

L'archivio nomade

Il *Disobedience Archive* al Castello di Rivoli (2013)

Miriam Rejas Del Pino

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article re-reads the *Disobedience Archive* through the notion of threshold at curatorial, institutional, and spatio-temporal levels. It posits the archive-as-device, activated differently by each display, and asks whether Rivoli's parliamentary layout can turn the museum into a deliberative arena without neutralising dissent. By comparing it with, *The Zoetrope* (Venice Biennale, 2024), the paper examines how the shift to a spiral reshapes perception while preserving the archive's nomadic, critical vocation and its genealogical, constellation-based logics.

Keywords Disobedience Archive. Threshold. Temporality. Genealogy. Moving-image.

Sommario 1. Introduzione. – 2. L'archivio è anfibio. – 3. Soglie. – 3.1. Soglia curatoriale. – 3.2. Soglia istituzionale. – 3.3. Soglia spaziale e temporale. – 3.4. Contrappunto: *The Zoetrope* alla 60a Biennale (2024). – 4. Il *DA* come soglia politica: portare alla luce il rimosso.

1 Introduzione

La nozione¹ di soglia – intesa come operatore liminale tra inclusione ed esclusione, tra visibile e invisibile, tra riconoscimento e marginalità – può rivelarsi euristica se adoperata come lente teorica nel dibattito sugli archivi del contemporaneo e sulle pratiche artistiche e curatoriali che li rielaborano. Il *Disobedience Archive* (DA), archivio nomade avviato da Marco Scotini nel 2005, costituisce uno di questi casi: ogni sua iterazione

espositiva rimonta documenti audiovisivi di lotte, azioni e pratiche di disobbedienza, trasformando la consultazione del materiale documentale in una esperienza critica. Questo saggio non si sofferma sull'idea, ormai acquisita, che gli archivi siano tutt'altro che contenitori neutri,² ma si concentra su come un archivio esposto, attraverso l'allestimento, possa attivare o neutralizzare la propria carica critica.³ Seguendo Aleida Assmann,

1 Studio condotto nell'ambito del Progetto *ARTCHAE – Rediscovering Video and Installation Art as an Archaeology of Telepresence*, Prot. P2022EMWP4 finanziato dall'Unione Europea – Next-GenerationEU – PIANO NAZIONALE DI RIPRESA E RESILIENZA (PNRR) – MISSIONE 4 COMPONENTE 2, INVESTIMENTO N. 1.1 Fondo per il Programma Nazionale di Ricerca e Progetti di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) – CUP N. H53D23009240001. I punti di vista e le opinioni espresse sono tuttavia solo quelli degli autori e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione Europea o della Commissione Europea. Né l'Unione Europea né la Commissione Europea possono essere ritenute responsabili per essi. Il progetto è condotto dall'Università degli Studi di Milano e dall'Università Ca' Foscari di Venezia.

2 Per questa riflessione si rimanda, più in generale, a Derrida 1995 e Foucault 1969.

3 Anche Ernst van Alphen ha descritto con chiarezza questa dinamica, parlando di un sistema in cui «gli archivi ricoprono due tipi di conoscenza: quella che può essere articolata e oggettivata dalle regole discorsive, e quella che rimane trascurata a causa delle stesse regole discorsive, che ora funzionano come regole di esclusione» (Van Alphen 2023, 10).



Peer review

Submitted 2025-10-08
Accepted 2025-11-17
Published 2025-12-15

Open access

© 2025 Rejas Del Pino | 4.0



Citation Rejas Del Pino, P. (2025). «L'archivio nomade. Il *Disobedience Archive* al Castello di Rivoli (2013)». *Venezia Arti*, 34, 97-106.

per la quale controllare gli archivi è come controllare la memoria,⁴ e alla luce delle recenti riflessioni sull'esposizione di archivi,⁵ il DA viene qui interrogato come dispositivo che articola piani mnestici e politici sia attraverso i materiali che conserva, sia a partire dall'analisi delle sue forme sensibili, ovvero, della sua consistenza plastica e sensoriale.⁶ Come nota Stefania Zuliani, gli archivi esposti, in quanto depositi di memoria, sono coinvolti in continui «processi di sprofondamento e di riemersione» capaci di mobilitare diversi significati in ogni progetto espositivo.⁷ Esporre un archivio significa allora costruire narrazioni attraverso forme plastiche e flussi spaziali, intrecciando (in modo più o meno consapevole) temporalità e sguardi differenti: questo permette di ridefinire, di volta in volta, le proprie condizioni di possibilità.

Muovendo da queste premesse, il presente articolo indagherà le tattiche e forme espositive del *Disobedience Archive (DA)* (2005-) nella presentazione al Castello di Rivoli (2013) per verificare in che misura il dispositivo espositivo può preservarne la forza critica evitando una museificazione del dissenso in un contesto istituzionale.⁸ Per dare risposta a questo quesito, la soglia non verrà introdotta come categoria esterna al caso di studio, bensì fatta emergere dalle modalità espositive del *Disobedience Archive* stesso, in particolare nella configurazione parlamentare esposta al Castello di Rivoli, dove lo spettatore attraversava una serie di passaggi concreti per fruire la mostra: dall'architettura barocca del museo all'aula-emiciclo montata al suo interno, dai corridoi laterali alle nove sezioni tematiche che scandiscono l'archivio. È a partire da questa costruzione architettonica e concettuale che la soglia si configura come categoria porosa, utile a mettere in moto una lettura critica del DA. Dal punto di vista del dispositivo mediale, inoltre, la soglia corrisponde alla superficie dello schermo, che divide mondo diegetico ed extradiegetico, immagine e realtà, e con le sue *affordances* invita a riflettere sulla permeabilità

di questa separazione⁹. In questo senso, la soglia viene impiegata sia come metafora interpretativa, sia come figura euristica capace di tenere insieme, nell'analisi offerta, la dimensione plastica (sensibile) e quella concettuale dell'archivio. In particolare, la sua applicazione avviene lungo tre assi di indagine direttamente desunti dal display del DA: quello curatoriale, poiché le sezioni tematiche e i loro attraversamenti sostituiscono tassonomie chiuse con costellazioni di materiali; quello istituzionale, poiché l'emiciclo parlamentare, sospeso dentro l'involucro del museo, delimita e negozia ciò che entra nel campo di legittimazione museale; e, infine, quello spaziale-temporale, poiché la coesistenza di durate, formati e ritmi differenti modula i tempi di accesso e di visione. Assumere la soglia come modello significa valutare l'allestimento del DA in base alle relazioni che instaura tra le opere e lo spettatore, a come redistribuisce ruoli e tempi di visione, e alle sincronizzazioni e attriti che produce tra documenti, pubblico e istituzione. L'analisi del DA a Rivoli, condotta come studio di caso, si fonda su una combinazione di fonti – testi curatoriali e critici, interviste, descrizioni delle singole opere e ricostruzioni del funzionamento del display basate su documentazione fotografica. L'analisi di Rivoli viene messa in relazione con un secondo caso di esposizione del DA, *The Zoetrope* (60a Biennale di Venezia, 2024), che funge da contrappunto per interrogare la trasferibilità del modello espositivo analizzato. Infine, il quadro teorico intreccia in modo mirato la riflessione foucaultiana sul dispositivo,¹⁰ le proposte di Hal Foster sull'*archival impulse*,¹¹ la *media archaeology* di Wolfgang Ernst¹² e le teorie della politica estetica del display.¹³ In questo saggio l'espressione 'archivio disobbediente' viene assunta in senso duplice: a partire dalla denominazione del progetto di Scotini, si propone di estenderla a categoria operativa per designare quegli archivi che, attraverso la propria messa in forma, mettono in crisi i regimi di visibilità e di legittimazione istituzionale.

4 Assmann 2010, 97-108.

5 Maiorino et al. 2022; Osthoff 2009; Van Alphen 2023; Zuliani 2022.

6 Castellani 2022; Greimas, Courtés 1979.

7 Zuliani 2022, 25-6.

8 Uso qui 'museificazione del dissenso' per definire l'insieme di forme e protocolli di display che cristallizzano la conflittualità in singoli documenti esemplari, Zuliani 2022, 25-31.

9 Cf. Bruno 2016 e Strauven 2021.

10 Tra gli altri Foucault 1969 ed Enwezor 2008.

11 Foster 2004.

12 Ernst 2011; 2013.

13 Bennett 1994; Rancière 2008; Bishop 2012; 2013.

2 L'archivio è anfibio

Uno dei 'pericoli' derivati dall'esposizione di un archivio è che la sovraesposizione museale ne neutralizza la forza eversiva. Al livello esemplificativo, uno dei rischi interpretativi più comuni di esporre il materiale documentale in teche è «finire con il ridurre la complessità dei significati ad una (apparente) linearità di racconto»¹⁴ e di generare un effetto di nostalgia mediale che privi il documento della sua funzione critica. Per mantenerne la sua forza in quanto 'testimone-frammento', conviene pensare l'archivio come un sostrato fermentante, complesso e stratificato, capace di generare nuove associazioni e convocare diverse regioni di senso a ogni esposizione. In questo senso Achille Mbembe ha colto la condizione «anfibia» dell'archivio, che egli descrive come al tempo stesso «fondamento e detrito, partecipe del mondo dei vivi e di quello dei morti».¹⁵

Marco Scotini ricorda come, nel Disobedience Archive, il compito dell'archiviazione consista proprio nel riportare alla luce «memorie collettive sepolte, corpi disobbedienti, ruoli repressi, libri

interdetti, cartografie marginali, esposizioni rimosse»¹⁶ e come, in quanto «atlante delle tattiche contemporanee di resistenza», esso trasformi l'archivio in un campo di forze aperto, raccogliendo documentazioni di performance, interventi urbani, azioni collettive e individuali che sfidano i paradigmi istituzionali.¹⁷ È proprio in questa tensione tra attivazione e neutralizzazione del materiale documentale che si gioca il destino politico dell'archivio contemporaneo. Nel caso del DA, a ogni esposizione il progetto mette a fuoco questa tensione grazie al ripensamento delle relazioni tra documento e azione, tra passato e presente, tra archivio privato e archivio istituzionale.¹⁸ È in questo senso che il presente caso studio rappresenta una forma paradigmatica di 'archivio disobbediente': non soltanto perché raccoglie materiali di svariate lotte sociali, ma perché sperimenta forme di messa in spazio che mettono in discussione le procedure stesse di selezione, conservazione e storicizzazione dei documenti di archivio.

3 Soglie

3.1 Soglia curatoriale

Nel 2013 il museo ha ospitato The Republic, edizione italiana del Disobedience Archive articolata in nove sezioni tematiche - 1977: The Italian Exit, Protesting Capitalist Globalization, Reclaim the Streets, Bioresistance and Society of Control, Argentina Fabrica Social, Disobedience East, Disobedience University, The Arab Dissent - cui, in quell'anno, si è aggiunta Gender Politics. Questa prima suddivisione per "blocchi" tematici mostra come la soglia curatoriale operi anzitutto come dispositivo di selezione e di montaggio:

decidere cosa entra e cosa resta fuori da ciascuna sezione, ma anche quali relazioni possano emergere tra contesti geografici, temporalità e forme di lotta eterogenee, diventa una modalità per tracciare contaminazioni inedite tra le pratiche e gli immaginari della disobbedienza. La natura mobile dei contenuti del DA costituisce uno dei suoi tratti distintivi e trova corrispondenza anche nella sua configurazione spaziale. Tuttavia, questa sua 'nomadicità'¹⁹ non deve essere intesa in senso generico, bensì come risultato di scelte precise di

¹⁴ La citazione completa dice: «Se l'esigenza è quella, più che comprensibile, di condividere con un pubblico non specialistico la conoscenza di materiali che i musei conservano per ragioni di studio e di ricerca, è opportuno tener conto di come l'esposizione possa in qualche modo fissare in una visione semplificata e, ovviamente, tendenziosa quel fermento di significati di cui, si è detto, l'archivio (ogni archivio) è a un tempo deposito e produttore. [...] Insomma, il pericolo che si corre mostrando gli archivi è quello di disinnescare per forza di esposizione quel potenziale eversivo, trasformativo di cui gli archivi sono irrinunciabile riserva» (Zuliani 2022, 31).

¹⁵ Mbembe 2002, 19-26.

¹⁶ Scotini 2022b, 40. La questione ha una rilevanza metodologica significativa per il progetto ARTCHAE, nel momento in cui sono stati interrogati più archivi di natura diversa, come ARGOS, EAI, Bevilacqua La Masa e Le radici del nuovo di MEET Center. Per un approfondimento si rimanda a De Rosa, Grespi, Lazzari, Soldani 2026.

¹⁷ Cf. Scotini 2022c e «The Disobedience Archive» 2022.

¹⁸ Il DA è già stato spostato in una quindicina di occasioni. Si veda il sito del *Disobedience Archive* per una mappatura accurata dei vari interventi.

¹⁹ Si precisa che, in questo contesto, il concetto di «archivio nomade» si distingue nettamente dalla logica della mostra itinerante convenzionale - dal *blockbuster* alla grande retrospettiva museale - che, pur spostandosi logisticamente, tende a mantenere pressoché invariati display e contenuti in ogni sede, perseguendo soprattutto la massima legittimazione istituzionale. Nel caso del DA, invece, il nomadismo è inteso come pratica curatoriale critica: ogni spostamento implica una riattivazione e una

politica espositiva: il progetto si sposta fra spazi indipendenti, musei e biennali e, a ogni tappa, cambia configurazione, ridefinendo sezioni, criteri di inclusione dei materiali e modalità di accesso del pubblico. È in questo passaggio continuo tra la sua dimensione auto-organizzativa e l'esposizione istituzionale che il *DA* si colloca su una soglia: l'archivio di Scotini è privo di una collocazione permanente, ma è capace di innestarsi in contesti museali senza esserne integralmente assorbito. In questo senso, il *Disobedience Archive* mette alla prova la tenuta stessa della nozione di archivio, che viene pensato come dispositivo che «espone l'inarchiviabile»,²⁰ che si nutre di discontinuità e che riflette su ciò che può essere incluso nei regimi di storicizzazione e ciò che tende a esserne escluso. Questa logica di montaggio si manifesta con chiarezza nell'allestimento di Rivoli, in particolare nella sezione *1977: The Italian Exit*, dove i video e i film non pretendono di illustrare in modo esaustivo un importante capitolo storico nazionale, ma fungono da cerniere capaci di mettere in cortocircuito militanze italiane e soggettivazioni giovanili con casi internazionali. Da questo tipo di interventi si dispiega una vera e propria cartografia audiovisiva che consente di leggere le forme di resistenza in direzioni molteplici, oltrepassando di fatto i confini del contesto locale. Analogamente, la sezione *Protesting Capitalist Globalization* raccoglie situazioni in cui azione, documento e messa in scena si sovrappongono, l'archivio si fa lente di ingrandimento e, al tempo stesso, portavoce, ridefinendo a ogni iterazione i pesi e le scale delle lotte rappresentate. A Rivoli, la soglia in quanto concetto operativo si concretizza proprio nel passaggio tra sezioni che isolano momenti storici situati, come *1977: The Italian Exit*, e sezioni esplicitamente transnazionali, come *Protesting Capitalist Globalization* o *Disobedience East*. Grazie a questa porosità tra 'categorie', lo spettatore è continuamente posto di fronte a categorie porose che connettono episodi locali a orizzonti globali, invitandolo a pensare come le lotte si traducano, si trasformino o si interrompano nel salto da una sezione all'altra. In questa cornice, più che

strutturare una tesi, la curatela innesca protocolli di accostamento e di attrito in cui a importare sono soprattutto le relazioni che si stabiliscono tra i video e i film. Ne risulta, per lo spettatore che esperisce questo archivio nomade, un regime di conoscenza sempre labile e parziale dove l'archivio resta deliberatamente attraversabile. La sua coerenza non è data dall'unità di un autore o da estremi cronologici comuni, ma dalla tenuta del campo di forze che convoca. È in questo senso che il lessico dell'atlante, nel senso warburghiano ripreso poi da Didi-Huberman,²¹ coglie con precisione la logica aggregativa del *DA* – e, più in generale, di un "archivio disobbediente": il processo di esposizione del materiale non si fonda su un albero genealogico, forma canonica di molti archivi, ma sulla costruzione di costellazioni mobili, in cui i documenti entrano in rapporti variabili di prossimità, eco e attrito.²² Su questo punto il concetto di archival impulse avanzato da Hal Foster si rivela euristico, perché permette di pensare la funzione dell'archivio al di là di una totalità del sapere, configurandolo invece come dispositivo capace di produrre montaggi, interruzioni e frammenti che producono effetti di senso.²³ In questa prospettiva, il *Disobedience Archive* si configura come una costellazione a livello strutturale: ogni materiale è potenzialmente connesso a molti altri ed è ogni nuova esposizione ad aggiornare una specifica combinazione, ridisegnando le traiettorie di lettura possibili e attivando determinati dispositivi interpretativi.

Questa metodologia curatoriale, che spinge l'archivio a testare i propri limiti, propone una configurazione che echeggia ciò che Cristina Baldacci definisce «archivi impossibili», dei repertori refrattari a ogni tassonomia stabile, che più che ordinare i materiali producono connessioni inedite attraverso il gesto curatoriale.²⁴ Nel caso di Rivoli, queste scelte trovano una concreta ricaduta nelle soluzioni di display poiché l'emiciclo parlamentare, con il suo regime di enunciazione decentrato, rende operativa la logica costellativa che sta alla base del progetto e offre allo sguardo spostamenti continui tra sezioni, temporalità e geografie distanti.

riconfigurazione delle sezioni, dei criteri di inclusione e delle modalità di accesso, preservando la sua vocazione di «archivio-dispositivo» e negoziando di volta in volta la propria presenza nei contesti istituzionali.

20 Scotini 2022b.

21 Didi-Huberman 2010.

22 Didi-Huberman 2010; Foster 2004.

23 Foster 2004.

24 Baldacci 2016.

3.2 Soglia istituzionale

Come si è già tentato di esplicitare, l'esposizione del *Disobedience Archive* al Castello di Rivoli rappresenta un passaggio emblematico per comprendere le tensioni che si producono quando pratiche di disobbedienza e di resistenza entrano in una cornice museale. L'allestimento del castello trasformò le sale del terzo piano in uno spazio che ricordava un parlamento: una grande struttura modulare a forma di emiciclo era disposta trasversalmente alle sale e presentava degli elementi che evocano banchi assembleari, dei monitor su più file all'altezza dello sguardo e delle panche che consentivano soste prolungate. Questa architettura temporanea era affiancata, in una sala adiacente, da tavoli e scaffalature che contenevano pubblicazioni, *ephemera* e oggetti e materiali documentari. Grazie a questa disposizione parallela, l'aula-video e l'area documentaria si contaminavano a vicenda²⁵. Esponendo il DA, l'istituzione torinese ha ospitato un progetto che ha rimesso in questione il ruolo stesso del museo come istituzione deliberativa, storicamente situata. L'esposizione, infatti, abbandonava la tradizionale gerarchia delle immagini in movimento organizzate secondo un ordine prefissato e le riconfigurava in un dispositivo orizzontale, in cui le singole voci possono essere attivate in modo indipendente. In questo modo, ogni sezione del *Disobedience Archive* costituiva una costellazione di materiali, in cui fratture, ritorni ed emergenze si riverberavano trasversalmente sulle altre. All'interno della sezione 1977: *The Italian Exit*, il film *Festival del proletariato giovanile al Parco Lambro* di Alberto Grifi (1976-77) documentava in presa diretta il carattere militante dei movimenti giovanili italiani e si presentava come 'testimonianza' vivente di corpi e conflitti, riattivando la tensione politica del '77 nel presente dell'osservatore. È importante notare come film come quello di Grifi convivessero con opere di Harun Farocki e Andrei Ujică, con le ricerche di Ursula Biemann sulla globalizzazione e con i video prodotti dal collettivo egiziano Mosireen durante la rivoluzione del 2011, tra gli altri. Proprio nel passaggio tra istituzione museale nazionale e costellazione di lotte transnazionali si

gioca il cortocircuito tra scale e geografie diverse. Il display parlamentare di *Disobedience Archive* al Castello di Rivoli, lungi dall'illustrare la democrazia come concetto, mirava a trasformare il museo in un'arena pubblica, collocandosi nella direzione già delineata da Andrea Fraser, secondo cui dalla critica delle istituzioni si passa a un'istituzione di critica.²⁶ A Rivoli questo passaggio prende la forma, molto concreta, di un'assemblea di schermi che sostituisce alla frontalità della sala museale un regime di enunciazione decentrato: non c'è un punto di vista privilegiato, non c'è un'opera 'principale', ma una pluralità di posizioni da cui parlare e guardare. Il parlamento, se usato come forma espositiva in linea con il DA, può fungere da pratica istitutiva, nel senso di Raunig:²⁷ non una semplice critica dell'istituzione, ma un dispositivo che ne trasforma dall'interno le funzioni, producendo nuove modalità di partecipazione, visibilità e decisione.

Questo guardare alla storia restando concentrati sul presente permette di comprendere l'oggi con uno sguardo al futuro e reimmaginare il museo come un agente attivo, calato nella storia, che non parla nel nome di un orgoglio o di un'egemonia nazionale ma pone domande e articola un dissenso creativo. Non vuole uno spettatore incantato in una contemplazione auratica di singole opere, ma uno consapevole di aver di fronte questioni e posizioni da leggere e magari contestare.²⁸

Se, nel senso dell'«exhibitionary complex» di Tony Bennett,²⁹ il museo moderno ha storicamente disciplinato corpi e saperi attraverso una logica espositiva verticale e centralizzata, il *Disobedience Archive* introduce invece un dispositivo orizzontale e privo di centro che redistribuisce posizioni di parola e di visione.³⁰ Poiché l'allestimento parlamentare non organizza i contenuti secondo un principio gerarchico, si può affermare che frammenta e moltiplica i punti di accesso, sollecitando nello spettatore un ruolo attivo. In questo contesto, il pubblico 'ideale' del *Disobedience Archive* non è immaginato come una

²⁵ Sull'importanza degli *ephemera* nello studio degli audiovisivi si veda, per il contesto italiano, Comand e Mariani 2019, nonché il progetto in corso diretto da Mariapia Comand, *Cinephemera. Materiali effimeri per lo studio del cinema italiano tra gli anni Trenta e Sessanta* (PRIN 2022 "Cinephemera. Materiali effimeri per lo studio del cinema italiano tra gli anni Trenta e gli anni Settanta" CUP: G53D23005900006). Per un inquadramento più ampio si vedano anche Noto, Pesce 2017; Rickards 1977, 2000; Wickham 2010.

²⁶ Fraser 2005.

²⁷ Si rimanda a Raunig 2009; 2013.

²⁸ Bishop 2013, 67.

²⁹ Bennet 1994.

³⁰ O'Doherty 1999.

cittadinanza unitaria da informare, ma come ciò che Michael Warner³¹ definisce un *contro-pubblico*, ovvero una costellazione temporanea di soggetti che si riconoscono reciprocamente attraverso la frizione con i materiali esposti, costruendo legami provvisori tra frammenti, temporalità e lotte. Grazie alla visione collettiva di certe opere video, il DA potrebbe produrre delle comunità effimere e situate che, trovandosi in una vera e propria *zona di contatto*,³² negoziano le proprie differenze, ideologie e dissensi, resi visibili e leggibili anche grazie all'allestimento creato per stare insieme. In sostanza, grazie alla forma parlamentare, il DA conserva la sua vocazione critica e nomade da un lato e, dall'altro, si confronta con le logiche del museo, luogo canonico di legittimazione e di storicizzazione. Ne deriva il paradosso dell'«archiviazione della disobbedienza»: una raccolta nata per destabilizzare l'ordine discorsivo entra in una cornice che rischia di trasformarla in documento o persino 'monumento'.³³

Il DA, che evita agilmente tale pericolo, lavora su una dimensione di attivazione critica nel momento in cui offre al pubblico un insieme di frammenti da attraversare, un percorso aperto in cui la disobbedienza continua ad agire come pratica viva. Infatti, lo spettatore si trova costretto a intraprendere percorsi di visione disordinati. Ne sono un esempio paradigmatico alcuni dei video in mostra della sezione *Gender Politics*: il video del duo composto da Pauline Boudry e Renate Lorenz mette in scena la performatività dei ruoli di genere attraverso *re-enactment*, *lip-sync* e

coreografie minime, in linea con la nozione di performatività di genere elaborata da Judith Butler.³⁴ Collocato in nella sezione specificamente dedicata alla questione di genere, il lavoro incrina la pretesa documentaria dell'archivio e rende visibile l'identità come effetto di senso nata da un insieme di effetti costruiti, pose, citazioni e riprese. Dentro la griglia parlamentare, questo gesto entra in risonanza con proteste di strada e pratiche transfemministe: non per analogia tematica, ma per la composizione di regimi del sensibile³⁵ e di protocolli di fruizione.³⁶ Se la disobbedienza è già iscritta nelle modalità espositive stesse, la storia del Castello di Rivoli radicalizza ulteriormente tale postura. Il museo, iscritto in un'architettura barocca incompleta³⁷ – «tempio contemporaneo» nato «in un iato» fra due corpi storici incompiuti³⁸ – diventa il luogo in cui l'archivio entra in risonanza con un'istituzione che, per storia e vocazione, privilegia opere aperte, processualità e trasformazioni nel tempo. Il parlamento-video che si insedia nel terzo piano di un ex palazzo reale barocco accentua un paradosso: i corpi disobbedienti e le immagini di lotta vengono letteralmente installati nel cuore di un'architettura del potere. Questo gesto non è solo simbolico ma di natura prettamente critico-istituzionale. Il display parlamentare evita la cristallizzazione del senso dei singoli documenti per sua natura, poiché le voci esposte non vengono gerarchizzate, ma iscritte in un campo discorsivo aperto che coinvolge lo spettatore come parte attiva.

3.3 Soglia spaziale e temporale

Se la rimediazione della forma parlamentare al Castello di Rivoli ha messo a fuoco l'idea di soglia istituzionale, il display costituisce, attraverso le sue forme, una soglia eminentemente sensibile. Questa soglia si manifesta concretamente nel modo in cui lo spettatore è invitato a muoversi nello spazio dell'emiciclo, sincronizzando il suo

corpo con i diversi ritmi e durate dei materiali audiovisivi. In questo senso, il DA dispone il materiale audiovisivo secondo logiche che trasformano la consultazione in esperienza: lo spettatore è invitato a muoversi tra frammenti audiovisivi privi di un centro univoco. Ogni cambio di posizione – uno spostamento di pochi

31 Warner 2002.

32 A questo proposito si veda Clifford 1997.

33 Scotini 2022a; Zuliani 2022.

34 Butler 1990, 1993.

35 Rancière 2008.

36 Bishop 2013.

37 Nato come complesso fortificato medievale poi residenza sabauda, il castello fu oggetto all'inizio del Settecento del grande progetto di Filippo Juvarra per Vittorio Amedeo II, rimasto incompiuto. Dopo utilizzi militari e un lungo periodo di degrado, fra il 1979 e il 1984 Andrea Bruno ne ha curato il restauro e l'adattamento museale valorizzando l'incompletezza attraverso innesti contemporanei (scale metalliche, diaframmi in acciaio e vetro) e la riattivazione della Manica Lunga. Il Museo d'Arte Contemporanea ha aperto nel 1984, tra i primi in Italia dedicati stabilmente al contemporaneo e in dialogo con la tradizione torinese dell'Arte Povera. (<https://www.castellodirivoli.org/la-residenza-reale/storia/>).

38 Christov-Bakargiev, Beccaria 2023, 36-7.

passi, un'inversione di sguardo, il passaggio da una panca all'altra – coincide con uno spostamento di tipo temporale. Come osserva Francesca Castellani, «in un display efficace l'archivio diventa soggetto dinamico e mobile di forme sensibili che intercettano il pubblico e interagiscono con lui», e il dispiegamento della dimensione plastica e sensoriale dell'allestimento «rimette in circuito, anche imprevedibilmente, le sue potenzialità simboliche, espressive, emotive, narrative, concettuali».³⁹ In questo quadro, la riflessione di Wolfgang Ernst sulla temporalità dei media risulta particolarmente pertinente come lente analitica, poiché ogni display non si limita a ordinare materiali, ma riconfigura la temporalità dell'archivio operando sui supporti tecnici e sul ritmo della fruizione. La *media temporality* sposta il baricentro dalla storia narrata alla memoria operativa, resa percepibile dai dispositivi e dai montaggi.⁴⁰ Al Castello di Rivoli questo processo di produzione di senso è evidente e allo stesso tempo implicito, infatti la durata dei video, le discontinuità di montaggio e le traiettorie di visione obbligano il visitatore a sincronizzarsi con i materiali, trasformandolo in una sorta di co-montatore. La coesistenza di loop brevi (ne è un esempio il film di Mosireen) e narrazioni lunghe (presenti ad esempio nei video di Farocki e Ujicā) obbliga a tempi di sosta differenti, mentre le postazioni parallele producono sincronie e asincronie di visione: è questa l'«ingegneria del tempo»⁴¹ messa in opera dal display. Più concretamente, nella sezione *Disobedience East*, il film *Videograms of a Revolution* di Harun Farocki e Andrei Ujicā (1992) propone un montaggio di riprese televisive e amatoriali della rivoluzione rumena del 1989. L'opera sposta l'attenzione dalla ricostruzione filologica dell'evento alla sua condizione mediale. Esposto a Rivoli accanto a video più recenti, il film di Farocki e Ujicā mette in evidenza un nesso genealogico fra lotte distanti nel tempo e nello spazio, e fa emergere una questione vitale, ovvero, che la videocamera e i media di massa possono essere anche delle armi politiche e che la rivoluzione riguarda anche formati, interfacce

e modalità di accesso.⁴² Analizzare la dimensione temporale implicita nella visione dei video è decisivo per comprendere gli effetti di senso generati dal display: le variazioni di durata, la ripetizione e la brevità dei materiali producono un andamento sincopato che sollecita un'attenzione frammentata, facendo percepire l'evento storico come *ancora* in corso. Questo corto-circuito di tempi oltre che essere una differenza stilistica instaura una politica del tempo che, resa visibile dal display, fa percepire la distanza tra insorgenza, processo storiografico e restituzione mediale. In termini di politica estetica,⁴³ si potrebbe dire che il display parlamentare evidenzia le politiche di redistribuzione del sensibile del contemporaneo perché rende percepibili le strutture di enunciazione di ogni momento storico, ovvero chi può vedere e che cosa è reso visibile e da quale posizione è possibile parlare. Infine, è necessario considerare come la dimensione spaziale e temporale sono imbricate l'una nell'altra⁴⁴: la spazializzazione parlamentare trasforma le costellazioni di film in percorsi aperti dove lo spettatore è invitato a muoversi tra contesti, epoche e linguaggi eterogenei, sperimentando direttamente la soglia tra documento e azione, tra storia e memoria. In altre parole, l'allestimento fa emergere questa continuità non attraverso una progressione cronologica, ma tramite sincronie e risonanze trasversali proprie e immanenti al materiale esposto. Il DA attiva, dunque, un regime percettivo e temporale in cui frammenti eterogenei si sincronizzano nel presente dello sguardo.⁴⁵ È questo, forse, uno dei punti più importanti degli allestimenti del DA: una *simultaneità-nella-differenza*, un montaggio sempre diverso che è in mano allo spettatore, il quale, seguendo percorsi 'disobbedienti', riattualizza nel proprio presente ogni fatto. La *mission* del DA è, d'altronde, quella di produrre scarti semantici e critici nella storia delle opere, trattando i materiali come «un terreno di scavi, ove appunto i reperti affiorano così come la vita li ha lasciati e il tempo li ha stratificati: raggruppati, cioè, secondo rapporti organici e non secondo schemi estrinsecamente classificatori».⁴⁶

39 Castellani 2022, 43.

40 Per approfondire il concetto di *media temporality* si veda Ernst e Parikka 2012.

41 Wolfgang Ernst usa quest'espressione per descrivere la capacità dei dispositivi tecnici di produrre e organizzare temporalità, non solo di rappresentarla, in linea con l'approccio media archeologico di cui l'autore è uno degli esponenti più riconosciuti a livello internazionale. Cf. Ernst e Parikka 2012, 55.

42 Virilio 1989.

43 Rancière 2008.

44 Cf. De Rosa, Fowler 2019; 2021.

45 La prospettiva genealogica, in senso foucaultiano, non cerca continuità ma emergenze, ovvero i momenti in cui le forze si scontrano producendo nuove configurazioni storiche. Il DA a Rivoli fa emergere frammenti di lotta non per inserirli in una linea evolutiva, ma per rimetterli in gioco. Cf. Foucault 1969.

46 Valenti 1981, 9.

3.4 Contrappunto: *The Zoetrope* alla 60a Biennale (2024)

Esaminare brevemente una seconda iterazione italiana del *DA* all'interno di un contesto istituzionalizzato come la Biennale può essere utile per comprendere la trasferibilità del 'modello' espositivo previamente illustrato e definito in base alla sua 'nomadicità', 'apertura' e 'simultaneità'. Undici anni dopo Rivoli, il *Disobedience Archive* si presenta sotto forma di *The Zoetrope*: una spirale percorribile in cui due delle sue sezioni di film - *Diaspora Activism* e *Gender Disobedience* - sono distribuite in corone concentriche di schermi. La spirale si pone come un dispositivo topologico che trasforma la visione in telepresenza incarnata⁴⁷. Poiché non c'è un punto di vista privilegiato, il visitatore entra 'dentro' la macchina e costruisce il proprio montaggio camminando tra gli schermi, producendo connessioni senza sequenze prescritte. Come per Rivoli, anche nel caso dell'esposizione in Biennale l'allestimento si ispira a una forma storica. In questo caso l'allestimento *The Zoetrope* rielabora il dispositivo pre-cinematografico

omonimo, la 'ruota della vita' ideata da William G. Horner nel 1834, caratterizzata da una disposizione spaziale centrifuga e da un effetto stroboscopico che trasformava immagini statiche in movimento. L'installazione riprende da quel modello la simultaneità della visione: come nello zootropio, più spettatori partecipano a un'unica macchina percettiva che genera percorsi soggettivi e variabili a ogni visita. Mentre a Rivoli la forma parlamentare istituisce un campo aperto di enunciazioni simultanee, a Venezia, la spirale installa dunque un regime percettivo di tipo processionale e cumulativo. In sostanza, a Rivoli l'aula redistribuisce chi parla, mentre a Venezia l'allestimento a forma di vortice ridefinisce come e per quanto si vede. In questo senso, *The Zoetrope* consolida il *DA* come *archivio-dispositivo*: non deposito, ma macchina di riattivazione che sottrae le immagini alla 'canonizzazione' proprio attraverso un tempo ciclico e un display che produce autonomamente effetti di senso.

4 Il *DA* come soglia politica: portare alla luce il rimosso

Pensare l'archivio come soglia può essere una delle condizioni che permettono di riconoscere la sua condizione anfibia⁴⁸ e porosa, questione che il *Disobedience Archive* sembra incarnare con agilità. L'analisi delle forme espositive e sensibili dell'archivio può non solo arricchire lo studio dei singoli materiali eterogenei che lo compongono - intesi come palinsesti stratificati di tempo, memoria e identità - ma può affermare il riconoscimento del suo statuto di dispositivo, seguendo la lezione foucaultiana.⁴⁹ In questa prospettiva, l'archivio viene teorizzato «as an active, regulatory discursive system [...] as both form and medium in contemporary art».⁵⁰ Il pensiero foucaultiano sull'archivio, inteso come campo di rotture e legami, ritorni e deviazioni che scardina tassonomie e gerarchie tradizionali, si traduce, nella pratica contemporanea degli 'archivi disobbedienti', in «anarchivi, antiarchivi, controarchivi che presentano la configurazione di contesti-reperti, atlanti-mappe, album-diari, collezioni-Wunderkammer, schedari-database».⁵¹

Queste altre forme di costruzione ed esposizione dell'archivio si pongono come modalità alternative piene di virtualità non ancora esplorate. È questa la tradizione che il *DA* custodisce in ogni sua configurazione: i dispositivi liminali che riflettono sulla storia in divenire. Il tentativo in questo articolo è stato di pensare la soglia non soltanto come metafora ma, in primo luogo, come categoria operativa declinabile sia in senso spaziale e topologico che obbliga ad attraversamenti, deviazioni, percorsi non centrati; sia in senso temporale perché capace di stratificare ritorni ed emergenze anziché progressioni lineari.⁵² L'analisi dell'allestimento del Castello di Rivoli (2013) ha reso evidenti alcune delle diverse soglie che attraversano l'archivio contemporaneo: la soglia curatoriale, in cui ogni display riattiva genealogie plurali in opposizione a una linearità storica; la soglia istituzionale, ossia il paradosso di ospitare pratiche di disobbedienza dentro il museo evitando la museificazione del dissenso grazie alla configurazione parlamentare; e infine la soglia

⁴⁷ Con telepresenza si intende la capacità delle tecnologie di simulare il reale in modo tale da indurre nell'utente la percezione di un'interazione diretta con un ambiente che, di fatto, rimane remoto ed estraneo allo spettatore. Cf. Paulsen 2017.

⁴⁸ Mbembe 2002.

⁴⁹ Foucault 1969.

⁵⁰ Enwezor 2008, 11.

⁵¹ Maiorino et al. 2022, 128.

⁵² Foucault 1969.

sensoriale e temporale, dove lo spazio assemblare trasforma la consultazione in esperienza, invitando il visitatore ad attraversare frammenti. Insieme, questi tre spunti delineano un modello epistemologico che conferma e rilancia l'intuizione di Marco Scotini prima riportata: «L'archiviazione deve riportare alla luce memorie collettive sepolte, corpi disobbedienti, ruoli repressi».⁵³ Anche se avanzata qui a modo di proposta epistemologica, Assumere l'archivio come soglia non risolve, tuttavia, ogni nodo problematico. Almeno tre rischi restano da considerare se si desidera lavorare oggi con il modello di un 'archivio disobbediente' in altri contesti istituzionali. Primo, la retoricità delle forme di display può allegorizzarsi, rendersi troppo riconoscibile e quindi innocua, pertanto serve aggiornare accostamenti, rinnovare attriti,

introdurre contromontaggi perché lo scarto tra immaginie display continui ad essere significativo.⁵⁴ Secondo, il rischio di sovradattica può essere concreto: quando il dispositivo 'spiega' più che situare, l'archivio smette di far emergere l'attrito e si limita a designare un certo dato o momento storico.⁵⁵ Come terzo possibile rischio rimane l'estrazione: portare in museo immagini di lotta può convertirle in capitale simbolico, dunque è importante che ci siano dei livelli di contrattualità che riconoscano la agency, i diritti, e i contesti dei soggetti rappresentati, così come prevedere ritorni economici, discorsivi, e di visibilità verso tutte le entità coinvolte.⁵⁶ È in questa ecologia di pratiche che il DA, e tanti altri archivi nelle sue molteplici forme, possono continuare a portare alla luce il rimosso senza trasformarlo in feticcio.

Bibliografia

- Alberro, A.; Stimson, B. (a cura di) (2009). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge (MA). https://doi.org/10.1162/LEON_r_00395.
- Assmann, A. (2010). «Canon and Archive». Erll, A.; Nünning, A. (a cura di), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin; New York. <https://doi.org/10.1515/9783110207262.2.97>.
- Azoulay, A.A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. London; New York. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1qgnqg7>.
- Azoulay, A.A. (2019). *Potential History: Unlearning Imperialism*. London. <https://doi.org/10.17159/2309-9585/2020/v46a15>.
- Baldacci, C. (2016). *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*. Milano.
- Bennett, T. (1994). «The Exhibitionary Complex». *New Formations*, 4, 73-102. <https://doi.org/10.1515/9780691228006-006>.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London.
- Bishop, C. (2013). *Radical Museology, or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art?*. London.
- Bruno, G. (2016). *Superfici: A proposito di estetica, materialità e media*. Milano.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York. Trad. it.: *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione delle identità*. Roma; Bari, 2013.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York. Trad. it.: *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*. Milano, 1996.
- Castellani, F. (2022). «Mettere in spazio l'archivio. Canovaccio di riflessioni su alcuni casi di allestimento». Maiorino, M.; Mancini, M.G.; Zanella, F. (a cura di), *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*. Macerata. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2sbm7wp.7>.
- Christov-Bakargiev, C.; Beccaria, M. (a cura di) (2023). *Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. La storia e le collezioni*, vol. 1. Torino.
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge (MA). Trad. it.: *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*. Torino, 1999.
- Comand, M.; Mariani, A. (2019). *Effemeridi del film. Episodi di storia materiale del cinema italiano*. Milano.
- De Rosa, M.; Grespi, B.; Lazzari, L.; Soldani, M.T. (eds) (forthcoming), *ARTCHAE: For a Media Ar(t)chaeology of Telepresence* (working title). Milano.
- De Rosa, M.; Fowler, C. (2019). *Creating Entangled Histories of Museum Collections: Isaac Julien's Vagabondia (2002) and Camille Henrot's Grosse Fatigue (2013)*. Cavallotti, D.; Dotto, S.; Mariani, A. (eds), *Exposing the Moving Image: The Cinematic Medium Across World Fairs, Art Museums, and Cultural Exhibitions = Atti del Film Forum 2018, XXV International Film Studies Conference* (Gorizia, Udine e Pordenone, 28 febbraio-3 marzo 2018). Milano; Udine, 293-9.
- De Rosa, M.; Fowler, C. (2021). «Making Conjunctions: Thinking Topologically with Contemporary Artists' Moving Images». *Screen*, 62(4), 512-32. <https://doi.org/10.1093/screen/hjab048>.
- Dalmaso, A.C. 2019. «I nuovi limiti della visione. Cornice e fuori campo tra soggettiva e realtà virtuale». *Fata Morgana*, 12(39), 33-5.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris. Trad. it.: *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma, 2010.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Remontage du temps subi. L'œil de l'histoire 2*. Paris.
- Ėjzenštejn, S.M. (1985). *Teoria generale del montaggio*. A cura di P. Montani. Venezia.

53 Scotini 2022b, 40.

54 Si veda anche Bishop 2012; 2013; Fraser 2005.

55 Rancière 2008; von Hantelmann 2010.

56 Azoulay 2008; 2019.

- Enwezor, O. (ed.) (2008). *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*. Göttingen; New York.
- Ernst, W. (2011). «Media Archaeography: Method and Machine versus History and Narrative of Media». Huhtamo, E.; Parikka, J. (eds), *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Berkeley. <https://doi.org/10.2307/jj.23689317.18>.
- Ernst, W.; Parikka, J. (eds) (2012). *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816677665.001.0001>.
- Foster, H. (2004). «An Archival Impulse». *October*, 110, 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>.
- Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris. Trad. it.: *L'archeologia del sapere*. Milano, 1971.
- Fraser, A. (2005). «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique». *Artforum International*, 44(1), 278-83.
- Galasso, E.; Scotini, M. (eds) (2017). *Politics of Memory: Documentary and Archive*. Berlin.
- Greimas, A.J.; Courtés, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris. <https://doi.org/10.1017/s0047404500007867>.
- Mbembe, A. (2002). «The Power of the Archive and Its Limits». Hamilton, C. (ed.), *Refiguring the Archive*. Dordrecht; Boston; London, 19-26. https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2.
- Mbembe, A. (2010). *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris. <https://doi.org/10.3917/dec.mbemb.2013.01>.
- Modena, E. (2024). *Display. Luoghi, dispositivi, gesti*. Torino.
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics: Thinking the World Politically*. London.
- Noto, P.; Pesce, S. (eds) (2017). *The Politics of Ephemeral Media. Permanence and Obsolescence in Paratexts*. London. <https://doi.org/10.4324/9781315718330>.
- O'Doherty, B. (1999). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley.
- Osthoff, S. (2009). *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. New York.
- Paulsen, K. (2017). *Here/There. Telepresence, Touch, and Art at the Interface*. Cambridge (MA). <https://doi.org/10.7551/mitpress/10412.001.0001>.
- Raunig, G. (2009). *Art and Revolution*. Los Angeles.
- Raunig, G. (2013). *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*. Los Angeles.
- Rancière, J. (2008). *The Emancipated Spectator*. London; New York. Trad. it.: *Lo spettatore emancipato*. Roma, 2018.
- Rickards, M. (1977). *This Is Ephemera. Collecting Printed Throwaways*. Brattleboro.
- Rickards, M. (2000). *The Encyclopedia of Ephemera. A Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator, and Historian*. New York.
- Scotini, M. (2016). *Artecrazia. Macchine espositive e governo dei pubblici*. Roma.
- Scotini, M. (2019). *Utopian Display. Geopolitiche curatoriali*. Macerata.
- Scotini, M. (2022a). *L'inarchiviabile. L'archivio contro la storia*. Roma.
- Scotini, M. (2022b). «Archiviare l'inarchiviabile. Forme del tempo e regimi di storicità». Maiorino, M.; Mancini, M.G.; Zanella, F. (a cura di), *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*. Macerata. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2sbm7wp.6>.
- Scotini, M. (2022c). «THE DISOBEDIENCE ARCHIVE. Interview with the Curator Marco Scotini in the Frame of the Istanbul Biennial». *Arts of the Working Class*, 13 settembre.
- Strauven, M. (2021). *Touchscreen Archaeology: Tracing Histories of Hands-On Media Practices*. Lüneburg.
- Valenti, F. (1981). «Riflessioni sulla natura e struttura degli archivi». *Rassegna degli Archivi di Stato*, XLI, 9-37.
- Van Alphen, E. (ed.) (2023). *Productive Archiving: Artistic Strategies, Future Memories and Fluid Identities*. Amsterdam.
- Virilio, P. (1989). *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Trad. di P. Camiller. London; New York.
- Von Hantelmann, D. (2010). *How to Do Things with Art*. Zürich.
- Wallen, J. (2009). «Narrative Tensions: The Archive and the Eyewitness». *Partial Answers*, 7(2), 261-78. <https://doi.org/10.1353/pan.0.0154>.
- Warner, M. (2002). *Publics and Counterpublics*. New York. <https://doi.org/10.1215/08992363-14-1-49>.
- Wickham, P. (2010). «Scrapbooks, Soap Dishes and Screen Dreams: Ephemera, Everyday Life and Cinema History». *New Review of Film and Television Studies*, 8(3), 315-30. <https://doi.org/10.1080/17400309.2010.499775>.
- Zuliani, S. (2022). «Economia dell'imperduto. Gli archivi dell'arte contemporanea tra esposizione e oblio». Maiorino, M.; Mancini, M.G.; Zanella, F. (a cura di), *Archivi esposti: teorie e pratiche dell'arte contemporanea*. Macerata. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2sbm7wp.5>.

Sitografia

<https://www.castellodirivoli.org/la-residenza-reale/storia/>
<https://www.disobediencearchive.org/>.