo Lullo)...

t.: {27:39} Non poteva non comparire

g.g.: {27:41} ...e la macchina per pensare. Quindi lavoro con dei frammenti, ricombinandoli in modo aleatorio. Mi sono poi interrogata molto sull'aleazione, ma qui usciamo di campo totalmente.

t.: {27:58} Dici?

g.g.: {28:00} Mah, forse no, forse non del tutto. Però c'è tutto un discorso attorno all'aleazione che non approfondirei ora



«Ho capito che il mio secondo corpo era una cosa fisica – un qualcosa dotato di corpo – quando le acque hanno trapassato la solidità dei muri che formano la mia casa. È stato sorprendente, l'essere alluvionati; normalmente non pensi possibile che la tua casa sia altro che inviolabile»<sup>17</sup>.

«Esco dall'acqua azzurra dopo che le piante dei miei piedi si allontanano da me a nuoto vengo su ho bisogno di trovare un posto dove stare l'aria è pesante non sono morta non lo sono c'è una casa c'è quello che lei mi ha sussurrato sono dove lei mi aveva detto non sono morta mi siedo il sole mi costringe a chiudere gli occhi quando li riapro vedo la faccia che ho perduto»<sup>18</sup>.

[28:11] La questione dell'acqua... Che mi ha affascinato un po' per l'evento che effettivamente ha portato via l'archivio più consistente di nastri che ho trovato, cioè l'alluvione del 1994<sup>19</sup>. Poi mi sono trovata comunque anche quest'anno in un contesto alluvionato<sup>20</sup> mentre stavo lavorando sulla voce, per cui tra queste acque si sono inseriti una serie di... specchi. E l'acqua poi come materia della memoria, ma soprattutto come materia dei fantasmi, che trattiene i fantasmi. Buona parte dell'idrofemminismo ragiona sulla memoria in questi termini.

[28:50] L'alluvione è un esempio lampante, acqua che prende le cose, le trascina e le disloca. E le fa apparire da qualche altra parte, no? Il detrito che appare, dislocato e ricontestualizzato.

t.: [29:03] Sì, e ricompare anche ricoperto di altro, è materia stratificata, rovesciata, crea tutto un altro paesaggio.

g.g.: [29:12] Per me l'acqua, il fluido, il liquido è proprio materia che trattiene i fantasmi. E ha a che fare comunque con quest'acqua con cui ci nutriamo, ma che poi rigurgitiamo, che poi espelliamo. I fiumi pieni di [29:37] sostanze chimiche di vario tipo ributtate fuori da questi corpi, e l'acqua le trattiene.

t.: [29:44] Traccia.

g.g.: [29:44] Traccia, ma disloca. Non è localizzabile, cioè, *la memoria* non è localizzabile. Questo per me è molto interessante, il fatto che non ha un luogo, ma può invece vivere attraverso le infestazioni, e anche il contagio. Come sfugge completamente dai dispositivi di controllo, sorveglianza e organizzazione. È una materia totalmente anarchica, sotto quell'aspetto. Ecco allora che il lavoro origina sì da

---

<sup>17</sup> Daisy Hildyard, *The Second Body*, Fitzcarraldo Editions, Londra 2017, p. 101.

<sup>18</sup> T. Morrison, *Amatissima*, p. 299.

<sup>19</sup> Alluvione del Tanaro, novembre 1994.

<sup>20</sup> Alluvione dell'Emilia-Romagna, 2023.

un archivio, ma da un archivio che non può. Da un archivio che non ci riesce.

t.: *(ride)* Che non ce l'ha fatta.

g.g.: {30:35} È un archivio che non ce l'ha fatta, sì. E qui torniamo a quello che tu dicevi rispetto a come nominiamo questa materia che è così innominabile, che è una questione per me veramente spinosa. Mi sono torturata {30:54} intorno a questa cosa. Anche nei discorsi con Giada<sup>21</sup> mesi fa, che mi diceva: ma su che cos'è questo lavoro? E ogni volta che mi faceva questa domanda, io non ce la facevo perché, cioè, come puoi chiedermi una cosa del genere? E lei: lo so, te lo sto chiedendo apposta.

*Ho una cosa da dirti: la vita è complicata; vorrei dirtelo in modo che suoni come uno statement teorico. Avery Gordon dice dell'haunting che è «un'intera costellazione di situazioni e casi esemplari in cui la vita si rivela più complicata di quanto siamo soliti ammettere quelli che la studiano.»<sup>22</sup>, e poi procede a dedicare il primo capitolo del suo libro ai fantasmi che infestano la psicanalisi, la possibilità mancata di riconoscere la non separazione tra dentro e fuori; e poi anche a Sabina Spielrein che è scomparsa, che ha dato nome a una apparizione, e quel nome non diceva di una cosa sola<sup>23</sup>. Posso dirti ora che qui entra in gioco anche la psicanalisi? Sorprendentemente, inspiegabilmente, e nella forma di quelle coincidenze che si manifestano cariche di senso. Durante le sedute parliamo esattamente del dare i nomi alle cose e del linguaggio – tornano ancora una volta la scrittura e anche la mitopoiesi. È esattamente in questo frangente che ho iniziato a lavorare alla riscrittura di questo passato, e dei sogni, per provocare possibili prefigurazioni e la creazione di nuovi futuri. Tutto questo da dentro un lutto, è molto importante che questo venga detto. E finché faccio esattamente questa cosa, appaiono Lacan e la psicanalisi, e il modo in cui lui pensa il desiderio. Non poter nominare la cosa, nominare la cosa. Ah! Non nomini la cosa e ci giri attorno. Ovviamente, giri attorno a un lutto, questo è chiaro: ci sono delle cose che non puoi dire.*

---

<sup>21</sup> Si riferisce a Giada Cipollone.

<sup>22</sup> A. F. Gordon, *Cose di fantasmi*, p. 31.

<sup>23</sup> Avery Gordon dedica un capitolo di *Cose di Fantasmi* alla psicanalisi e al concetto di “perturbante”. Questo capitolo si rivolge totalmente verso un fantasma della psicanalisi: Sabina Spielrein. In questa parte del libro, inoltre, succede un evento imprevisto. Un giorno di settembre del 1910 Spielrein si è guardata allo specchio e ha visto un lupo. Questo lupo è centrale per i ragionamenti attorno al perturbante che Gordon porta avanti nel resto del paragrafo; soprattutto, è centrale che Spielrein gli parli: “cosa vuoi?” gli chiede. E ascolta quello che il lupo ha dire: “Il grande freddo sta arrivando”. Eppure questo lupo esiste e non esiste. Compare in guisa di spettro. Durante il processo di traduzione dall'inglese all'italiano, la traduttrice e il traduttore si accorgono che nell'edizione originale scritta in italiano dei diari di Spielrein il lupo non c'è: compare al suo posto la parola “volontà”. Nemmeno i manoscritti originali tedeschi non risolveranno la questione, mantenendo l'ambiguità di questa volontà-lupo. Perciò si decide di tradire le norme redazionali che erano state delineate e mantenere in italiano la traduzione della traduzione (errata) inglese: un lupo. Cfr. infra, p. 41.

Tutta la prospettiva ontologica si nutre del fatto che tu non puoi nominarla la sostanza, quella sostanza di cui tu in realtà stai parlando. E quindi fai un gioco di specchi e riflessi. Sbrilluccichii. Cose che appaiono e scompaiono, segnali. (32:54) Ma non puoi dare un nome alla cosa, perché la cosa il nome non se lo fa dare. Come l'acqua che va dappertutto. Come il suono, che non può essere fermato continuando a esserci.

t.: (33:04) Come gli spettri di apparizione degli elettroni. È banale ma anche puntualissimo che la parola sia sempre quella (spettri). E pensavo a come Barad si muove su questa prossimità. Quando parla delle...oddio, come si chiamano? Adesso non mi viene il nome, non livelli di apparizione, no. Insomma, per la fisica quantistica la composizione dell'atomo prevede che gli elettroni risiedano in questi livelli energetici – io non sono propriamente in grado di spiegarlo<sup>24</sup>, ma di fatto l'elettrone non è osservabile in un luogo stabile, e mette in crisi la nozione stessa di luogo e di progressione. Cioè, la trama stessa della materia è composta di spettri, si potrebbe dire che è legittimo anche dal punto di vista della fisica sperimentale parlarne in quanto materia concreta.

g.g.: (33:59) Certo.

t.: (34:00) E anche parlando del comportamento degli elettroni, quello di cui si parla non è facilmente nominabile, perché c'è un movimento che c'è e non c'è.

*La materia stessa ha qualità spettrali. Anche (ma non solo) perché ora-qui lo spettro in questione è lo spettro di righe discreto che ogni tipo di atomo emette. Sequenze di fotoni. Spettri di luce. Lo spettro è ciò che rende l'atomo riconoscibile.*

*Ciascuna linea dello spettro discreto è il risultato di un elettrone che compie un salto quantico. Lo chiamiamo così, ma non ha nulla a che vedere con un balzo in senso colloquiale: è un salto discontinuo. L'elettrone inizialmente si trova in corrispondenza di un livello energetico, poi, si trova in corrispondenza di un altro livello energetico più basso. Ma l'elettrone saltando non attraversa nessun luogo intermedio. Assistiamo a un evento che non rientra in nessuna logica lineare, anche dal punto di vista temporale: per emettere lo specifico fotone che corrisponde a quel salto, l'atomo che salta «sarebbe già dovuto arrivare al punto d'arrivo prima di partire»<sup>25</sup>. La materia a livello quantico sfida la causalità, ed è proprio questo che la rende possibile.*

---

<sup>24</sup> Cfr. K. Barad, *Performatività della natura*, pp. 66-71.

<sup>25</sup> Ivi, p. 69. In corsivo nel testo.

Cioè, è quasi il contrario del suono. Se cerchi di osservare il salto quantico in un'immagine in quanto non scompare, ma non vedrai mai il *procedere* di quel salto, l'elettrone sarà sempre o da una parte o dall'altra, e non è quello il punto. E soprattutto quell'elettrone può essere in qualsiasi punto e il movimento non è successo. E questo è uno spettro, no?

g.g.: {34:20} Sì, sì, sì.

t.: {34:21} Quindi sì, no, l'avevo trovato...

g.g.: {34:23} Molto puntuale.

t.: {34:24} Molto puntuale, sì. E poi mi sa che anche Lacan lo dovrei leggere.

g.g.: {34:29} Guarda, c'è solo un piccolo passaggio del seminario sette, se vuoi te lo presto, non è che devi leggere tutto.

t.: {34:38} Però, se ci sono dei frammenti puntuali...

g.g.: {34:46} Sì, esatto, sono frammenti puntuali rispetto al non nominare la cosa, {34:51} al non dargli un nome e non potergli dare un nome. Perché ora che gliel'hai dato, l'elettrone è già da un'altra parte.

t.: {35:00} Sì.

A



*Loop. Una persona piccola gira su una giostra. Ha la testa rovesciata sottosopra e vortica in cerchio dando le spalle alla direzione di marcia.*

*«Se ti chiedo di connettere A e B e tu puntualmente tiri una linea dritta, potrebbe essere che questo dica qualcosa del modo in cui pensi la Storia? Se, invece, disegni un cerchio, potrebbe essere che la storia sia una barabonda viva, o il disordine montante di ciò che non è esattamente detto, o il ma-è-successo-proprio-così-davvero, o il che-anno-è-stato-già-il-massacro, o il cosa-ha-inaugurato-quell'epoca?»<sup>26</sup>*

<sup>26</sup> «If I ask you to connect *point A* to *point B* and you inevitably draw a straight line, what do you *think* you think of history? If you draw a circle, do you think of history as living commotion, a sprawling mess of the not-quite-said, or did-it-actually-happen, or what-year-was-the-massacre, or what-ushered-in-the-epoch? I want you to



g.g.: (35:02) E quindi ecco, anche questo girare in tondo a un certo punto ci è apparsa come figura, un *merry-go-round*. Noi lavoriamo con il loop in questo lavoro. Quindi, che cos'è un loop? Cioè, perché c'è un loop in questa storia? Perché c'è questa figura circolare? Intanto perché non c'è un tempo lineare. E poi perché il circolare torna anche fisicamente, nel loop esterno del nastro magnetico che gira e registra le manipolazioni che vengono innescate sul nastro. Queste vengono impresse, registrate, e questo loop continua a stratificare tutte queste interazioni.

t.: (35:56) Ho una domanda tecnica. Il nastro ha un livello massimo di saturazione? Cioè, che cosa succede al materiale in questa stratificazione?

g.g.: (36:12) Registra il suono. Su tutti i livelli.

t.: (36:14) Cioè, è infinita o non è infinita?

g.g.: (36:17) No, no. Ogni volta si consuma. Contrariamente a una stratificazione digitale, è come se fosse un'immagine su pellicola – ogni impressione, ogni livello *rovina* (36:38). Finché poi è una distorsione totale. Anche se io ero partita da un'esigenza puramente sonora, in questa logica del loop e della stratificazione dei materiali, nel lavoro sono poi comparse anche le immagini e le scritture, quindi le lettere. Per adesso almeno sono lettere. Lettere, messaggi nella bottiglia, messaggi lasciati in segreteria, lettere inviate a vuoto che non hanno mai una risposta che sono inviate chiaramente a una distanza, a qualche distanza innominata. E, invece, dell'archivio affettivo (anche personale) di immagini che ho... a un certo punto ho capito che l'unica immagine che poteva rientrare nel discorso, proprio come *statement* del lavoro, è questa immagine filmata da mio padre. (37:53) È un filmato, in realtà lunghissimo, in cui si vede me da piccola, sopra una di queste giostre circolari, su cui vado all'indietro e a testa in giù. Quando ho visto questa ripresa silenziosa, in cui lui si

---

remember that most things are an invention», Lola Olufemi, *Experiments in Imagining Otherwise*, Hajar Press, Londra 2021, p. 3. Traduzione mia.

incanta a guardare la cosa e in cui io evidentemente stavo frequentando lo sballo...

t.: (38:18) Certamente, quello sguardo da *trickster*...

g.g.: (38:19) Evidentemente stavo sballando. E però anche lo sballo mi interessa, no? Perché comunque di stato di alterazione parliamo. C'è questo girare in tondo, *ma* con la testa in giù e al contrario, andando all'indietro. Questo ribaltamento mi è sembrato uno *statement* molto sintetico di tutto il lavoro, per cui alla fine era giusto che rientrasse. Al tempo stesso sono immagini che non volevo esporre, che non volevo mostrare direttamente. Non mi interessa. Quindi ho pensato di mostrarne solo un riflesso, e ho lavorato con una lente convessa che mi consente di sdoppiare, triplicare, distorcere o volendo anche *proiettare* – ma mai direttamente – su una superficie, sempre rifrangendo, lavorando sulla diffrazione. All'inizio volevo utilizzarla per un'altra ragione. (39:38) E niente, durante la prima residenza di creazione, abbiamo acceso il proiettore e io mi sono piazzata davanti a giocare con questa lente per un'ora (39:45) perché mi è partita proprio questa idea del riflesso un po' imprendibile. Imprendibile perché hai la sensazione di vedere l'immagine, ma questa ti si sottrae subito. E non ti si sottrae nel senso che sparisce, ma si trasforma in qualcos'altro.

t.: (39:59) Quello che mi ha colpito di quella scena è che l'immagine in qualche modo si emancipa dalla bidimensionalità, dall'effetto inquisitorio del vetrino. Di fatto apre lo spazio, in qualche modo, essendo quella del tuo lavoro una scena estremamente penombrale. E questa è una questione grossa, quella del visibile. Dicevo, questa luce va in molte direzioni e quindi...

g.g.: (40:30) Apre.

t.: (40:31) Apre una dimensione spaziale, che chiaramente è già lì, ma appare attraverso la diffrazione. Seguendo i frammenti luminosi si notano, non so, dei dettagli del soffitto, dei dettagli a lato del perimetro scenico. E questo nella penombra veramente sottolinea come il perimetro di quella scena non è di fronte a me, come potrei aver immaginato. Si estende attorno e alle spalle... C'è un'immagine che non è figurativa, che è fatta di lampi di luce che rendono tridimensionale lo spazio. (40:51) Siccome parliamo di un'immagine in movimento, non di una fotografia, il modo in cui la colgo sono anche dei minuscoli dettagli e delle logiche microscopiche che, essendo in

ripetizione, poi assumono la loro coerenza anche se stanno sparpagliate da tutte le parti. Ed è così che emerge quello che rappresenta. È potente che lo spazio che si costruisca come la diretta conseguenza di un'operazione di diffrazione: c'è un'immagine, poi diffrangi, diffrangi, e trovi una tridimensionalità.

g.g.: {41:26} Esatto, quello è uno spazio che non è concreto, non è uno spazio abitato, non è uno spazio a vista. È uno spazio sempre aperto in piccole porzioni, che quindi si svela e si ritira continuamente, sparisce. Tutta la prima parte lavora su questo {41:58} parziale, frammentario svelamento del paesaggio scenico, che non si dà mai interamente. Porzioni di spazio scenico vengono mostrate, così come porzioni di corpo. È molto diverso da come sono più abituata a fare o da come potevo forse immaginarlo all'inizio. All'inizio immaginavo un intervento puramente sonoro, non mi interessava tutto sommato molto questa dimensione spaziale. Invece poi è entrata: perché sono entrate altre persone, perché c'è stata Ravenna... Per tante ragioni, che mi piace infestino il lavoro, che ci siano, che spostino.

Questo paesaggio invece si svela piano piano, si svela su dei riflessi, su dei sbrilluccichii; anche il corpo, l'unico corpo {42:57} umano che c'è in scena, si svela a frammenti, a parti. Questo perché mi interessava sempre tenere presente la questione del corpo archivio, nonostante io non lo tratti specificamente nel lavoro (perché mi concentro sui materiali, come dicevi anche tu prima). Però volevo che ci fosse anche questo, che anche il corpo fosse infestato. E quindi anche il corpo è a pezzi, è in frammenti.

Poi nel parlare di frammentazione, per me è importante che essa non rientri in una logica di distruzione. Ecco, tipo fare *a pezzi*. Che non rientri nella logica del distruggere ma invece nella logica del ricomporre, quindi del produrre complessità, e nuovi sensi, sì. {43:49} Non distruggere qualcosa e farlo a pezzi. Non mi interessa neanche la dimensione, come dire, *chirurgica* o analitica dei pezzettini, dei reperti, quanto più la ricombinazione.

t.: {44:05} Che è quasi qualcosa che ricevi, oltre che fai. E rispetto a quello che dicevi prima sulla scrittura, che ci sia una qualità divinatoria.

g.g.: {44:19} Sì, perché va oltre il lavoro in sé, no? Diventa posturale...

t.: {44:28} Se posso dire una cosa che potenzialmente verrà cancellata completamente, questa cosa di cui stiamo parlando si

smarca un po' da certe maledizioni post post-strutturalismo. Cioè, provo a spiegarmi meglio: potrebbe smarcare dalla maledizione dell'opacizzazione per opacizzare, soprattutto quando è possibile rendere opaco qualcosa e vederne così altre proprietà, no?

g.g.: {44:52} Infatti, perché qual è il punto?... Grazie per questo spunto, grazie, perché il problema per me è grosso. {45:00} Tipo, se tu leggi la scheda iniziale di questo lavoro, è praticamente un altro lavoro. Anche perché i progetti spesso vengono scritti, appunto, sulla base di una, non so...

t.: {45:19} Il famoso progetto che deve essere finito e concluso prima di iniziare, per poter iniziare<sup>27</sup>.

g.g.: {45:21} Il "Progetto". E non l'hai mai visto...

t.: {45:22} Cioè, non esiste.

g.g.: {45:26} Il punto è che ero partita comunque da un'attitudine ideologica molto rigida, per cui in realtà il mio lavoro era sì sui fantasmi, sì sull'archivio impossibile, sì sull'hauntologia, ma anche sulla ricombinazione aleatoria, con un'impostazione totalmente post-strutturalista. Era un processo materialista legato al fatto che {46:00} le ricombinazioni dei frammenti producono nuove realtà ma in termini quasi, come dire... E quello che stavo escludendo... Dai, veniamo da un certo tipo di teorie e siamo terrorizzati a dire certe parole, ci sono delle cose che ci fanno paura. *Io adesso le pronuncio, ma non possono uscire di qui.* Sono dei mostri, no?

t.: {46:30} Sì sì e magari non si vogliono guardare per presa di posizione. Si possono guardare, invece.

g.g.: {46:35} Si possono guardare. Perché ci sono delle cose lì. Tipo quello che mancava in questo lavoro, e per questo sono molto grata del percorso che ha avuto... Se io, per esempio, fossi andata a Bruxelles questo autunno, come avevo intenzione di fare; se non fosse uscita la possibilità di Ravenna, e quindi se non mi fossi trovata a fare meditazione con Myriam Gourfink – che ti prego {47:00} seguila

---

<sup>27</sup> Questo commento, che temo possa risultare un po' oscuro, si riferisce a due questioni contemporaneamente. La prima è che i lavori artistici cambiano a contatto con le condizioni materiali che li rendono possibili; quindi, quello che immagini quando scrivi un progetto subirà delle trasformazioni (anche radicali) quando comincia a esistere materialmente. La seconda è un'allusione ad alcune modalità di selezione che si possono incontrare cercando residenze quando si è nella fase di ricerca di un lavoro performativo.



da qualche parte – se non fossero accadute una serie di cose insomma, in questo lavoro il pensiero magico sarebbe rientrato molto meno. Che è quello che stai dicendo tu no? (47:11) Non è opacizzare per opacizzare, è opacizzare per aprire. Che in questo lavoro sia entrato il pensiero magico è un fatto. Ed è entrato attraverso le immagini, è entrato attraverso un sacco di cose che io non avrei mai pensato di portare dentro – assieme alle fragilità che questa cosa comporta, certo, però con gioia. Allora lì l'infestazione diventa (47:39) materia proliferante su cui tu non hai proprio più pieno controllo. In questi mesi, in cui mi sono trovata a lavorare a quattro *live* miei, io ho sempre lavorato con i materiali di *Haunted*. E pur essendo interventi sonori (e basta, perché sono solo io che attivo una serie di materiali audio) comunque il processo di infestazione nei confronti di chi ascolta è stato altissimo, e anche l'apertura all'immaginazione. Cioè, il fatto è questo: non nominando la cosa, lascio spazio perché tu possa entrare.

*Mi stai dicendo che l'impossibilità a nominare, senza che ci sia contraddizione, è anche una sorta di scelta? Sì, o forse stiamo vedendo la possibilità che si apre nel non riuscire a fare qualcosa. Non siamo nel registro teso del "potrei, ma non lo faccio perché decido di fare altro", abbiamo raggiunto la massima estensione possibile (qui-ora) di questo movimento. È che il non poterlo estendere oltre apre alla possibilità che un'altra lo prosegua. Non riusciamo a nominare questa cosa, quindi al posto di dare nomi falsi non daremo nessun nome, anzi forse ne daremo solo uno o due ogni millennio, e saranno giusti per qualche manciata di minuti. Per tutto il resto del tempo, le si potrà andare incontro.*

t.: (48:24) Spazio per entrare, e per incontrare quella cosa.

g.g.: (48:28) Ti faccio lo spazio per entrare. Quindi è il contrario di un'operazione frontale, muscolare, narrativa, in cui io ti do questa cosa e tu la assimili in qualche modo. (48:44) La scelta di non utilizzare un impianto canonico dal punto di vista della tecnica del suono, per esempio, è stata interessante. Non utilizziamo l'impianto frontale, ma neanche la quadrifonia o la dodecafonia. Usiamo questi piccoli speakerini sparsi, quindi il suono è puntiforme nello spazio, arriva come riverberazioni vocali, sonore, paesaggistiche. Tra l'altro alcuni speakerini riproducono solo le basse, altri solo le alte, per cui si hanno delle sensazioni proprio di texture fisiche molto diverse in base a dove ti trovi nello spazio.

L'idea è di utilizzare i mangiacassette, i riproduttori, i dittafori senza collegarli a un impianto audio, in acustico in qualche modo. Per cui qualcuno sentirà tutto lontanissimo, dovrà avvicinarsi. Questi dittafori sono spostabili nello spazio, li si potrà portare vicino a qualcuno e

dirgli *proprio quella cosa lì*. (49:57) Si crea ovviamente una parzialità dell'esperienza che a me interessa molto. Ognuno, in base alla posizione che sceglierà di prendere nello spazio, vivrà una narrazione diversa, co-creerà una esperienza diversa di visione, ma soprattutto di ascolto, perché principalmente di quello si tratta.

*«Ci sono dei suoni il cui volume non potrà mai essere alto abbastanza perché siano distintamente udibili. Se così fosse, se venissero alzati a forza, questi verrebbero distorti troppo, perderebbero la loro texture. È meglio sintonizzare l'ascolto alle loro frequenze, che forzare questi segnali debolissimi a urlare. Essi potrebbero apparire isolati, sparsi, perché non evocano immediatamente dei riferimenti o un contesto culturale in cui possono entrare. Hanno bisogno di forme di ascolto e lettura selvatiche e immaginative, di forme impure di scrittura, di mostruose corrispondenze, di modalità di lettura che siano anche ascolto»<sup>28</sup>.*

C'è poi l'ultima questione (mah, ultima non so), quella delle voci dislocate. A un certo punto, pur avendo tutto l'anno in qualche modo lavorato intorno alla voce, decido che in questa scena non c'è la voce. La voce è dislocata, ventriloqua, è espansa: c'è questo corpo, il mio, la voce è la mia, ma è sui supporti materiali che sono nello spazio. È su questi piccoli supporti analogici acustici (50:58) che parlano, e dicono queste cose da un luogo che non si capisce qual è. Quando invece compare la voce – probabilmente in uno schedario sommerso, perché mi interessava la questione di allagare lo schedario; e anche quella delle bobine nell'acqua, lavorare in qualche modo con gli sfregamenti di queste bobine sommerse – esce una voce distorta, mostruosa, infestata, glossolalica, inconscia. Una voce che ha a che fare col preverbale, o comunque col sogno, con tutta quella materia che viene da sotto; che sta nell'acqua, che viene trascinata, che non riesce a verbalizzare. Verbalizza una voce che non è nei corpi, verbalizza una voce dislocata nello spazio.

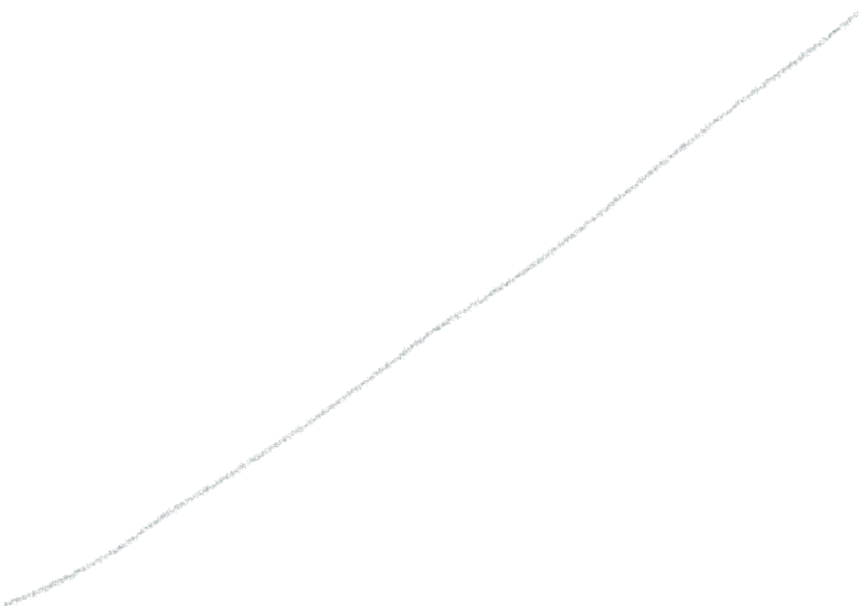
t.: (51:41) Ammesso che poi la voce siano nei corpi, anche normalmente diciamo.

*Voci che parlano di corpi in qualche misura cavi, voci che non corrispondono all'aspettativa riposta nel corpo che le emette. Voci eccessive, voci precipitate. Più voci. Gli oracoli. Voci che non si collocano esattamente dentro il corpo che le produce. Ventriloque, spiritiche, in transizione.*

---

<sup>28</sup> «(T)here are volumes which will never be loud enough because if they do, they get distorted and lose texture. Better to tune in the hearing, than force a faint signal to scream. These signals may appear isolated because of the non-immediacy of references or cultural contexts they hold. They need wildly imaginative forms of hearing and reading, and impure forms of writing, monstrous writing-as-attuning, attuned hearing-in-reading». D. Cascella, *Nothing As We Need It. A Chimera*, p. 50.

g.g.: {51:48} E che questa voce non provenga da un corpo riconoscibile ha a che fare anche col rivendicare l'opacità, come luogo da cui poter dire delle cose.



t.: {53:59} Vabbè, io ti sto prosciugando il tabacco. Poi ho delle sigarette industriali, te ne offro.

g.g.: {54:20} Ci sono filtri ancora?

t.: {54:22} Ce n'è uno. Cavolo, no, te lo lascio.

g.g.: {54:26} No, no, ne ho altri nella borsa.

t.: {54:29} Ok, allora prendo. Ti regalerò delle sigarette bruttissime e cattive in cambio.

g.g.: {54:32} No, ti prego, davvero no.

t.: {54:33} Guarda, sono state donate da un fantasma, la signora proprietaria di questa casa. A volte mi sembra di sentirla. Le ho trovate chiuse lì dentro nel cassone della stufa a legna, mai aperte. E dopo due giorni sono arrivati dei nostri amici, qui, che hanno finito il tabacco e le ho aperte per loro. Poi vabbè è andata come è andata, una volta che apri il pozzo ti tocca guardarci dentro. Le fumo pure io.

g.g.: {54:57} E per l'appunto.

t.: {55:00} No, ma infatti... Sai, devo dire che mi fa molto piacere. Anzi, ti prego, *piacere* è veramente orribile. Però mi, non so, mi... È importante che effettivamente stia emergendo in modo molto forte questa necessità di riprendersi il magico.

g.g.: {55:29} E farlo con degli strumenti di un certo tipo, anche. Questa cosa per me è potentissima, vuol dire che se tu riesci a riprenderti l'incanto lo fai con tutti questi strumenti di consapevolezza che non ci sono stati nelle narrazioni precedenti, no?

t.: {55:47} Diciamo le narrazioni che sono rimaste alla luce...

g.g.: {55:51} Quelle storicizzate, certo!

t.: {55:51} No, esatto. Perché il modo in cui è stato considerato il magico è politico, è totalmente implicato nella costruzione del paesaggio contemporaneo e i sistemi di potere che lo strutturano<sup>29</sup>.

g.g.: {55:56} Perché poi, tra l'altro, è orale. Quindi evochiamo la dimensione dell'imprendibile, dell'anti-archiviabile: c'è tutta la questione del non storicizzabile, lì. La maggior parte delle pratiche magiche non entra nella Storia in modo manifesto.

t.: {56:07} Ora penso anche al come si intrecciano le nostre eredità di pensiero con la soppressione di un modo di vedere il mondo che non vorrei chiamare animista, ma al momento non mi viene un termine migliore.

g.g.: {56:21} Anche questo verrà rimosso tranquilla. Ti ricordi alla mia presentazione dell'Animale<sup>30</sup>? Che c'era quella... No, tu non c'eri.

t.: {56:31} No.

g.g.: {56:32} C'era questa persona che interviene dicendo che le sembrava esserci una componente animista nel libro, e io sono sbiancata. Per fortuna qualcuna mi ha difeso.

t.: {56:46} Me l'avevi raccontato.

---

<sup>29</sup> Cfr. in merito il lavoro di Silvia Federici, Stefania Consigliere o Erica Lagalisse (solo per fare alcuni esempi).

<sup>30</sup> Gaia Ginevra Giorgi, *L'animale nella fossa*, Miraggi, Torino 2021.

g.g.: {56:48} Ovviamente non volevo aggredire, però, ecco, animismo proprio no. E solo perché c'era il bosco...

E però no, io in realtà volevo dire che anche mentre ti sentivo introdurre il tuo lavoro – e in generale già da prima – però poi eravamo lì in questa situazione un po' a tavolino, con il registratore...

t.: {57:22} Che trash, davvero. Poi lo rifarò almeno altre due volte quest'operazione di introduzione; quindi, voglio proprio vedere che cosa combino poi.

g.g.: {57:36} ...Pensavo, mentre parlavamo {57:43} di queste cose, a come in realtà banalmente sia *accaduta* questa cosa, chiaramente. Sono super contenta di condividere questo momento con te, in cui io sono dentro a questo lavoro e tu alla tua ricerca di tesi; mi rende felice anche il poter parlare effettivamente di queste cose, che – mi rendo conto – non sono così facilmente snocciolabili.

t.: {58:10} Infatti vedi che anche io ho delle difficoltà estreme! {58:41} Condividiamo entrambe una parziale – se non totale – ossessione per la precisione della parola.

g.g.: {58:48} Assolutamente.

t.: {58:50} Quindi è frustrante non avere precisione, anche se per certi aspetti è molto generativo. Io ho scritto, ti giuro, sul mio quaderno, mesi fa, “che cos'è un fantasma-punto di domanda”. E poi ho buttato la testa da tutte le parti per cercare una risposta. E quello che viene fuori è un elenco di frammenti.

*Grumi e grovigli di materie fantasmatiche. Sono le memorie di qualcun'altra su cui a un certo punto vai a sbattere*<sup>31</sup>. Sono «alcuni altri che non sono presenti, né viventi nel presente, né nostri né in noi né fuori di noi»<sup>32</sup>. Né presenti, né assenti, né morte. Sono «il segnale ossessivo e inquietante di un problema che persiste»<sup>33</sup>. Sono «metafora, arma, balsamo, epistemologia di base»<sup>34</sup>. Sono tutte le migliaia scomparse, ognuna di loro con un nome proprio. Sono qualcosa che non ti molla, che parla proprio a te.

Figurati che quando ho detto a mia madre che mi occupavo di fantasmi – a parte che si chiedeva perché non mi occupassi di angeli

---

<sup>31</sup> Il riferimento è ancora una volta ad *Amatissima* di Toni Morrison.

<sup>32</sup> J. Derrida, *Spettri di Marx*, p. 5.

<sup>33</sup> A. F. Gordon, *Cose di Fantasmi*, p. 23.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 199.

al posto che di spettri, “che forse ti porta più fortuna” – non mi aspettavo di dover spiegare che quello di cui mi sto occupando non è una cosa demoniaca.

Cioè sì, però no.

g.g.: {59:30} No, no, certo.

t.: {59:30} E mi trovo in questo gioco che mi fa dire: “No, è questo. Però no, però è *anche* questo. Però sì, c'è quest'altra questione...” e avanti così. Forse sto scoprendo che posso stare in questa stratificazione di continue diffrazioni che non si risolvono mai. Tra materialismi, post-strutturalismo e pensiero magico, ma pure uscendone, cioè uscendo dalla teoria.

*Non so spiegare quello in cui credo. Eppure so cos'è la fede, anche se ammetterla mi spaventa.*

g.g.: {59:49} A me ha sconvolto una delle prime sedute di analisi che ho fatto. Lo scossone è stato questa domanda, appunto, dell'analista. Mi chiede: da dove deriva il tuo pensiero magico? Non ne avevo parlato specificamente in quei termini, però era un fatto, no? È stata lei che me l'ha nominato così, ed effettivamente...

t.: {61:47} Guarda, studiare le implicazioni dell'*haunting* mi ha spostato, e mi orienta in un modo che per me ha molto senso. E come segno che questa modalità funziona, mi si attivano queste specie di processi magici – perché lo sono, magici – in cui l'intuizione colpisce un punto preciso nella materialità del mondo. Sono frammenti eterogenei che si uniscono in una costellazione di senso, senza che io faccia niente, o quasi. Poi il dubbio ogni tanto compare, che sia una mia allucinazione che perde senso fuori da me.

g.g.: {62:16} Anche io ho avuto questo momento vacillante. Sono arrivata a un punto per cui, prima della sala – che ha sbloccato delle cose – erano mesi che stavo dentro allo scrivere, e dicevo: che cos'è questa cosa, non è niente, appena la guardi in faccia si sbriciola. Però, se tu leggi questa come una delle dimensioni di una ricerca molto più ampia, che si declinerà in cose molto diverse, ti puoi muovere dalla scrittura di una tesi a un lavoro, a una relazione, a delle scelte di vita.

*Alcune cose ti spostano talmente tanto che tutto il tuo mondo si riorganizza. Credo si dica anche: radicalizzarsi.*

t.: {62:58} Hai ragione, e quando tocchi qualcosa che ti scompagina in questo modo, quella cosa ti modifica. Modifica la tua postura nel mondo, è questo che può produrre uno stato divinatorio, che è materialista.

g.g.: {63:11} Che è materialista! La magia materialista<sup>35</sup> per me è proprio la chiave.

t.: {63:21} Sì. E opera quella modificazione per cui poi sei nel mondo in modo completamente diverso. E se lo sei anche detto da solè, e ti sei fatte spazio infestato, con tutti quei fantasmi, e altri fantasmi che ti attraversano.

g.g.: {63:39} Mi trovavo spesso all'inizio a finire per dire questa cosa quando non riuscivo a mettere a fuoco– che poi confondeva tutti. Dicevo, “a me interessano le ricadute pratiche del fantasma”.

t.: {63:52} Sì. Certo.

g.g.: {63:53} Cioè, come agisce il fantasma?

t.: {63:55} Cazzo, infatti. Avery Gordon dà una definizione di fantasma come questa cosa che non c'è, ma che ti domanda di fare qualcosa.

g.g.: {64:10} Esatto. Esatto!

t.: {64:11} E mi vengono ancora i brividi sottopelle.

g.g.: {64:12} Anche a me.

t.: {64:16} E io ho detto: “sì, ecco”.

g.g.: {64:16} Sì. Ti fa agire, no?

t.: {64:19} Cioè, io poi non ho delle metodologie per...

g.g.: {64:27} Attivare.

---

<sup>35</sup> Magia materialista e materialismo magico sono una relazione speculare. «Materialismo magico: “materialismo” in connessione ai filosofi greci che osservarono la natura con un approccio scientifico intriso di meraviglia, “magico” perché è un aggettivo spesso usato per screditare un gesto o un sapere, intrattiene un rapporto profondo con l’invisibile e l’inespresso, e permette di articolarne la presenza senza aver ricorso a protocolli scientifici o mistici», Claire Fontaine, *Materialismo magico, un sapere del possibile*, in S. Consigliere (a cura di), *Materialismo Magico*, p.118.



t.: (64:28) Per attivare, esatto, questa cosa. Si attiva, non so bene perché si attiva, però si attiva. E per me è più che altro il riconoscimento del fatto che qualcosa di specifico è in atto. Ma non so come chiamarlo in essere quando non c'è.

g.g.: (64:37) Guarda, il punto è riconoscere il momento in cui la tua postura si è modificata a causa di quel riconoscimento. Non parliamo di un metodo, è una metodologia. Si possono imparare le proprie. E non ho paura di parlare di metodologie, al plurale, sempre. (64:57) Non ho mai parlato di metodo perché non mi interessa un metodo che consegno a qualcuno e quel qualcuno lo applica.

t.: (65:03) O che tu stessa applichi, anche.

g.g.: (65:04) Ma figurati, tanto meno.

t.: (65:08) Io, se mi chiedo cosa mi muove in questa direzione, vedo un bagaglio molto personale, laterale, che non so se voglio aprire e snocciolare – o almeno, non subito. Anche perché ha a che vedere con la propria identità, nel senso del genere soprattutto. E convoca anche alcuni saperi che ho incorporato negli anni. Ti ringrazio per aver messo in primo piano la *memoria*, perché è uno spostamento di linguaggio davvero fertile.

*Mi permette di riconoscere la memoria del corpo, la coesistenza di un archivio incorporato di saperi e il modo in cui simbioticamente si innestano nel mio corpo, nella sua memoria.*

(65:53) Parlando di archivi corporei e memorie del corpo, il mio training di danza è un motore assurdo. Io ti giuro che vado in sala, mi muovo, e percepisco il mio corpo *mosso*. Mosso da quello che ha imparato, da pattern di abitudine, da cose che non vorrei mi muovessero anche, cose che non sono parte di quello che io riconosco essere *me ora*. Non so se mi spiego, sono mosse da delle forze che mi frustrano, che mi squarciano. L'anno scorso ho partecipato a un lavoro in cui provavamo a costruire *live* uno spazio in cui fosse possibile pensare insieme, in cui il discorso fosse tenuto vivo e co-creato da tutte le partecipanti, noi e il pubblico<sup>36</sup>. Tra l'altro, l'idea di *pensare con* ha informato molto il modo in cui sto approcciando questo progetto di tesi. In

---

<sup>36</sup> *Summoning o l'atto stesso come preparazione*, è un evento curato da Emil Cantieri, Sara Giannini, Tullia Primultini e Snežanka Mihajlova a Crisalide Festival 2022, Forlì, <http://www.crisalidefestival.eu/CRISALIDE-22/MIHAYLOVA.htm> [acc. 02/01/24].

quell'esperimento, come qui, venivano convocati parecchi spettri, e ci stavamo praticamente buttando nel vuoto, non sapevamo bene cosa avremmo fatto fino all'ultimo. E io a un certo punto ho ceduto emotivamente, il pomeriggio dell'evento, e non sapevo bene che cosa avrei portato all'interno di questo evento. E le mie compagne mi dicevano: "ma no, non preoccuparti, tu porti il corpo no?" Eravamo io, una persona con cui condivido quasi tutto nella vita, una curatrice e ricercatrice e una filosofa implicata nel teatro. Io ero "quella che danza", la coreografa, no? Quindi portare il corpo spettava a me. (66:51) Avevamo a disposizione una sala danza per prepararci, e io ho deciso di fare un piccolo riscaldamento lì; dopo dieci minuti piangevo a dirotto e non riuscivo quasi a muovermi. Mi ero percepita muovere attraverso pattern e forme che il mio corpo produce quando lascio un po' il controllo. Ci sono tutti questi movimenti che non vorrei più ed è una possessione – cioè, io la percepisco come possessione. La formazione che il mio corpo ha attraversato quando era più giovane è ancora lì, e anche se non ho costruito il mio corpo attraverso pratiche altamente genderizzate, erano comunque costruite attorno alle spirali, alla morbidezza e alla disponibilità del corpo, l'organicità. Cioè tutta una serie di input culturalmente bollati come femminili.

g.g.: (67:58) Come aggraziati.

t.: (67:51) Esatto, e questa grazia si è innestata in un corpo non binario, che a un certo punto si è rotto il cazzo. E ha voluto farla finita con quei pattern.

g.g.: (67:50) Che poi l'essere aggraziato viene associato ai corpi percepiti come femminili. Ma poi, cioè, la grazia c'è e non appartiene a un genere, si muove.

t.: (68:03) Lo so, e però mi trovo ad attraversare questo abisso di fantasmi culturali che infestano anche delle pratiche potenzialmente banali come tracciare spirali col corpo.

*Cosa si fa delle proprie parti rotte? Decostruire, decostruirti. Vedo la logica di tale imperativo, limpida e chiara. A volte però si dice decostruire ma, di fatto, si vuole eliminare. Tabula rasa, zero, partire da una postura neutra. Non vorrei, ma a volte è più semplice in questo modo.*

*Ma – e qui seguo le logiche delle materie fantasma – quella scomparsa produce presenza e la tabula rasa è un trucco che funziona solo qualche volta, quando il pubblico è particolarmente benevolo e l'illusionista si sente particolarmente in vena. Cambia, se dico*

*ricombinazione? Se faccio a pezzi per innestare, non per sparire? Posso provare a tenere i cocci come materiale che costruisce oracoli, come materia che manda segnali solo per un po', prima di saltare altrove.*

g.g.: [72:22] Ah, a proposito! Il lavoro a settembre si chiamerà *Haunted – primo segnale*<sup>37</sup>. Segnale come per le frequenze radio<sup>38</sup> – il primo segnale radio, ma anche il primo segnale di fumo, il primo segno.

*Il giorno del mio trentesimo compleanno ha debuttato Haunted. La sera, prima di entrare nel teatro, ogni spettatore ha ricevuto una busta. Dentro, messaggi diversi. La mia busta, la numero 31, conteneva:*

*ho trovato un tronco scorticato che ti somiglia. è tutto vivo e si rivolta in continuazione, come in un incubo*<sup>39</sup>

*Penso al legno indemoniato (troppo vivo) con cui si costruiscono certi tavoli. Nella foto che accompagna le parole, tua mamma ha un busto di gesso drappeggiato addosso come una toga: sembra un cyborg ma ha anche qualcosa delle statue classiche ripescate dal fondo del mare o nella terra: qualcosa manca, qualcosa è aggiunto.*

*Dentro la busta, ora-qui, ci sono dei contanti neri: pian piano gli raccolgo facendo le pulizie nello studio dentistico di mio zio. La casa è la stessa in cui scrivo. Il laboratorio, prima, era l'appartamento dove mia nonna ha abitato quando era sposata da poco. Questo fatto mi ha ricordato che pulire è una forma di ascolto degli spazi. E che quando presti attenzione così, a volte, si muovono forme nella coda dell'occhio.*

g.g.: [74:17] Oddio, sono le sei! Considerando che devo prendere questo treno, e arrivare fino a stanotte...

t.: [74:23] Finiamo, certo. Vabbè, abbiamo fatto un'ora e un quarto.

Speaker 2: [74:25] Direi che ci sta.

Speaker 1: [74:26] Sì, è perfetto.

Speaker 2: [74:27] Ovviamente i materiali poi te li mando tutti e {end of recording}

---

<sup>37</sup> *Haunted – primo segnale* è stato presentato come studio a settembre 2023, durante Mercurio Festival, Palermo. Il debutto di *Haunted* è avvenuto invece nel febbraio 2024 a Roma, durante la rassegna Firmamento, curata da INDEX.

<sup>38</sup> Per un approfondimento attorno alla collusione tra tecnologie di propagazione della voce e spiriti, cfr. Steven Connor, *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, Luca Sossella Editore, Roma 2007, pp. 393-424.

<sup>39</sup> Gaia Ginevra Giorgi, foglio di sala di *Haunted*. Cfr. anche Gaia Ginevra Giorgi, *L'animale nella fossa*, p. 74.

## Bibliografia.

Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham 2006.

Karen Barad, *Performatività della natura. Quanto e Queer*, ETS, Pisa 2017.

Daniela Cascella, *Nothing As We Need It. A Chimera*, punctum books, Santa Barbara 2022.

Steven Connor, *La voce come medium. Storia culturale del ventriloquio*, Luca Sossella Editore, Roma 2007.

Stefania Consigliere (a cura di), *Materialismo magico. Sensibile e rivoluzione*, DeriveApprodi, Roma 2023.

Jacques Derrida, *Spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1994), Raffaello Cortina Editore, Milano 1994.

Mark Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Minimum Fax, Roma 2019.

Mark Fisher, *What Is Hauntology?* in "Film Quarterly", vol. 66, n. 1, 2012, pp. 16-24.

Gaia Ginevra Giorgi, *L'animale nella fossa*, Miraggi, Torino 2021.

Avery F. Gordon, *Cose di fantasmi. Haunting e immaginazione sociologica* (1997), DeriveApprodi, Roma 2022.

Daisy Hildyard, *The Second Body*, Fitzcarraldo Editions, Londra 2017

André Lepecki, *Singularities. Dance in the age of performance*, Routledge, New York 2016.

Stefano Marchesoni (a cura di), *Ricordare il futuro. Scritti sull'Eingedenken*, Mimesis, Milano 2017.

Toni Morrison, *Amatissima* (1996), Pickwick, Milano 2013.

Astrida Neimanis, *Idrofemminismo: diventare un corpo d'acqua* (2012), in Viviana Gravano (a cura di), *Embody. L'ineffabilità dell'esperienza incarnata*, KABUL Editions, Torino, 2022.

Lola Olufemi, *Experiments in Imagining Otherwise*, Hajar Press, Londra 2021.

Julietta Singh, *No archive will restore you*, punctum books, Santa Barbara 2018.