

Il corpo come archivio

volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze¹

André Lepecki

*L'idea di vita e di sopravvivenza dell'opera d'arte
va intesa non in senso metaforico ma del tutto concreto.*

Walter Benjamin, *Il compito del traduttore* (1920)²

Volontà di archiviare/Volontà di ri-mettere in azione

Laurence Louppe una volta avanzò l'intrigante idea di considerare il danzatore «l'autentico avatar di Orfeo: egli non ha alcun diritto di tornare sui propri passi, nel

¹[N.d.T.] Il testo che qui si propone in traduzione (André Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», 42, 2010, 2, pp. 28-48) è un saggio di fondamentale importanza nell'ambito degli studi di danza, perché pone in evidenza con estrema chiarezza la problematica teorica del rapporto fra memoria della danza, storia e processi di archiviazione, particolarmente frequentata nei percorsi creativi della danza contemporanea occidentale degli ultimi dieci anni (cfr. Susanne Franco e Marina Nordera [a cura di], *Ricordanze. Memorie in movimento e coreografie della storia*, UTET Università, Torino 2010). Accanto all'efficace nozione di corpo-archivio Lepecki introduce il concetto di *re-enactment* (anche nella forma verbale: *to re-enact*, *re-enacting*). Il termine è difficilmente traducibile a motivo della sua pregnanza semantica e di esso non dà adeguatamente ragione il termine italiano *rievocazione* (verbo: *rievocare*), perché troppo compromesso con fenomeni performativi molto distanti da quello in oggetto, come ad esempio le rievocazioni storiche di molte città italiane. Si è scelta comunque la strada di una possibile traduzione, necessaria per una concettualizzazione, anche nella nostra lingua, di alcune fenomenologie coreiche e dei corrispondenti strumenti critici e teorici, seguendo le indicazioni etimologiche e le precisazioni antropologiche proposte da Edward C. Warburton nel saggio *Of Meanings and Movements. Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*, «Dance Research Journal», 43, 2011, 2, pp. 65-83: «Enaction is a word derived from the verb to enact: "to start doing", "to perform" or "to act"» (p. 69). L'espressione italiana che ci è sembrata tener conto del maggior numero di fattori di significato è *ri-messa-in-azione* (forma verbale: *ri-mettere-in-azione*). Anche se poco elegante dal punto di vista formale, essa presenta una certa efficacia nel rendere quanto l'autore del saggio intendeva teorizzare e descrivere.

²tr.it. di Antonello Sciacchitano, «aut aut», 2007, 334, pp. 7-20:8.

timore che gli sia negato l'oggetto della sua ricerca».³ Tuttavia, gettando uno sguardo alla scena della danza contemporanea in Europa e negli Stati Uniti, non si può ignorare il fatto che i danzatori – al contrario di Orfeo e in contrasto con l'asserzione di Louppe – stanno ritornando in maniera crescente sulle loro tracce e su quelle della storia della danza, al fine di trovare l'«oggetto della loro ricerca». Infatti, negli Stati Uniti e in Europa, in anni recenti danzatori e coreografi contemporanei sono stati attivamente impegnati nella creazione di ri-messe-in-azione di alcune molto note – e di altre del tutto oscure – opere coreiche del XX secolo. Gli esempi abbondano: pensiamo a *Schwingende Landschaft* (2008) di Fabian Barba, un pezzo a serata intera nel quale il coreografo ecuadoriano ritorna ai sette assoli di Mary Wigman creati nel 1929 e rappresentati durante la prima tournée statunitense della stessa Wigman nel 1930; alla ripresa nel 2009 e nel 2010, da parte di Elliot Mercer, di alcuni dei *Construction Pieces* (1961/62) di Simone Forti, rimessi in scena al Washington Square Park di New York; o, fra i molti possibili altri esempi, alla riproposta, nel 2008, da parte di Anne Collod, di *Parades and Changes* (1965) di Anna Halprin. Parallelamente si possono citare conferenze e convegni in Europa (*re. act.feminism*, Berlino, 2009; *Archive/Practice*, Lipsia, presso il Tanzarchiv, 2009) o negli Stati Uniti (*Re-constructions and Re-imaginings*, presso il Performance Space 122 a New York, 2009), dedicati al tema della ri-messa-in-azione della danza contemporanea e della performance, così come, allo stesso modo, un intero festival al Kaai Theater di Bruxelles nel febbraio del 2010, intitolato *Re:Move*, incentrato sulla ri-messa-in-azione e sull'archiviazione nella danza contemporanea. Pensiamo, inoltre, ai tre coreografi cui si indirizza questo saggio: il progetto di archivio fortemente corporeo di Julie Tolentino, *The Sky Remains the Same* (un progetto in corso d'opera, iniziato nel 2008); *Urheben Aufheben* (2008) di Martin Nachbar, nel quale il coreografo tedesco danza *Affectos Humanos* (1962/64) di Dore Hoyer; e le molte restituzioni, a partire dai primi anni Novanta, da parte di Richard Move, di alcune opere coreiche di Martha Graham (non meno che del corpo della stessa Graham). Pertanto, il tornare e il ritornare a tutte queste tracce, ai passi, ai corpi, ai gesti, al sudore, alle immagini, alle parole, ai suoni portati sulla scena da danzatori del passato paradossalmente diviene uno dei più significativi tratti distintivi della coreografia contemporanea sperimentale. Con la domanda (suscitata dal ritornare inteso come sperimentazione – dallo sperimentare coreograficamente) se per mezzo del tornare indietro – o proprio nello stesso volgersi indietro – la danza, nonostante tutto, possa in qualche modo evitare la maledizione di Orfeo del venire congelata nel tempo. Mentre il recente interesse nei confronti della ri-messa-in-azione nell'ambito della danza corre parallelo a quello proposto all'interno dell'ultima *performance art*, e

³ Laurence Louppe (a cura di), *Traces of Dances. Drawings and Notation of Coreographers*, Dis Voir, Paris 1994, p.32.

mentre nel contesto delle *visual arts* l'espressione «pulsione archivistica» – di cui il ri-mettere-in-azione è parte integrante – veniva coniata da Hal Foster per descrivere ciò che egli identificava come una preoccupazione «dilagante»,⁴ io propongo, invece, per indagare le «ri-messe-in-azione» della danza come un tratto distintivo della sperimentazione che ne definisce la contemporaneità,⁵ che venga introdotto il concetto di una «volontà di archiviare» specificamente coreografica.

«Volontà di archiviare» echeggia (eppure è diverso) la nozione di «pulsione archivistica» proposta da Hal Foster per l'arte contemporanea. A dire il vero, la mia ipotesi è che il concetto di Foster rimanga, in ultima analisi, problematico per diverse ragioni. Riferendosi alla «volontà» di un artista «“di connettere ciò che non può essere connesso”» come equivalente a «una volontà di mettersi in relazione con» e «di esplorare un passato *perduto*»,⁶ Foster definisce la «pulsione archivistica» come direttamente risultante dall'attuale «*fallimento* della memoria culturale» prodotto dalla nostra «società del controllo». ⁷ Analogamente Ramsay Burt, scrivendo a proposito delle «recenti performance di danza che usano, citano, o si riappropriano di materiale storico per nuovi obiettivi»,⁸ evoca, un anno prima della pubblicazione del saggio di Foster, questa doppia articolazione fra i vuoti della memoria culturale e i recenti passaggi dalle società disciplinari alle società del controllo. Burt illustra come «l'effetto di questo passaggio dalla disciplina al controllo, un movimento che risulta particolarmente difficile per le istituzioni della danza tradizionale, possa essere visto all'opera all'interno delle performance di danza che usano materiali storici». ⁹ Questo potrebbe apparire come uno slittamento

⁴ Hal Foster, *An Archival Impulse*, «October», 110, 2004, pp. 3-22:3. Artisti rilevanti che lavorano sulle ri-messe-in-azione includono Lilibeth Cuenca, Marina Abramovich e David Weber-Krebs.

⁵ Le ri-messe-in-azione sono a tal punto significative che ci si domanda se questa ostinazione a tornare (questa volontà di ri-mettere-in-azione) possa essere quella particolare caratteristica che permette alla danza di definirsi precisamente *come* contemporanea, dal momento che questa spiccata caratteristica di una certa recente danza sperimentale, caratteristica che molti sembrano considerare un tratto distintivo della sua contemporaneità, è già in se stessa un tipo di ritorno (anche se non riconosciuto) di una precedente ondata di ri-messe-in-azione nei primi anni Ottanta. Il termine più usato al tempo era «ricostruzione» e Mark Franko, scrivendo nel 1989, descriveva le «recenti ricostruzioni degli anni Ottanta» come «un impulso verso la *sperimentazione contemporanea* in coreografia» (Mark Franko, *Epilogo. Ripetibilità, ricostruzione e oltre*, in Id., *Danza come testo. Ideologie del corpo barocco*, L'Epos, Palermo 2009, pp. 193-217:199; i corsivi sono aggiunti). Nello stesso capitolo Franko cita una recensione di Sally Banes del 1983, nella quale ella commenta «l'odierna mania della ricostruzione» (ivi, p. 194). Molto profeticamente Franko apre il suo saggio menzionando proprio la ricostruzione operata da Susanne Linke nel 1988 di *Affectos Humanos* di Dore Hoyer – lo stesso pezzo a cui Nachbar ri-tornerà nel suo *Urheben Aufheben* (2008), discusso in questo saggio.

⁶ H. Foster, *Op. cit.*, p. 21; corsivo aggiunto.

⁷ Ivi, pp. 21-22; corsivo aggiunto.

⁸ Ramsay Burt, *Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance*, «Performance Research», 8, 2003, 2, pp. 34-41:34.

⁹ Ivi, p. 35.

teoretico simile a quello di Foster. Tuttavia, la differenza cruciale, che io individuo nell'approccio più sfumato di Burt alle ri-messe-in-azione, consiste nel modo in cui egli intende questo «effetto», come cioè un «uso *reattivo* della storia». ¹⁰ Alla ricerca di modi non reattivi di attivare approcci performativi alla storia, Burt li trova nelle ri-messe-in-azione coreiche dei primi anni 2000, nelle quali una modalità attiva (piuttosto che reattiva) e generativa (piuttosto che imitativa) di accostarsi al «materiale storico» induceva queste stesse ri-messe-in-azione a contrastare «le strutture disciplinari e impositive dei regimi figurativi repressivi». ¹¹

L'identificazione da parte di Burt di forze non reattive all'interno delle recenti ri-messe-in-azione coreiche apre la possibilità di criticare una delle componenti fondamentali del concetto di «pulsione archivistica» di Foster: il supposto elemento «paranoide» della soggettività contemporanea, che vuole connettersi a tempi passati definitivamente perduti. ¹² Se considerato a fianco della già problematica idea di passato [come] localizzabile (spazializzazione del passato), il suo nesso fra la pulsione artistica all'archiviazione e una specifica condizione mentale (psicologizzazione di un progetto artistico) solleva alcuni interrogativi. È in qualche modo possibile postulare un passato che non sia già «perduto» per sempre? È possibile postulare una memoria (in particolare una memoria culturale) che in qualche modo non «fallisca» nell'essere completamente presente e, altresì, totalmente connessa al presente? È il paranoico l'unico soggetto che può «connettersi»? L'archiviare è un processo paranoico che ha a che fare con il connettersi col passato o è, come Foucault suggerisce in maniera suggestiva in *L'archeologia del sapere* (1972), un sistema che *trasforma simultaneamente* passato, presente e futuro – vale a dire, un sistema per ricreare un'economia totale della temporalità?

Affronterò in profondità le proposte di Foucault sull'archivio più oltre in questo saggio, quando discuterò del lavoro di Martin Nachbar. Per ora è importante notare che, dopo che si è affrontato il modello di Foster, un fatto rimane: è l'archivio stesso – o come memoria (culturale o personale) o come burocrazia (culturale o

¹⁰ Ivi, p. 37; corsivo aggiunto.

¹¹ Ivi, p. 39. La capacità di resistere propria della nozione di ri-messa-in-azione coreica può essere rintracciata già all'interno del saggio di Mark Franko sulla ricostruzione nella danza sperimentale degli anni Ottanta. Franko propone il termine «reinvenzione» per descrivere come, sospese «tra la comprensione dell'oggetto e la sua creazione», le ricostruzioni contribuirebbero a formulare «una critica culturale e assieme [...] favorirebbe[ro] una nuova creatività» (M. Franko, *Epilogo... cit.*, p. 217). Curiosamente, nei tardi anni Sessanta, Allan Kaprow, usando analoghe argomentazioni, aveva proposto sia il termine reinvenzione sia la pratica della reinvenzione come un imperativo per tutte le ri-creazioni (non importa se fatte da lui stesso o da altri) dei suoi *happenings* e dei suoi *events*. Cfr., ad esempio, Stephanie Rosenthal, *Agency for Action*, in *Allan Kaprow Art as Life*, a cura di E. Meyer-Hermann, A. Perchuk e S. Rosenthal, Getty Research Institute, Los Angeles 2008.

¹² H. Foster, *Op. cit.*, pp. 22-23.

politica) – a dichiarare, fin dall’inizio, il proprio comportamento onto-politico come uno degli infiniti «fallimenti» della memoria – in virtù dei propri costitutivi (e inevitabili) atti di esclusione e di smarrimento. Prescrivendo cosa sia degno di avere un posto al suo interno e cosa debba essere escluso da esso, determinando cosa debba essere appropriatamente catalogato e cosa (deliberatamente o inavvertitamente) debba essere «smarrito» in esso, l’archivio rivela se stesso come un vero e proprio *dispositivo* foucaultiano, «distribuendo il visibile e l’invisibile, generando o eliminando un oggetto che non potrebbe esistere senza di esso». ¹³ È importante notare che nonostante la capacità onto-politica dell’archivio di «dominare» i suoi oggetti e istituire per essi un sistema totale di «domiciliazione», ¹⁴ nonostante una dilagante e comune condizione di alienazione storica basata su, ma anche produttrice di, memorie lacunose e sconnesse; nonostante l’attuale transizione, in atto nella contemporaneità, da società disciplinari a «società del controllo», ¹⁵ il fatto è che non tutta l’arte contemporanea – e neppure tutta quella che mira al «connettere» – è mossa da e verso l’archivio. Inoltre, rimane problematico assegnare a opere condotte verso l’archivio una «pulsione» che provenga da una specifica soggettività (anche quando questa soggettività non delinei una effettiva caratteristica psicologica di un artista, ma la modalità più generale secondo la quale un artista opera a partire da una tale «pulsione archivistica»).

Scrivendo del fenomeno della ri-messa-in-azione in relazione alla recente *performance art*, Jessica Santone avanza un’altra critica al concetto di «pulsione archivistica» di Foster. Affermando correttamente che il punto della questione non è quello di un «passato che è incompleto» (come Foster suggerisce) ma di una «storia che è incompleta», ¹⁶ per Santone l’istanza archivistica, suscitata dalla ri-messa-in-azione,

¹³ Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, Columbia University Press, New York 2006, p. 339.

¹⁴ Jacques Derrida, *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana* (1995), Filema, Napoli 2005, p. 12.

¹⁵ Il passaggio dalle società della disciplina alle odierne società del controllo è teorizzato da Gilles Deleuze nei suoi saggi *Control and Becoming* e *Postscript on Control Societies* (in Id., *Negotiation*, Columbia University Press, New York 1995). Attribuendo la diagnosi di questa transizione storica a Foucault, Deleuze scrive: «Stiamo sicuramente muovendo verso società del controllo che non sono più propriamente disciplinari [...]. Ci stiamo muovendo verso società del controllo che non agiscono più internando le persone ma attraverso un controllo ininterrotto e una comunicazione istantanea (G. Deleuze, *Negotiation...* cit., 174). La relazione che si può delineare fra società del controllo e un investimento in ri-messe-in-azione e archiviazione può essere trovata nell’osservazione di Deleuze secondo la quale «nelle società disciplinari si ricomincia sempre tutto daccapo (perché si va dalla scuola alla caserma, dalla caserma alla fabbrica), mentre nelle società del controllo non si finisce mai nulla» (ivi, p. 179). Questa incompiutezza nelle società del controllo spinge tutta la produzione (inclusa quella culturale) a essere diretta alla metaproduzione» (ivi, p.181). In tal modo possiamo comprendere la problematica posta da Burt in relazione alla ri-messa-in-azione e alla danza nelle società del controllo.

¹⁶ Jessica Santone, *Marina Abramovic’s Seven Easy Pieces. Critical Documentation Strategies for Preserving Art’s History*, «Leonardo», 41, 2008, 2, pp. 147–152:147.

sarebbe quella di investigare la forza politico-performativa del f(atto) di mediazione all'interno della performance stessa. Intendendo la ri-messa-in-azione come una forma agita della criticità in relazione ai rapporti inevitabili e tesi della performance con la propria storicità, la Santone considera le ri-messe-in-azione come delle modalità performative di teorizzare le connessioni paradossali della *performance art* con i documenti – echeggiando la nozione provocatoria di ri-messa-in-azione come «contro-memoria» e «ri-documentazione» introdotta da Rebecca Schneider. La mia posizione differisce sia da quelle di Foster e della Santone, sia, per un aspetto cruciale che renderò chiaro a breve, anche da quella di Burt. Con l'espressione «volontà di archiviare nella danza contemporanea», propongo un'alternativa cornice affettiva, politica ed estetica per le recenti ri-messe-in-azione della danza – così come per le loro relazioni con le forze dell'archivio, le pulsioni o i sistemi di comando. Piuttosto che «indagare un passato perduto» per «connettere febbrilmente» ciò che ci appare «così spaventosamente scollegato» nella nostra condizione storicamente alienata¹⁷ (come se l'alienazione storica e politica fosse una novità nella storia delle società occidentali); piuttosto che creare «un'opera che ripete e moltiplica un'idea storica, flettendo la sua immagine attraverso una lente *nostalgica*» basata su un «spinta a produrre documentazione»,¹⁸ provo a suggerire che nella danza l'odierna volontà di archiviare, così come è agita dalle ri-messe-in-azione, non derivi né esclusivamente da «una lacuna nella memoria culturale», né da «una lente nostalgica». Propongo di intendere la «volontà di archiviare» come riferita a una capacità di indentificare in un'opera del passato campi creativi di «impalpabili possibilità» (per usare un'espressione di Brian Massumi)¹⁹ non ancora isteriliti. Questi campi di «una astrazione virtuale pertinente all'oggetto in generale» (e, vorrei aggiungere, alle opere d'arte in particolare), questi campi che «riguardano il possibile»²⁰ sono sempre presenti in ogni opera del passato e sono quelli che le ri-messe-in-azione attivano.

Questa attivazione è una questione di creazione di «compossibilità» e «incompossibilità» – due termini che traggio dalla descrizione che Leibniz fa della infinita inventività della monade. Come Gilles Deleuze spiega, «possono essere chiamate compossibilità: 1. la totalità delle serie convergenti ed estensive che costituiscono il mondo; 2. la totalità delle monadi che descrivono lo stesso mondo... Possono essere

¹⁷ H. Foster, *Op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁸ J. Santone, *Op. cit.*, p. 147. Malgrado le differenze degli approcci della Santone e di Foster, si dovrebbe notare che parlando in termini psicoanalitici «spinta» e «impulso» sono un unico e identico termine (Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis, *Language of Psychoanalysis*, W.W. Norton, New York 1974) che unisce strettamente entrambi gli approcci ancora una volta alla dimensione psicologica (o a quella meta-psicologica) come cornici critiche privilegiate o come pratiche artistiche.

¹⁹ Brian Massumi, *Parables for the Virtual*, Duke University Press, Durham (NC) 2002, p. 91.

²⁰ B. Massumi, *Op. cit.*, p. 93.

chiamate impossibilità: 1. le serie che divergono e che da quel momento in poi appartengono a due mondi possibili; e 2. monadi delle quali ciascuna è espressione di un mondo differente dall'altro.²¹ Ritengo che l'attuale volontà di archiviare operi in maniera simile – una ri-messa-in-azione non per fissare un'opera nella sua singolare (originaria) possibilizzazione, ma per sbloccare, liberare e attualizzare molte (virtuali) com- e impossibilità di un'opera, che l'originaria istanziazione dell'opera stessa teneva di scorta, in termini virtuali. In maniera significativa, e in accordo con Deleuze, in Leibniz entrambe le modalità dei «possibili» operano come «ricordi che tentano di divenire incorporati» ed «esercitano una pressione» verso l'attualizzazione e su di essa.²²

A motivo di queste pressioni verso un'attualizzazione incorporata, nella danza ogni volontà di archiviare deve condurre a una volontà di ri-mettere-in-azione le danze. Un tale legame inscindibile fa sì che ciascuna di queste due «volontà» abbia un effetto sull'altra nel ridefinire cosa sia da intendersi per «archiviare» e cosa per «ri-mettere-in-azione». Questo ridefinire l'azione è portato a termine da un articolatore comune: il corpo del danzatore. Come vedremo nei tre progetti coreografici analizzati in questo saggio, nella ri-messa-in-azione della danza non persisterà più alcuna distinzione fra archivio e corpo. Il corpo è archivio e l'archivio un corpo. Questo è l'esplicito punto di partenza di Julie Tolentino per la sua serie *The Sky Remains the Same*.

The Sky Remains the Same

La coreografa americana Julie Tolentino, nella sua serie *The Sky Remains the Same* (2008 e continua), propone il proprio corpo come un archivio vivente per le opere di alcuni artisti performativi e coreografi come Ron Athey, Franko B, David Rousseve, and David Dorffman. Farò riferimento al primo (e, alla data di pubblicazione di questo saggio, ancora l'unico) episodio della serie, che vidi a Berlino nel giugno del 2009. Il pezzo che la Tolentino eseguì aveva un dispositivo compositivo molto semplice ma molto efficace. La Tolentino scelse un lavoro dell'artista performativo Ron Athey (*Self-Obliteration #1* [2007]) per archiviarlo sul (nel? – la preposizione rimane incerta nel linguaggio della Tolentino e questa incertezza deve rimanere aperta) proprio corpo. Tale processo di archiviazione corporea ha luogo letteralmente di fronte a un pubblico e letteralmente come una ri-messa-in-azione. Non appena il pubblico entra nello spazio, trova Ron Athey e Julie Tolentino nudi, in ginocchio, ciascuno sopra una piattaforma metallica sopraelevata e uno di fronte all'altra. Athey inizia l'intero processo di archiviazione eseguendo *Self-Obliteration #1* da solo. A carponi, Athey comincia a pettinare i lunghi capelli biondi di una

²¹ Gilles Deleuze, *The Fold*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, p. 60.

²² Gilles Deleuze, *Bergsonism*, Zone Books, New York 1991, p. 71.

parrucca che gli copre totalmente il volto. Dopo aver ripetuto quest'azione per alcuni minuti, Athey rimuove la parrucca, rivela il suo volto e inizia a estrarre da sotto la pelle della sua testa rasata aghi e spilli posizionati in precedenza. Il sangue schizza immediatamente. In una sorta di posa del cane rivolta verso il basso Athey lascia che il suo sangue sgoccioli su due larghi vetri rettangolari posti sulla piattaforma – una variante profondamente corporea di *drip-painting* e di *action-painting*. Dopo il sanguinamento e il *drip-painting* con il proprio sangue, Athey inizia a maneggiare le pesanti lastre di vetro contro la sua testa rasata e il corpo nudo, impiasticciando il sangue sul vetro.

Fattosi ora evidente il suo sforzo straziante, dal momento che ondate di tremori attraversano il suo corpo, Athey si sdraia sulla schiena e continua a maneggiare le due lastre di vetro tanto che il sangue che le tinge viene a stamparsi sulla sua pelle. Egli trema, il sangue continua a sgorgare, alcuni nel pubblico si accovacciano a terra, altri distolgono lo sguardo, altri ancora non possono più reggere la pièce. Colto da vertigini, io stesso abbasso la mia testa alcune volte. Ancora, di fronte ad Athey si erge una presenza del tutto vigile, pronta, concentrata. Una presenza che non si sottrarrà a una piena testimonianza: il corpo archiviante di Julie Tolentino. La sua vigile silenziosità fa da eco al silenzio del pubblico – che è tanto denso quanto il sangue di Athey che si coagula sulle superfici del vetro e sulla sua schiena. *Self-Obliteration #1* termina con Athey che posiziona verticalmente ciascuna delle due lastre di vetro imbrattate in fessure poste a entrambe le estremità della piattaforma. Athey si rimette la parrucca e si sdraia fra le due lastre di vetro macchiate di sangue che lo incorniciano. L'immagine finale del pezzo mescola misteriosamente monumento e carne. Per tutta la performance di Athey, la presenza silenziosa della Tolentino è complessa e articolata nelle sue funzioni: ella diviene simultaneamente un membro del pubblico, una studiosa del pezzo, un'archivista, un potenziale archivio, una performer, una partner, una facilitatrice, un'immagine allo specchio, un doppio, un differenziatore, un'assimilatrice...

Dopo aver completato il suo pezzo, ricoperto di sangue, esausto, Athey si ricompone, torna alla posizione iniziale, si infila di nuovo aghi e spilli nelle sue tempie, indossa la parrucca bionda, afferra il pettine, e ricomincia *Self-Obliteration #1*. Durante questa ripetizione, la Tolentino si unisce ad Athey eseguendo l'opera contemporaneamente a/davanti a/con/per lui. È all'interno di o attraverso l'originario ritorno non-orfico, non-nostalgico, e certamente non-paranoico, a un pezzo già eseguito; è durante la ripetizione di Athey e grazie a essa (ripetizione che viene ri-ripetuta dalla Tolentino) che l'archiviazione dell'opera ha luogo, nel/sopra il corpo della Tolentino. Ella insiste che ciò che lei mette in scena – che potrebbe forse essere descritto più semplicemente come, ad esempio, «apprendere un pezzo di qualcun altro di fronte a un pubblico» o «imitare l'opera d'arte di un altro artista» o «appropriarsi dell'opera di qualcuno di fronte a un pubblico» – non è per nulla finalizzato ad aggiungere una nuova performance al proprio repertorio; piuttosto è

esplicitamente rivolto a *convertire il suo corpo in un archivio*. Come mi scrisse nel febbraio del 2010: «La serie dovrebbe avere unicamente un solo finale – che significa che io mi offro di ‘archiviare’ [le opere] per la durata della mia vita. Gli artisti prenderanno nota di ogni modifica a questa durata all’interno del nostro contratto. Conto di collezionare questi lavori archiviati nel corso dei prossimi anni – un’altra serie di artisti sarà presto annunciata – ad ogni modo concentrandomi su questa prima. Sfidando e stimolando tutte». ²³

Benché il cielo rimanga lo stesso, Julie Tolentino, collezionista di corpi, pezzi, affetti e movimenti, non sarà più la stessa. Attraverso l’immediata ri-messa-in-azione di un pezzo da parte della Tolentino, allo scopo di archivarlo corporalmente (per la durata della sua vita), la performance di Athey non scompare nel passato ma sfreccia verso il campo universale del possibile definito da quella indeterminazione che è un corpo. Il pezzo di Athey corre verso una vita postuma ancora da attualizzare, in una molteplice, non metaforica, oggettiva realtà del virtuale incarnata in un corpo. ²⁴ Il corpo della Tolentino diviene l’archivio vivente di ciò che, un giorno, ritornerà – proprio perché muore. La danza.

Perché la Tolentino ha la necessità di definire «archiviare» questi processi drammaturgici e coreografici particolari e altamente efficaci? Perché questa peculiare parola, piuttosto che «apprendere», «imitare», «copiare», «appropriarsi di», o semplicemente «fare» l’opera di un altro artista? L’enfasi che la Tolentino pone sulla parola e sul concetto di «archivio» è di un certo interesse, poiché la questione dell’archiviazione *sul/nel corpo di qualcuno* ci riporta ai problemi che girano intorno all’emozione sepolcrale nella danza occidentale. Davvero, perché ricorrere al più mobile e al più precario dei supporti, il corpo umano, allo scopo di archiviare? Perché aggiungere al progetto archivistico l’iper-mobilità e la serie di temporizzazioni paradossali propria del corpo – questo sistema polivalente di velocità e arresti multipli, offuscato da veli e derive nella percezione e nelle cose, intricato negli atti mancati del linguaggio, dannato da una cattiva memoria e fondato sulla certezza delle morte? Una possibile risposta può essere trovata nel legame che la Tolentino esplicitamente instaura fra archiviazione, escorporazione e incorporazione, e ri-messa-in-azione. Questo legame mette apertamente in evidenza come la volontà della Tolentino di archiviare sia eseguita come volontà di ri-mettere-in-azione, indicando in tal modo il corpo come *il sito* archivistico privilegiato. Nella sua precarietà costitutiva, nei punti ciechi della percezione, nelle indeterminazioni linguistiche, nei tremori muscolari, nei lapsus di memoria, nei sanguinamenti, negli accessi di rabbia e nelle passioni, il corpo come archivio sostituisce e devia la

²³ Corrispondenza via e-mail con l’autore, febbraio 2010.

²⁴ «Il virtuale non è attuale, ma *in quanto tale possiede una realtà*» (Gilles Deleuze, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001, p. 87).

nozione di archivio lontano da quella di deposito di documenti o di ente burocratico preposto all'amministrazione (o alla cattiva amministrazione) «del passato». Con l'enfasi che la Tolentino pone sul corpo-archiviante emerge una instabilità senza fine come costitutiva di quel particolarmente trasformativo, particolarmente performativo «archivio senza archivio, là dove, improvvisamente indiscernibile dall'impressione della sua impronta, il passo di Gradiva parla da solo!», per usare le parole di Derrida, dove archivio e danza si fondono in una componibilizzazione.²⁵

Il corpo come archivista è una cosa. Il corpo come archivio è affatto un'altra. Il progetto della Tolentino compie un intrigante corto circuito di ogni sorta di preconcetto a proposito di cosa sia un documento, rivelando nel contempo cosa un corpo potrebbe da sempre essere stato: un corpo può già da sempre essere stato nient'altro che un archivio. Se questo è il caso, significa che noi abbiamo la necessità di comprendere l'odierno fenomeno della ri-messa-in-azione coreica come una modalità della performance che possiede una sua specifica *coerenza*. In maniera analoga a Vanessa Agnew, quando afferma che le ri-messe-in-azione sono «una forma di storia affettiva»,²⁶ vorrei suggerire che la performatività della volontà di archiviare in *The Sky Remains the Same* tiene in conto di e rivela come le ri-messe-in-azione siano una modalità affettiva della storicità, che tiene al guinzaglio il futuro svincolando il passato dalle sue molte «domiciliazioni» – e in particolare da quella forza maggiore che è presente nella domiciliazione forzata di un'opera: l'intenzionalità dell'autore come autorità che esercita un potere sulla vita postuma dell'opera.

Le ri-messe-in-azione trasformano tutti gli oggetti autoriali in latitanti in casa propria. Il paradosso è che queste ri-messe-in-azione, dal momento che sembrano ritornare in qualche modo a un passato e a un'origine, hanno bisogno di aggirare la forza d'arresto dell'autorità autoriale, che vorrebbe davvero bloccare questo ritorno in un incantamento orfico. Da qui l'imperativo etico-politico, per le ri-messe-in-azione, non solo di reinventare, non solo di sottolineare che il presente è diverso dal passato, ma di inventare, creare – a motivo del ritornare – qualcosa che sia nuovo e che già faccia totalmente parte della nuvola virtuale che circonda la stessa opera originaria – mentre si scavalcano le volontà dell'autore come ultime parole sul destino dell'opera. Questo è uno degli atti politici che il ri-mettere-in-azione compie in quanto ri-messa-in-azione: sospende le economie degli autori tiranni che vogliono tenere le loro opere agli arresti domiciliari. Ri-mettere-in-azione vorrebbe dire disseminare, disperdere senza aspettarsi un ritorno o un profitto. Significherebbe espellere, espropriare, escorporare in nome di una promessa chiamata dono. In altre

²⁵ J. Derrida, *Op. cit.*, p. 118.

²⁶ Vanessa Agnew, *History's Affective Turn. Historical Reenactment and Its Work in the Present*, «Rethinking History» 11, 2007, 3, pp. 299-312:301.

parole, le ri-messe-in-azione sanciscono la promessa della fine dell'economia. Esse producono un ritorno coreico solo per ridistribuirlo – come se il sangue di un autore fosse versato due volte a favore dell'autocancellazione.

Urheben Aufheben

Urheben Aufheben (2008) del coreografo tedesco Martin Nachbar è un pezzo coreico a serata intera che affronta esplicitamente la volontà di ri-mettere-in-azione come volontà di archiviare. Una riflessione coreografico-teoretica su quelle particolari modalità con cui le forze dell'archivio vengono dispiegate nella e dalla danza; è un'opera d'arte la cui esistenza è guidata dall'irresistibile richiamo posto da un film del 1967 della coreografa tedesca Dore Hoyer, che danza la serie dei suoi soli del 1962/64 intitolata *Affectos Humanos*.

In che modo Nachbar risponde a questo richiamo (che viene non dal «passato» ma dall'istanza presente di un incontro fra se stesso e un film che escorpora *Affectos Humanos*) e dà inizio al suo pezzo? Egli entra in scena spingendo una lavagna, sulla quale si legge: «Urheben Aufheben – An Applied Research [Una ricerca applicata]». Dopo aver collocato la lavagna sulla sinistra del palcoscenico, Nachbar si posiziona vicino ad essa, guarda il suo pubblico e annuncia: «Prima fase: entrare nell'archivio».

In che modo egli entra nell'archivio? Passeggiando tranquillamente sul palco con un altro paio di passi e cominciando a correre all'indietro descrivendo ampi cerchi. In altre parole, Nachbar entra nell'archivio attraverso un ritornare, come un anti-Orfeo. Correndo indietro in cerchio, solo in apparenza egli non va in alcun luogo – perché correndo sullo stesso posto Nachbar traccia un confine, un labbro di tempo. E cosa trova Nachbar nel suo girare in cerchio a ritroso non appena ritorna all'archivio e definisce i suoi contorni? Letteralmente gli affetti: *Affectos Humanos* – il film girato nel 1967 (l'anno in cui la Hoyer morì). È alquanto misterioso che *Urheben Aufheben* evochi esplicitamente Spinoza – il filosofo che definiva il corpo in termini di affetti e che concepiva il corpo come un insieme di velocità, intensità e capacità di commuovere e di essere commossi – in altre parole, il corpo come un sistema dinamico di escorporazioni e di incorporazioni.²⁷

Quindi, Nachbar raccolse qualcosa («raccogliere») è uno dei significati della parola tedesca *aufheben*) dalla nuvola virtuale della storia della danza, seguì il sentiero di quel qualcosa, trovò Waltraud Lulev, una ex danzatrice della Hoyer che era autorizzata a insegnare il pezzo, e lo apprese da lei il meglio che poté – anche se, come ella gli disse, egli aveva il corpo sbagliato. La ri-messa-in-azione di Nachbar

²⁷ Sulla nozione di corpo in Spinoza cfr. Gilles Deleuze, *Spinoza. Filosofia pratica*, Guerini, Milano 1991 e Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1987.

ha una lunga storia. In una prima versione, intitolata *Affects/Rework* (2000), Nachbar aveva collaborato con i coreografi Thomas Plischke e Alice Chauchat, entrambi membri del collettivo B.D.C. Questa versione primigenia includeva un solo di Plischke, un video di lui che si rade, la voce della Chauchat e tre «affetti», dei cinque della Hoyer, eseguiti da Nachbar. Nel più recente *Urheben Aufheben*, Nachbar è solo sulla scena e danza quattro degli «affetti» (Vanità, Desiderio, Odio e Paura), mentre accenna e descrive a voce l'ultimo (Amore). In entrambe le versioni, ad ogni modo, il punto di partenza è lo stesso: raccogliendo le danze della Hoyer solo per conservarle in termini corporei, Martin eseguiva un ritorno – ma quello che turba la rigida circolarità di una corretta economia, dal momento che questo ritorno sospende (altro significato della parola *aufheben*) anche la forza autoriale della Hoyer aumentando la forza proveniente dal lavoro stesso. Come Nachbar mi scrisse a proposito del significato del titolo del pezzo, «*Urheben Aufheben* è un gioco di parole e può significare tre cose: 1. Raccogliere dal pavimento l'oggetto di una creazione. 2. Conservarlo. 3. Sospendere la nozione di autorialità».²⁸ L'intera serata si strutturava intorno a Nachbar che raccontava come il processo di creazione del nuovo lavoro si spiegasse anzitutto come un'indagine e poi come una ricerca. La sua narrazione è interrotta (o tenuta insieme) unicamente dalle quattro danze già menzionate e dalla descrizione/accenno della danza-affetto Amore.

A un certo punto della sua performance, non appena Nachbar riassume i tre passi che deve utilizzare per entrare «dentro l'archivio», per citare le sue parole, fa una acuta dichiarazione. Questo è ciò che egli ci dice in un determinato momento del pezzo:

Ok, torniamo all'inizio: abbiamo avuto [le sezioni] «Entrare nell'archivio», «Memoria applicata» e «Deposito» [più lunga]. Ora, cosa accade, se solo non visito il deposito ma tento di spingervi il mio corpo all'interno e allo stesso tempo permetto al deposito di spingere se stesso dentro il mio corpo? Può essere che il deposito venga sistematizzato e divenga un archivio. E che poi l'archivio diventi visibile attraverso il mio corpo. Così, quando questi tre elementi si conetteranno e daranno forma a un punto critico: che cosa accadrà? Cosa emergerà dall'altro lato di questo punto?²⁹

Un «punto critico» è un altro nome per «singolarità», che è a dire, un altro nome per attualizzazione, che a sua volta è «un tipo di dislocazione attraverso la quale il passato è incorporato solo nei termini di un presente che è differente da quello che è stato».³⁰ La descrizione di Deleuze dell'attualizzazione delle singolarità come incorporazione è, per molti aspetti, simile alla descrizione di Nachbar di

²⁸ Corrispondenza via e-mail con l'autore, 2009.

²⁹ Tutte le citazioni da Nachbar sono tratte da un testo fornito da lui all'autore contenente la traduzione inglese delle fasi di sviluppo di *Urheben Aufheben*.

³⁰ J. Deleuze, *Bergsonism...* cit., p. 71.

come particelle d'archivio attraversino il suo corpo e di come il suo corpo attraversi le particelle di archivio e questo movimento dia forma a un punto critico da cui qualcos'altro può emergere. Per Deleuze, ciò che «emerge» di una singolarità o di un punto critico è, semplicemente, un evento.³¹ Cosa sarebbe l'evento che Nachbar crea con la sua ri-messa-in-azione dell'opera della Hoyer? È un evento di compostibilità: la creazione delle condizioni affinché *Affectos Humanos* passi attraverso nuove possibilizzazioni che la Hoyer non avrebbe potuto offrire ad esso, non avrebbe potuto attualizzare, neppure come autrice del lavoro. In altre parole, l'evento è quello di avere *Affectos Humanos* che passa attraverso un divenire compostibile. Ma in che modo Nachbar raggiunge, o crea, o perfora, o convoca questo punto critico – che è sia coreografico sia corporeo? Come ci dice durante la performance, egli fa ciò creando un sistema di escorporazioni e di incorporazioni, trasmissioni e alleanze fra archivi e corpi, e a un grado tale che sia gli archivi sia i corpi cominciano a fondersi uno nell'altro per divenire, alla fine, l'uno l'altro. Lasciatemi ripetere, e ora sottolineare, ciò che Nachbar ha appena detto al suo pubblico: «Ora, cosa accade, se solo non visito il deposito ma tento di spingervi il mio corpo all'interno e allo stesso tempo permetto al deposito di spingere se stesso dentro il mio corpo?... allora l'archivio diventerà visibile attraverso il mio corpo». Spingere il corpo dentro l'archivio, forzare l'archivio dentro al corpo – una reciproca metamorfosi che fa apparire, crea, secerne, espelle, modula i punti critici, dove il virtuale e il reale si scambiano di posto. Usata come un concetto metamorfico, la comprensione dell'archivio da parte di Nachbar risuona vividamente col concetto di «archivio» sviluppato da Michel Foucault in *L'archeologia del sapere*. Cos'è l'archivio, per Foucault, in quel libro? Egli scrive: «Con questo termine non intendo la somma di tutti i testi che una cultura ha conservato in suo possesso come documenti del proprio passato, o come testimonianza della sua mantenuta identità; non intendo neppure le istituzioni che, in una data società, permettono di registrare e di conservare i discorsi di cui si vuole salvare la memoria e mantenere la libera disponibilità».³² Così l'archivio, per Foucault, non è un oggetto, né un contenitore, né un edificio e neppure una scatola o un sistema di schedatura. Foucault aggiunge: «Esso non ha la pesantezza della tradizione e non costituisce la biblioteca [senza tempo né luogo] di tutte le biblioteche».³³ Piuttosto, l'archivio è «il sistema generale della formazione e della *trasformazione degli enunciati*».³⁴ E dobbiamo aggiungere qui che, per Foucault, gli «enunciati» vengono trasformati da questo «sistema

³¹ «Possiamo parlare di eventi solo come singolarità dislocate in un campo problematico, intorno al quale si organizzano le soluzioni» (Gilles Deleuze, *La logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 56).

³² Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano 2009, pp. 172-173.

³³ Ivi, p. 174.

³⁴ *Ibidem*; corsivo aggiunto.

generale» in «eventi» e «oggetti».³⁵ Analogamente la coreografia è anche un sistema dinamico di trasmissione e di trasformazione, un sistema archivistico-corporeo che trasforma anche enunciati – come «La persona 1 cammina lentamente lungo il corridoio, si ferma all'entrata 5 secondi, cammina lentamente in dritta linea...» (tratto dalla partitura di Allan Kaprow per *18 Happenings in Parts* [1959]); o «Il braccio sinistro è allungato di lato e tirato un poco indietro, ma in linea con il centro del corpo» (tratto da Pierre Rameau, *The Dancing Master* [1725]); o «Stare in quinta posizione, piede destro dietro. Relevé sul piede sinistro con la gamba destra in seconda, *rond de jambe* semplice o doppio, e chiudere il piede destro davanti» (tratto da Joyce Mackie, *Basic Ballet* [1999]) – in eventi corporei e oggetti cinetici. Vale a dire, poiché è un sistema di trasformazione, l'archivio è in sé un punto critico, una singolarità – spremendo l'attuale fuori dalla nuvola virtuale e secernendo di ritorno il virtuale dall'attuale; volgendo eventi corporei in oggetti cinetici, oggetti corporei in eventi cinetici.

Ma come possiamo accedere all'archivio, entrare nell'archivio, se l'archivio non è un «deposito» – come Nachbar afferma durante il suo pezzo, echeggiando Foucault – ma piuttosto un sistema? La risposta è: solo coreograficamente. Perché se una coreografia sa alcunché, è che un archivio non immagazzina: agisce. E le sue azioni hanno luogo primariamente attraverso il delimitare zone di temporalità e ritmi di presenza – proprio come una coreografia deve fare: «L'analisi dell'archivio comporta dunque una regione privilegiata, che è al tempo stesso vicina noi, ma differente dalla nostra attualità ed è il *bordo del tempo che circonda il nostro presente*, che lo sovrasta e lo indica nella sua alterità; è ciò che *sta fuori di noi e ci delimita*».³⁶ Queste zone, o regioni, o dimensioni formano e trasformano non solo le nostre nozioni ma anche la nostra reale esperienza di tempo, di presenza, di identità, di alterità, di corpo, di memoria, di passato, di futuro, di soggettività. L'archivio come confine diviene la pelle vertiginosa sulla quale ha luogo ogni sorta di «ri-scrittura»³⁷ onto-politica, includendo la ri-scrittura del movimento, includendo la ri-scrittura dell'archivio stesso. Proprio come Nachbar ci dice a metà di *Urheben Aufheben*, «Io vado dentro l'archivio e una differenza emerge, l'archivio viene messo in disordine. Allo stesso tempo diviene visibile attraverso il mio corpo... Il mio corpo rende l'archivio visibile e allo stesso tempo crea questa differenza».

Come il corpo, come la soggettività, l'archivio è dispersione, espulsione, versamento, differenziazione; uno schiumare e un formare e un trasformare di enunciati in eventi, di oggetti in parole e di virtuali in attuali (e viceversa). Se, nell'*Arche-*

³⁵ Ivi, p. 171.

³⁶ Ivi, p. 175; corsivo aggiunto.

³⁷ Ivi, p. 186.

ologia del sapere, Foucault si preoccupa primariamente dell'analisi delle trasformazioni sistematiche subite dagli «enunciati» e dalle «pratiche discorsive»,³⁸ la sua digressione sull'archivio include momenti nei quali fanno la loro comparsa pratiche più incorporate e in cui identità e soggettività sono chiaramente chiamate in causa come centrali per il sistema archivistico di trasformazione. Così Foucault accenna a come l'archivio «dissip[i] quella *identità* temporale in cui [noi] *amiamo contemplarci*» e «stabilisc[a] che *noi siamo* differenze».³⁹ Identificazione, identità, nozioni di individualità e anche di percezione e di auto-percezione – tanto quanto enunciati e discorsi – subiscono lo stesso processo di trasformazione stabilito dalle operazioni dell'archivio. Inoltre, il sé cui si fa riferimento con l'espressione «il nostro io» viene lanciato come essenzialmente performativo e teatrale, dal momento che l'archivio stabilisce che «il nostro io [è] la differenza delle maschere».⁴⁰ Questa multipla e moltiplicante differenziazione attiva, operando all'interno di enunciati e discorsi, ma anche all'interno dell'identità, nei modi di guardare a noi stessi e di comprendere noi stessi come maschere in azione, è allo stesso tempo soggettiva, ontologica e performativa. La sua scoperta: «che differenza non è origine dimenticata e sepolta, ma quella *dispersione* che noi *siamo* e *facciamo*».⁴¹ Consideriamo per un momento le implicazioni politiche di questo produrre-disperzione che, per Foucault, noi già *siamo*. Prendiamole in considerazione all'interno del peculiare campo della coreografia e, all'interno di questo campo, attraverso le pratiche particolari del danzare. Infine, e seguendo le suggestioni di Foucault, consideriamo la questione della dispersione non in relazione a un'origine archiviata male ed erroneamente, ma come la performatività onto-politica dell'archivio, quella che lo converte in qualcosa d'altro rispetto a un magazzino o a un monumento funebre di movimenti passati.

Gabrielle Brandstetter, nel suo saggio *Choreography as Cenotaph*,⁴² usa un termine che io ho impiegato fino ad ora in questo saggio senza definirlo appropriatamente. Dato che questo termine permette di identificare tipi di affetti anti-melancolici e anti-lamentevoli, all'interno dell'odierna volontà di archiviare così come della volontà di ri-mettere-in-azione proprie della danza sperimentale, vorrei spingerlo ora verso i suoi limiti concettuali perché ci aiuterà ad articolare tutti e tre i progetti in discussione in relazione a tale corpo-archivio. Il termine è «escorporazione», e la Brandstetter postula che la danza accada (possiamo dire, che la danza danzi) in virtù di una continua dialettica fra incorporazioni ed «escorporazioni». Desidero

³⁸ Ivi, p. 174.

³⁹ Ivi, pp. 175-176; corsivo aggiunto.

⁴⁰ Ivi, p. 176.

⁴¹ *Ibidem*; corsivo aggiunto.

⁴² Gabriele Brandstetter, *Choreography as Cenotaph*, in *ReMembering the Body*, a cura di Gabriele Brandstetter e Hortensia Veólckers, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2000, p. 102.

andare oltre l'asserzione della Brandstetter e aggiungere che in tali dialettiche, tutti i tipi di corpi (umano, testuale, architettonico, figurativo) coinvolti nel (f)atto del danzare espellono e assimilano l'un l'altro forze, apparenze, velocità e modi. In questa circolazione e scambio, ciò che torna e ritorna, e ciò che in questo movimento è forse sorpassato, trasformato, disperso, è la melanconica e funeraria idea che la danza sia quel qualcosa che *semplicemente* tra-passa. Invece, per comprendere la danza come un sistema dinamico, trans-storico e intersoggettivo di incorporazioni ed escorporazioni è necessario intendere la danza non solo come quel qualcosa che *tra-passa* (nel tempo e attraverso lo spazio) ma anche come quel qualcosa che passa intorno (in mezzo e attraverso i corpi dei danzatori, degli spettatori, dei coreografi) e anche come quel qualcosa che, sempre, *ri-torna intorno*. La danza è il passare intorno e il venire intorno di formazioni corporee e trasformazioni, secondo significati di escorporazione e incorporazione di zampilli di affetti (o zampilli di singolarità affettive). Grazie a scambi trasformativi di passi e sudore, grazie a continue trasmissioni di immagini e risonanze, la coreografia permette ai danzatori di tornare e ritornare sulle loro tracce per danzare passando per es- e in-corporazioni. Questo tipo di dinamica fonda una economia particolare, dove i corpi si aggrovigliano, o si mescolano, attraverso il tempo – in una catena senza fine di reciproche emissioni, trasmissioni, ricezioni e scambi di tempi, gesti, passi, affetti, sudori, respiro, e particelle storiche e politiche. Sotto questo sistema trasformativo di escorporazioni e incorporazioni, la vita postuma delle opere di danza acquisisce una nuova oggettività, superando la melanconia come suo principale affetto, sua spinta primaria o pulsione nostalgica. Cosa esattamente si scambiano i corpi in questa anti-melanconica economia coreografica di trasmissione? Di nuovo, essi si scambiano modi di compossibilizzazione e di impossibilizzazione di un'opera apparentemente passata, che mai e poi mai è morta. Invece è sempre possessione.

«*Trascinar via*⁴³ *Martha dalla morte*»

Con la nozione foucaultiana di archivio trasformativo e la nostra nozione di danza come un sistema di incorporazione di escorporazioni e di escorporazione di incorporazioni, desidero chiamare in causa il lavoro di un coreografo che ha un approccio all'archiviazione molto differente rispetto ai due precedenti: Richard Move. Precisamente perché le ben note performance di Move, basate sulla sua sbalordi-

⁴³ [N.d.T.] Il verbo usato dall'autore in questo contesto è «to drag» che significa appunto «trascinare», ma qui esso assume un ulteriore senso, dato dal gioco di parole che si viene a creare con l'aggettivo «drag» usato nell'espressione «drag queen»: il paragrafo tratta infatti di Richard Move, noto «travestito» americano, appunto, che ri-mette-in-azione, nelle sue performance, danze e corpo di Martha Graham. Il titolo potrebbe essere reso come: «Trascinar via Martha dalla morte attraverso il corpo di una drag queen».

tiva e umoristica imitazione di Martha Graham, non nascono esplicitamente come ricerche «d'archivio» (al contrario di quelle della Tolentino o di Nachbar), esse divengono un caso particolarmente interessante di una ancora diversa «volontà di archiviare» nella danza.

Nel 1966, in un locale notturno nel Meatpacking District di Manhattan chiamato Mother, Richard Move cominciò i suoi ora famosi sketch nei quali egli si trasformava in Martha Graham.

Intitolato *Martha@Mother*, lo show originariamente cominciò come un solo, evolvendo attraverso le decadi in forme sempre più elaborate, incluso l'evento del 2000 alla New York City Town Hall, nel quale Move presentò insieme alla sua interpretazione del fondamentale *Lamentation* della Graham, una ri-messa-in-azione di *Fedra*, creazione del 1962 della Graham ormai dimenticata. L'evento includeva anche un dialogo, ora famoso, fra la Martha Graham di Move e Merce Cunningham in persona, nel quale Cunningham, forse per l'ultima volta, si esibiva su un palco di fronte a un pubblico.

In una recente conversazione, Move accennava al fatto che ciò che all'origine lo aveva attratto verso la Graham era la forza assoluta della sua presenza e la scandalosa teatralità dei suoi pezzi «greci», che già dai primi anni Novanta erano diventati completamente fuorimoda, derisi e trascurati dalla danza contemporanea. Come mi disse in una conversazione: «La Graham è stata dismessa perché antiquata». ⁴⁴ Ma, a dispetto del loro essere relegate al tempo passato, le danze della Graham, il suo teatro e la sua immagine pubblica, la sua forza (Move parla del suo «erotismo»), le sue parole hanno esercitato una irresistibile attrazione su Move. La Graham fu un richiamo a cui Move non poté resistere.

È interessante vedere come l'incorporazione/imitazione che Move faceva di Martha Graham venisse molto presto percepita non solo come una imitazione da drag queen ma anche come una sorta di possessione. William Harris, scrivendo sul «New York Times» la recensione della performance di Move al Mother, presentava esplicitamente la questione della possessione proprio al cuore della ri-messa-in-azione di Move: «Contro ogni prova forense, la pioniera della modern-dance Martha Graham non è morta nel 1991. Può essere vista danzare, vantare amicizie altolocate e presentare coreografi ospiti il primo mercoledì e giovedì della maggior parte dei mesi presso un locale nel Meatpacking District di Manhattan». ⁴⁵ In un ispirato incedere retorico, Harris descrive la performance di Richard Move come «trascinar via Martha dalla morte». ⁴⁶

⁴⁴ Conversazione con l'autore, Novembre 2009.

⁴⁵ William Harris, *Dragging Martha Back from the Dead*, «New York Times», 1998, 6 dicembre 1998, p. 10.

⁴⁶ Ivi, p. 10. Cfr. nota 43 per il gioco di parole creato dal doppio significato di «drag» attivato dal contesto.

La possessione, intesa come un effetto sociologico che libera la storicità, aggiunge una componente affettiva alla recente politica di ri-messa-in-azione della danza. Avery Gordon ipotizzava, a proposito della forza performativa e politica di ciò che ella chiamava «la questione fantasma», di proporre che «quelle fini che non terminano hanno proprio a che fare con ciò che una possessione è». ⁴⁷ Questa incompiutezza nella fine, il fatto che le questioni siano sempre irrisolte e, per di più, richiedano oggettività nel momento in cui liberano la loro vita postuma, è ciò che Move capì e catturò, quando trovò nella Graham una forza che era incontrollabile, anche dopo la sua morte. La «questione fantasma» della Graham è una nuvola escorporante che viaggia attraverso il tempo, attraverso lo spazio, attraverso le identità sessuali, attraverso i periodi storici, attraverso le barriere del copyright legale e irrompe, attraverso la supposta fissità del passato, in una trasgressiva rivelazione del suo potere di attualizzazione, passando per una incorporazione trasformativa nelle performance di Richard Move.

La ri-messa-in-azione di Move può essere iniziata come un *divertissement* di sapienza artigianale. Ma come Roger Caillois metteva in guardia una volta, si deve fare attenzione quando si gioca coi fantasmi, se non si vuole diventare uno di loro. Il fatto era che gli interscambi fra la Graham e Move di es- e in-corporazioni generavano una potente possessione, che trascendeva il regno dell'intrattenimento e penetrava profondamente all'interno di un molto più ampio e complesso campo sociale. La Graham di Move disturbava le economie temporali, le economie affettive, non meno delle economie autoriali. Avendo «raccolto da terra» (per usare un'espressione che Nachbar impiegava per parlare del suo lavoro di ri-messa-in-azione di *Affectos Humanos* della Hoyer) questioni fantasma escorporate da un nome, una forza, una spoglia, una singolarità, e un sistema di affetti chiamato Martha Graham, il corpo di Move incorporava e poi cominciava a mettere in atto una radicale azione di disturbo nei confronti di quelli che ritenevano di avere l'esclusivo controllo sulla vita postuma non solo delle opere d'arte ma della volontà di un autore morto. Sfruttando le questioni fantasma – questioni che per definizione combattono per eludere le leggi sulla proprietà e la correttezza – Move cominciò a incorporare un archivio che contrastava le economie autoritarie dell'attribuzione di autorialità. Per nulla sorprendentemente, subito dopo aver cominciato le sue performance al Mother, Move ricevette dai legali della Graham Company una lettera di diffida e censura, che lo accusava di violazione del copyright e di mistificazione nei confronti del pubblico. La prima performance di Move nei panni di Martha Graham coincise con l'inizio del lungo periodo durante il quale si era scatenata una feroce controversia sul repertorio della Graham. Come Selby Schwartz annotava,

⁴⁷ Avery Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, p. 139.

in un recente saggio sull'opera di Move: «I diritti di dar voce a Martha e l'autorità di rappresentare il suo personaggio divennero il focus di una intensa controversia che durò per un decennio; per alcuni anni ai danzatori della sua compagnia fu legalmente proibito di eseguire i pezzi del repertorio». ⁴⁸ Questo è un ironico capovolgimento: prima del cadavere di un autore, fu il repertorio (che Diana Taylor notoriamente «contrapponeva alla supposta stabilità degli oggetti di un archivio») a essere congelato, controllato e disciplinato.

Il blocco legale durò quattro anni, durante i quali fu posto il veto all'esecuzione dell'intero repertorio di Martha Graham. Fra il 2000 e il 2004 «era illegale per un danzatore Graham eseguire opere del repertorio (Ron Protas ne deteneva i diritti); la situazione fu così catastrofica che l'intera compagnia smobilità. I danzatori furono licenziati, i legali continuarono a combattere... Per quattro anni Richard Move fu, più o meno, la sola persona al mondo a rappresentare pubblicamente la coreografia di Martha Graham». ⁴⁹ Nel frattempo il sistema di trasformazione proprio di Move, costituito sia dall'«imitare» ⁵⁰ sia dal ri-mettere-in-azione, stava creando, lontano dalle lotte istituzionali sul cadavere della Graham, un archivio potentemente corporeo e affettivo – un archivio che poteva liberare la voce di Martha, così come il suo corpo, il portamento, la danza, l'erotismo, la creatività e le opere. Move ai legali che gli imponevano di cessare il suo divenire Martha rispose sostituendo la foto della Graham sul poster dello show con una sua foto e aggiungendo una breve dichiarazione: «Questo evento non è in alcun modo connesso a o sponsorizzato da alcun ente Martha Graham» – dove «ente» si riferiva alla scuola, alla compagnia, all'edificio/studio, alle licenze dei balletti, alle proprietà, agli effetti personali ecc. In altre parole, esso si riferiva a tutto ad eccezione delle questioni fantasma, quelle impalpabili virtualità che esigevano attualizzazione. Così come la Graham stava diventando Move, Move stava divenendo la Graham: «Sono riempito da lei», dice Move alla Schwartz. ⁵¹ Avendo trasformato anche il suo corpo nel corpo della Graham e avendo cominciato a eseguire le ri-messe-in-azione di alcuni pezzi della Graham (Move descrive il suo approccio a queste ri-messe-in-azione come «decostruzioni o re-invenzioni sinottiche», la maggiore eccezione essendo *Phaedra*, che sarebbe la sua più fedele interpretazione di un pezzo originale), Move non attirò solo l'attenzione dei legali addetti al controllo. Il corpo di Move divenne letteralmente un attrattore per tutti i più intimi collaboratori della Graham, amici ed ex danzatori. E, in quanto attrattore – vale a dire come punto critico – cominciò a essere trattato da costoro come un archivio. Proprio

⁴⁸ Selby Wynn Schwartz, *Martha@Martha. A Séance with Richard Move*, «Women and Performance: A Journal of Feminist Theory», 20, 2010, 1, pp. 61-87:65.

⁴⁹ Ivi, p. 75.

⁵⁰ Ritorna anche qui il gioco di parole di cui alla nota 43.

⁵¹ S.W. Schwartz, *Op cit.*, p. 68.

come nel caso della Tolentino, veniva scelto un corpo che serviva da archivio. Proprio come per la Tolentino, è chiaro che la danza può trovare il luogo del proprio archivio solo sul/all'interno del corpo – corpo inteso come un sistema affettivo di formazione, trasformazione, incorporazione e dispersione. In occasione del secondo spettacolo di Move al Mother, Bertram Ross, ex danzatore icona della Martha Graham Company, si avvicinò a Move e gli disse: «Bisogna che cambi il tuo rossetto. Martha ne userebbe uno di tono molto più scuro». ⁵² Solo con le fotografie in bianco e nero di *Lamentation* della Graham (1930) e con un film del 1941 colorato artificialmente, che non poteva fornire dettagli accurati come ad esempio la reale sfumatura di un rossetto (il famoso abito tubolare viola appare verdastro in questo film «colorato», che fu «corretto» negli anni Sessanta ma di nuovo artificialmente), non c'era modo di raccogliere questa particolare informazione dai documenti (la maggior parte degli importanti film documento delle opere della Graham, *Dancer's World*, *Appalachian Spring*, *Night Journey* sono tutti in bianco e nero). Così, attraverso un gesto di relazione, viene accolto un dono, che nel donarsi trasforma in quel momento il corpo di Richard Move in un archivio affettivo; o, come scrive la Schwartz, «un deposito per un'autentica storia di Martha». ⁵³ Nell'osservazione della Schwartz vorrei solamente sostituire «autentica» con «affettiva», dato molte più «donazioni» sarebbero in seguito arrivate da ex danzatori per correggere alcuni dettagli nel gesto, nella postura o nei passi di Move; o per fornirgli elementi personali che erano fortemente legati alla Graham. Fin dalla sua prima performance, vecchi videotape conservati nel sempre più decadente e trascurato archivio della compagnia furono fatti uscire segretamente dai membri della compagnia stessa e prestati a Move, così che potesse continuare la sua ricerca e comporre le sue brevi ri-messe-in-azione. Narrare, contrabbandare e donare – il tutto generante una storiografia affettiva per aiutare collettivamente a strappare ⁵⁴ Martha dalla morte e a trascinare Move verso ritorni creativi – non nella direzione del passato, ma verso zone compossibili e impossibili definite da Martha Graham, dalle sue opere e dai suoi amici. Una volta entrati nel campo delle questioni fantasma, è molto difficile per un certo tipo di comunità non venire all'essere – una comunità senza fine. Nell'aprile del 2006, in occasione dell'ottantesimo anniversario della Graham Company, Move andò in scena con la compagnia nel ruolo di Martha Graham come parte integrante della serata inaugurale del gala allo Skirball Center di New York. Move interpretò un monologo scritto per l'occasione e danzò con Desmond Richardson un duetto tratto da un balletto poco noto del 1965, *Part Real-Part Dream*. Diversamente dalle sue precedenti «distillazioni-decostruite», questo

⁵² R. Move, comunicazione personale, novembre 2009.

⁵³ S.W. Schwartz, *Op cit.*, p. 75.

⁵⁴ Cfr. nota 43.

fu un revival «ufficiale» e molto convenzionale, guidato dai membri più anziani della compagnia, sotto la direzione artistica di Janet Eilber. Poi, nel 2007, Move fu ingaggiato per creare una nuova danza per la compagnia. Questo nuovo lavoro è ora nel repertorio della Martha Graham Company e gira a livello internazionale. Ma dato che Move è anche Martha e Martha è ora anche Move, ci si domanda quale sia lo status autoriale di tale pezzo. Come osserva la Schwartz, «rappresenta una grande vittoria nella storia delle performance delle drag queen il fatto che Richard Move, con la sua formazione minimale nella tecnica Graham e la sua carriera pop, colla sua stazza 1,80 e i suoi gusti da Jakie 60, che avrebbe potuto affermare altezosamente che il Ciclo greco della Graham era “una totale soap opera”, apparisse come il più affidabile depositario della carriera di Martha Graham». ⁵⁵ Ma io vorrei suggerire che la forza affettiva del fantasmatico convertiva Move in qualcosa di molto più potente di un «deposito»: lo mutava in un un archivio corporeo, un sistema o zona dove le opere non riposano, ma vengono formate e trasformate, senza fine – come questioni fantasma. O semplicemente, come corpi.

Volontà di archiviare/ volontà di ri-mettere-in-azione/ancora (e ritorno)

Spero di aver mostrato attraverso le opere di questi tre coreografi molto differenti come ciò che io ho chiamato «volontà di archiviare» attinga alla virtualità molto concreta e molto reale di un'opera – che rimane totalmente contemporanea nelle sue istanze di attualizzazione. È a partire dall'identificazione di un potenziale creativo (ancora virtuale) già incastonato nell'opera d'arte stessa che io dissento da uno dei principali nodi dell'analisi che Ramsay Burt fa dei recenti fenomeni di ri-messa-in-azione. Nel medesimo saggio discusso più sopra, Burt descrive la forza politica presente nelle ri-messe-in-azione come derivanti dagli artisti «che inquadrano in termini concettuali i loro *inevitabili fallimenti* nell'essere fedeli a un originale», dove «ciò che è significativo non è *il fatto di questi fallimenti* ma come essi vengono inquadrati». ⁵⁶ Contrariamente a quanto afferma Burt, e con l'aiuto delle tre modalità di ri-messa-in-azione appena discusse, ritengo che questo fallimento continui a essere un falso problema in relazione alla volontà di ri-mettere-in-azione (nel senso preciso proposto in questo saggio, cioè di una attualizzazione non metaforica della vita postuma di un'opera d'arte). Infatti, porre «inevitabili fallimenti» come (f)atti di infedeltà presuppone che un «originale» sia sempre soddisfatto, intero e fedele alla sua presunta (auto)integrità originaria. Piuttosto che pensare alla ri-messa-in-azione come a una cornice concettuale per gli «inevitabili» sforzi fallimentari di un coreografo per riuscire a copiare un originale in modo completo, preferirei intendere la volontà di ri-mettere-in-azione come un

⁵⁵ S.W. Schwartz, *Op cit.*, p. 76.

⁵⁶ R. Burt, *Op. cit.*, p. 38; corsivi aggiunti.

modo privilegiato per rendere effettivo o per attualizzare il campo immanente di inventiva e di creatività proprie di un'opera. Questa asserzione presuppone che si debba considerare ogni opera d'arte, per esempio un pezzo coreografico, come un essere piuttosto autonomo nei suoi piani di composizione, espressione e coerenza, ma ipotizzare l'autonomia dell'opera d'arte implica riconoscere in ogni coreografia una specifica capacità di invocare, richiedere o anche pretendere attualizzazione. In questo senso, condivido l'«etica degli oggetti» di Silvia Benso, che spiega come «le opere d'arte, benché fatte dall'uomo, siano autosufficienti. La loro autosufficienza cancella la presenza dell'artista al loro interno, al fine, per l'opera, di essere abbandonata alla sua pura autosussistenza».⁵⁷ Il progetto heideggeriano della Benso per un'etica delle cose può essere integrato con la deleuzeiana politica del divenire: quella nella quale l'«autosussistenza» di ogni concreta attualizzazione di un'opera d'arte è costitutivamente composta dalla realtà della nuvola virtuale che la circonda – una nuvola virtuale che attiva impossibili e possibili già contenuti all'interno dell'opera, ma che potrebbero non essere stati ancora attualizzati, potrebbero non aver trovato una manifestazione corporea nell'espressione «originale» dell'opera. Attualizzazione è anche differente da reinvenzione: è piuttosto una *invenzione* la cui possibilizzazione nondimeno riposa con l'opera stessa. È il compito del ri-mettitore-in-azione raccogliere le forze virtuali (ma molto concrete e specifiche) di un'opera e attualizzare di quell'opera il piano di composizione sempre incompiuto, già da sempre coerente, multiplo ed eterogeneamente singolare.⁵⁸

È l'invenzione in tutta la sua potenza che mi conduce verso la necessità di rimpiazzare, nella funzione di indicatori qualificanti del desiderio artistico di archiviare, parole come «pulsione» (Hal Foster) o «spinta» (Santone), connotate psicoanaliticamente, con l'espressione più performativa di «volontà di archiviare». Preferisco il termine «volontà» perché esso nomina la forza differenziale di una crescita inestricabilmente legata alla creazione in virtù del fatto specificamente coreografico del ri-tornare. Seguo a questo proposito l'individuazione di Deleuze della profonda connessione fra «volontà » (come forza positiva, non reattiva) e «creazione», quella generata da un articolatore cinetico: il ritornare. Davvero, per Deleuze il ritorno è il movimento che postula una differenza costitutiva (creativa) nella ripetizione, in tal modo «instaurando l'equazione *volere=creare*».⁵⁹ Qui torniamo dunque all'inizio di questo saggio e possiamo alla fine capire perché l'asserto di Laurence Louppe non tenga: il ritorno è ciò che la danza deve precisamente fare perché il ritorno è la ripetizione essenziale, creativa, differenziale che libera la danza e i danzatori dalla maledizione di Orfeo. Questa è l'intuizione di Mark

⁵⁷ Silvia Benso, *The Face of Things*, SUNY Press, Albany 2010, p. 104.

⁵⁸ Che significa che un piano di composizione è una «unità di elementi», che non è però «una sola unità».

⁵⁹ G. Deleuze, *Nietzsche and Philosophy...* cit., p. 69.

Franko sulle «ricostruzioni» coreiche: esse affrontano e mettono in primo piano una fondamentale «ossessione» teatral-teoretica della ripetibilità, che può davvero costituire l'impronta onto-politica (differenziale) contemporanea della danza.⁶⁰ In modo analogo al mio ragionamento, questo tratto differenziale è ciò che spinge Franko a proporre il termine «costruzione» come una alternativa a ricostruzione. Quello che deve ora essere chiarito è se le ri-messe-in-azione, come «volontà di archiviare», investano in ri-torni creativi precisamente al fine di trovare, mettere in risalto e produrre (o inventare o «fare», come propone Foucault) differenza. Questa produzione di differenza non è equivalente al mettere in mostra i *fallimenti* dei ri-mettitori-in-azione nell'essere fedeli all'opera originale – bensì l'attualizzazione dell'*inventività* sempre creativa, (auto)-differenziale e virtuale dell'opera. Ne consegue l'imperativo politico risultante dalla volontà di archiviare come volontà di ri-mettere-in-azione: differenza con ripetizione, ripetizione a causa della differenza – entrambe operanti sotto il segno della creazione e mai del fallimento, liberando la storia e le danze nei confronti della vita postuma, dove, come Benjamin scrisse molto bene, «la vita dell'originale ultimamente e più estesamente si dispiega in forma sempre rinnovata».⁶¹

Sotto questa luce, le recenti ri-messe-in-azione coreiche possono essere viste non come coazioni a ripetere paranoico-nostalgiche, ma come modi singolari di politicizzare il tempo e le economie di autorialità passando dall'attivazione coreografica del corpo del danzatore come una creatività senza fine, un archivio trasformativo. Nella ri-messa-in-azione noi torniamo indietro, e in questo ritorno troviamo nelle danze del passato una volontà a continuare a inventare.

(Traduzione di Alessandro Pontremoli)

⁶⁰ M. Franko, *Epilogo...* cit., p. 73.

⁶¹ W. Benjamin, *Op. cit.*, p. 10.