

Susanne Franco

Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham

L'archivio, come l'esserci, è sempre un passare.
L'archivio è qualche cosa che racchiude la forma del
passare.

Igor Pelgreffi¹

Negli ultimi decenni l'archivio ha conosciuto una profonda trasformazione da oggetto elettivo della ricerca storica e filologica a problema critico per le scienze umane. Questo fenomeno ne ha trasformato l'immagine da luogo polveroso e obsoleto a spazio dinamico e da attraversare grazie al lavoro di analisi. E proprio questo lavoro di analisi, d'altro canto, soffia ogni volta nuova vita su ciò che l'archivio custodisce. Da questa prospettiva l'archivio è visto sia come un luogo fisico, sia come uno strumento tramite cui sono conservate, organizzate e ritrovate forme di memoria e di conoscenza storica. Sul piano teorico, le tendenze più recenti della ricerca storica, filosofica e, non da ultimo degli studi sulla *performance* e sulla danza, hanno ridefinito, riesaminato, contestato, quando non reinventato il concetto di archivio, indagandone lo statuto e la funzione. In questo orizzonte speculativo l'archivio funge anche da metafora per il modo di fare storia².

Ma qual è la condizione attuale degli archivi di danza e quale sarà il loro futuro? Laurent Sebillotte, responsabile della mediateca del Centre national de la danse di Pantin, ha sottolineato come per gli archivi di danza si stia profilando una situazione paradossale. Fino a tempi recenti, sulla base della convinzione che fosse impossibile conservare un'opera coreografica così com'era esistita in scena, men che meno la danza, l'idea stessa di un archivio in grado di custodirne le tracce sembrava, letteralmente, un'utopia. Attualmente si

¹ Pelgreffi, Igor, *Introduzione. Il passato e il soggetto: morfologie dell'archivio*, in Nancy, Jean-Luc, *Dove è successo*, Tricase (Lecce), Kainos Edizioni, 2014, p. XXI.

² Wolfgang, Ernst, *Das Rumoren der Archive*, Berlin, Merve Verlag, 2002; Thurner, Christina, *Leaving and Pursuing Traces. 'Archive' and 'Archiving' In Dance Context*, in Brandstetter, Gabriele – Klein, Gabriele (a cura di), *Dance [and] Theory*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 241. Su questi temi si veda anche il mio saggio *Archivi per la danza tra ricerca storica e pratica coreografica. I casi di Martha Graham e Rudolf Laban*, in «Acting Archives», n. 8, anno IV, 2014, pp. 182-201.

sta diffondendo una tendenza contraria che va verso la sopravvalutazione delle possibilità di produrre tracce tramite processi di registrazione, digitalizzazione, e notazione della danza. Questi mezzi contribuiscono alla dilagante tentazione di organizzare e immagazzinare i resti dello spettacolo vivente. Tutto ciò sta portando alla destabilizzazione dello statuto epistemologico della traccia e facendo esplodere l'archivio, che, proprio perché sovraccaricato a dismisura, viene svuotato di senso³.

Dal canto suo, Frank-Manuel Peter, studioso di danza e direttore del Deutsche Tanzarchiv Köln, rimprovera gli studiosi per la loro scarsa attenzione agli archivi e suggerisce di pensarli come un'interfaccia tra danza e teoria, dal momento che per poter parlare o scrivere di danza, ma anche per praticarla è sempre necessaria una qualche forma di archivio, che si tratti della memoria muscolare del danzatore, della memoria visiva dello spettatore, o uno dei diversi media utilizzati per registrarla⁴. L'archivio, in sostanza, dovrebbe costituire non soltanto un punto di partenza delle ricerche sulla danza, ma anche conferire loro nuovo slancio poiché, come afferma Jacques Derrida, l'archivio «è una questione di avvenire, [...], di una promessa e di una responsabilità per il domani»⁵.

Questi temi si sono rivelati tanto urgenti quanto cruciali per i progetti di archiviazione e trasmissione dei lasciti materiali e immateriali di due esponenti di punta della danza contemporanea scomparsi nel 2009, a distanza di poche settimane l'uno dall'altra, Pina Bausch e Merce Cunningham⁶. Entrambi particolarmente sensibili alle questioni relative alla trasmissione di un patrimonio coreografico e coreutico, e consapevoli dell'importanza di responsabilizzare le istituzioni attorno a dei progetti di archiviazione adatti alle

³ Sebillotte, Laurent, *La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista, tra produzione e analisi dell'archivio*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 15-31.

⁴ Peter, Frank-Manuel, "Mal d'archive" – in *a Different State than Jacques Derrida's*, in Brandstetter, Gabriele – Klein, Gabriele (a cura di), *Dance (and) Theory*, cit., p. 235. Per una ricognizione dei maggiori archivi e collezioni di danza in Europa e una riflessione sulla loro struttura e funzione si veda la serie di articoli commissionati recentemente dalla rivista «Dance Chronicle» a curatori e archivisti specializzati.

⁵ Derrida, Jacques, *Mal d'archive: un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996 (ed. or. *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, Gallimard, 1995), p. 48.

⁶ Pina Bausch, nata nel 1940, è mancata il 30 giugno 2009 e Merce Cunningham, nato nel 1919, è mancato il 26 luglio 2009.

loro esigenze, Bausch e Cunningham hanno optato per soluzioni differenti per delineare le loro eredità. Gli archivi che portano il loro nome rispecchiano dunque la loro precisa volontà e le loro strategie autorappresentative.

Nata nel 2010, la Pina Bausch Foundation si è trovata a gestire i materiali relativi a una cinquantina di opere coreografiche, vale a dire oltre settemila video e trentamila documenti tra fotografie, quaderni di lavoro, appunti coreografici, programmi di sala, che sono stati quasi interamente digitalizzati. A questi materiali si aggiungono circa quattromila pezzi tra costumi, oggetti di scena, che sono stati misurati, descritti e fotografati anch'essi in vista della completa digitalizzazione che consentirà di catalogarli insieme al resto del *corpus* documentario nel database progettato ad *hoc* insieme a un gruppo di esperti. Originali, copie e copie di copie sono stati così destinati a un archivio di nuova concezione, che dovrà svolgere la funzione di spazio di produzione di nuove opere e di scambio tra artisti, amatori e studiosi. L'archivio e la compagnia, il Wuppertaler Tanztheater, che per volontà della sua fondatrice doveva continuare a esistere dopo la sua morte, costituiranno i due poli del futuro "International Dance Centre Pina Bausch".

Per il lascito di Cunningham si profila una situazione diversa. Merce Cunningham ha progettato insieme alla Cunningham Dance Foundation, nata nel 1964 per sostenere la compagnia, un cosiddetto *Legacy Plan*, vale a dire un piano triennale per gestire l'archiviazione e garantire così la trasmissione del lascito del coreografo alle generazioni future. Già nel 1999, Cunningham aveva donato una prima parte del suo archivio, ovvero i materiali relativi alle sue circa duecento opere tra coreografie ed *Events*, e che comprendono registrazioni video, film, manoscritti e documenti di vario genere, alla Jerome Robbins Dance Division della New York Public Library. Nel 2012 si sono aggiunte alle precedenti un centinaio di scatole contenenti appunti coreografici e molte altre riprese video. Si tratta dunque di un archivio privato confluito a due riprese nella più grande biblioteca/archivio al mondo espressamente rivolta alla danza. La collezione di opere d'arte e il corpus di costumi, oggetti scenici appartenuti alla compagnia sono stati invece acquisiti nel 2011 dal Walker Art Center di

Minneapolis⁷. Per quanto concerne il patrimonio coreografico e tecnico il *Legacy Plan* ha individuato soluzioni diverse rispetto a quelle pensate dalla Fondazione Pina Bausch. Cunningham desiderava che alla sua morte la compagnia fosse chiusa e che il repertorio delle sue opere coreografiche e degli *Events* fosse affidato ad altre compagnie, mentre la tecnica Cunningham fosse insegnata presso il City Center di New York, sotto la supervisione del Merce Cunningham Trust, che è attivo dal 2000 e che dopo la chiusura della Fondazione è diventato l'unico responsabile della gestione dell'intero lascito.

Queste decisioni non sono prive di legami con la tipologia delle opere e dei patrimoni coreutici, e con le poetiche di Bausch e Cunningham. Bausch non ha sviluppato una tecnica vera e propria, e l'allestimento della maggior parte delle sue opere coreografiche è alquanto costoso data la lunga durata e la maestosità e complessità delle scenografie. Sono poche, dunque, le compagnie capaci di assicurare risorse economiche adeguate. I lavori di Cunningham, al contrario, hanno scene e costumi facilmente trasportabili e adattabili a diversi palcoscenici ed essendo prevalentemente di breve durata, sono programmabili a gruppi di tre o quattro nell'arco di un'unica serata.

Ereditati a distanza di pochi mesi ma generati da artisti la cui centralità nella storia della danza è indiscussa sebbene acquisita in contesti culturali e tradizioni teatrali profondamente diversi gli uni dagli altri, i lasciti di Bausch e Cunningham rappresentano i due maggiori esperimenti di archiviazione del ventesimo secolo, informati dalle più recenti riflessioni teoriche in merito alla conservazione e trasmissione della danza. Per questa ragione offrono l'occasione per una riflessione a caldo, e in questa sede soltanto in forma embrionale, sulle forme che possono assumere gli archivi di danza oggi e sull'efficacia della loro funzione per gli studiosi, per gli artisti e per gli utenti semplicemente interessati ad approfondire le proprie conoscenze.

Teorizzare l'archivio, trasmettere la danza

Qualsiasi forma di sapere implica una negoziazione con una o più

⁷ Queste collezioni sono state presentate in occasione di alcune mostre organizzate dal Walker Art Center: *Dance Works I: Merce Cunningham/Robert Rauschenberg*; *Dance Works II: Merce Cunningham/Ernesto Neto*, e *Dance Works III: Merce Cunningham/Rei Kawakubo*.

dimensioni dell'archivio, che a sua volta instaura un profondo legame con il concetto di fonte e di documento, e, di conseguenza, genera continue riflessioni sui confini stessi delle discipline⁸. La questione dell'archivio è inoltre profondamente legata al modo in cui funziona la memoria e al ruolo che essa svolge nel conservare e trasmettere l'esperienza del passato. Non è un caso, dunque, se un primo radicale ripensamento del ruolo dell'archivio studi sia stato stimolato dagli studi di Sigmund Freud sui meccanismi di funzionamento della memoria. Freud ha avanzato infatti l'ipotesi che la memoria stessa fosse un processo di iscrizione e archiviazione, e che anche l'archivio fosse legato all'origine, ma esposto ad agenti esterni e dunque alla ripetizione e alla trasformazione. Malgrado nei testi freudiani la distinzione fra immagine, idea e traccia mnestica, e tra immagine mnestica come registrazione dell'esperienza percettiva e rappresentazione come investimento della traccia mnestica non sia mai posta in modo perentorio, ciò che si delinea è il ruolo sostanziale che la memoria e il lutto giocano nell'archivio. In altre parole, nessun avvenire è possibile senza archivio e senza ripetizione, che è la modalità con cui ricordiamo, rivivendolo ogni volta, il passato.

La disamina del concetto di archivio è anche al centro degli studi di Michel Foucault che in *Archeologia del sapere* ne approfondisce le modalità di funzionamento nella nostra relazione col passato tramite i suoi resti materiali e nella costruzione del significato storico⁹. L'archivio per Foucault è «il sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati»¹⁰ e il fondamento di ciò che può essere detto in futuro del presente una volta che sarà divenuto passato. Questa visione dell'archivio si salda alla discontinuità intesa come concetto operativo utile da opporre all'idea della storia come *continuum* narrativo-documentario. Foucault pone dunque l'archivio a fondamento di un modo di fare storia che problematizza gli scarti e le fratture, e che smantella i concetti di tradizione, sviluppo e influenza per aprire un campo di indagine del sapere al riparo da narrazioni teleologiche e lineari. Laddove il discorso storico privilegia la nozione di continuità, l'archeologia

⁸ Manoff, Marlene, *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, in «Portal: Libraries and the Academy», n. 4, 2004, pp. 9-25.

⁹ Foucault, Michel, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971 (ed. or. *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969).

¹⁰ *Ivi*, p. 174.

della conoscenza si confronta con le rotture e le assenze, e il senso dell'archiviare diventa il modo con cui si definisce un sistema di costruzione del sapere capace di trasformare simultaneamente il passato, il presente e il futuro.

Secondo le definizioni più semplicistiche e tradizionali, l'archivio consiste in un complesso ordinato e sistematico di documenti prodotti o acquisiti da un individuo, una collettività o un'istituzione e custoditi per il loro interesse storico, politico, sociale, amministrativo, giudiziario, scientifico, militare, religioso, e così via. Sulla spinta di Freud e Foucault, Jacques Derrida, in *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995)¹¹ propone una disamina delle molte dimensioni che l'archivio può avere, dalla più disincorporata (come nel caso di un archivio di oggetti, documenti scritti, registrazioni, e così via) alla più legata all'incorporazione e dunque alla memoria:

L'archivio [...] non sarà mai né la memoria né l'anamnesi nella loro esperienza spontanea, vivente e interiore. Al contrario: l'archivio ha luogo nel luogo di debolezza originaria e strutturale della suddetta memoria. Niente archivio senza un luogo di consegna, senza una tecnica di ripetizione e senza una certa exteriorità.¹²

È nella domiciliazione, la consegna come la chiama Derrida, vale a dire nell'assegnazione stabile di una dimora che hanno luogo gli archivi. L'identificazione e la classificazione dei documenti sono considerate dei processi paralleli all'assegnazione di una residenza, di un supporto che fa sì che siano riuniti insieme e trasformati in un corpus. Nella sua analisi Derrida non porta a sostenere la distinzione, semmai a sfumare le differenze tra archivio materiale e immateriale, dato che anche quello più disincorporato richiede un lavoro di interpretazione per essere decifrato, una ri-attivazione che a sua volta produce una trasformazione. La natura paradossale dell'archivio consiste dunque in questo suo essere, da un lato, il luogo deputato a preservare il passato, e dall'altro, nel non essere esente dalle trasformazioni generate proprio da chi entra in contatto con esso. In altre parole è l'interpretazione stessa dell'archivio ad alterarlo ogni volta. E l'interpretazione è precisamente l'esperienza che lo studioso fa dell'archivio.

Tutto ciò riporta al centro del dibattito sull'archivio il ruolo della memoria. Se il difetto originario dell'archivio è rappresentato dal fatto che esso

¹¹ Derrida, Jacques, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, cit.

¹² *Ivi*, p. 22.

ricomponere il passato, lo custodisce e lo trasmette a un presente sempre diverso, esso non può tuttavia sostituirsi alla memoria esperita in modo spontaneo. Lo studio del rapporto complesso tra archivio ed esperienza e tra archivio e memoria consente pertanto di mettere in luce il modo in cui lo storico si confronta con due forme di persistenza del passato, una materiale, cioè il documento, e una immateriale, cioè la memoria sia individuale sia collettiva. Per Paul Ricoeur, l'archivio è uno spazio dell'esperienza in cui si produce la coscienza storica¹³, mentre la memoria, in quanto disciplina retrospettiva, ricolloca la storia nel movimento della coscienza storica¹⁴, per Jean-Luc Nancy un conflitto fra memoria e archivio esiste in quanto «l'archivio ricorda alla memoria ciò che essa trascura o evita, la memoria ricorda all'archivio che occorre l'oblio per fare una vera memoria»¹⁵.

Ogni archivio è in definitiva uno spazio fisico e un luogo, e il suo significato, proprio perché oscilla tra il concreto e il metaforico, ovvero tra un luogo materiale che ospita un corpus storico di documenti, e il movimento che parte dal corpo di chi lo attiva necessario ad accedere a questo corpus, offre un importante punto di riferimento per lo studioso di danza in quanto costituisce un fondamento per «uno spazio di realtà e di possibilità» per la ricerca¹⁶. L'archivio, in definitiva, è «uno spazio che rende possibile un ventaglio di operazioni intellettuali»¹⁷.

Non è un caso, dunque, che a partire dalla provocazione lanciata nei primi anni Novanta del Novecento da Peggy Phelan, secondo cui la *performance* esiste solo nel presente e non può essere salvata dal suo destino effimero, né archiviata o documentata se non subendo un'inevitabile trasformazione ontologica¹⁸, alcuni esponenti dei *performance* e *dance studies* di marca anglosassone abbiano rielaborato la nozione di archivio corporeo indagandone le modalità di trasmissione delle eredità culturali immateriali e le forme di

¹³ Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003 (ed. or. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000), pp. 234-250.

¹⁴ Ricoeur, Paul, *La memoria dopo la storia*, p. 4. Si veda www.babelonline.net/home/006/index.a-sp.

¹⁵ *Ivi*, p. 28.

¹⁶ Thurner, Christina, *Leaving and Pursuing Traces*, cit., p. 241.

¹⁷ Pelgrefi, Igor, *Introduzione. Il passato e il soggetto: morfologie dell'archivio*, cit., p. VI.

¹⁸ Phelan, Peggy, *The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction*, in Id., *Unmarked. The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, pp. 146-166.

persistenza della *performance* e della danza. Queste nuove prospettive teoriche si sono susseguite intrecciando gli stimoli offerti, tra gli altri, da Freud, Foucault, Derrida e Ricoeur per illuminare i diversi modi con cui performance e danza disseminano le tracce della loro esistenza e possono essere archiviate e riattivate.

Joseph Roach è tra i primi a sottolineare quanto i movimenti espressivi siano delle vere e proprie «riserve mnemoniche»¹⁹ e persistano sotto forma di tracce nell'identità in movimento del danzatore. Roach precisa che la trasmissione di queste forme di sapere corporee avviene grazie alla triangolazione tra memoria, *performance* e surrogato. In altre parole, la cultura si ricrea tramite la produzione di surrogati che aiutano le persone a compensare una perdita storica mettendo in atto delle azioni che possono anche risultare potenzialmente sovversive per come si relazionano al passato. Rebecca Schneider, d'altro canto, si chiede quali e quante opportunità epistemologiche e politiche si perdano di vista inseguendo la logica dell'archivio così centrale nella cultura occidentale. La *performance* lascia tracce di sé seppure difficilmente decodificabili secondo i parametri che feticizzano i resti materiali della storia. Per lo studio della *performance* l'archivio va dunque ripensato in termini di trasmissione corpo a corpo. E proprio il corpo genera la metafora utilizzata da Schneider per chiarire questo punto: «Nell'archivio la carne è data come ciò che svanisce. La carne non può ospitare alcuna memoria delle ossa. Solo le ossa parlano della memoria della carne. La carne è un punto cieco»²⁰. Se dunque, si chiede Schneider, nulla resta della *performance*, perché le conferiamo valore e crediamo nella sua efficacia comunicativa?

Diana Taylor propone una struttura binaria secondo cui l'archivio, inteso come insieme di materiali presumibilmente stabili, ovvero testi, documenti, ma anche edifici, scheletri e così via, si oppone a quello che definisce «repertorio effimero di pratiche/saperi incorporati»²¹, vale a dire il linguaggio verbale, la danza, lo sport o i rituali. Gli atti incorporati o gesti culturali sono rintracciabili

¹⁹ Roach, Joseph, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 26.

²⁰ Schneider, Rebecca, *Archive Performance Remains*, in «Performance Research 6», n. 2, 2001, pp. 100-102.

²¹ Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 19.

unicamente nei repertori, e solo così riattivati ogni volta. La *performance* svolge pertanto il ruolo di riserva di memoria incorporata in quanto veicola gesti, parole, danza e canto, e questo sapere incorporato è trasmesso a chi lo vuole apprendere alla stregua della tradizione orale. Infine, proprio nel momento in cui è esperito nel presente e accolto in eredità, questo sapere viene ri-creato e dunque rinnovato. Questo preciso aspetto della funzione della *performance* e del ruolo dei corpi danzanti è oggetto degli studi di Inge Baxmann che, partendo da Pierre Nora sui rapporti tra storia e memoria, considera i corpi alla stregua di luoghi della memoria, e i corpi in movimento come forme di archiviazione²².

Memoria corporea, processi di incorporazione e strategie di archiviazione sono le dimensioni in cui la ricerca delle tracce delle danze del passato e di chi le ha create e interpretate acquista senso oggi in vista della trasmissione di questo sapere nel futuro²³. Ma che ricaduta hanno questi approcci sulla gestione di un patrimonio coreutico e coreografico e sulla progettazione di nuovi archivi per la danza?

Pina Bausch: memoria autobiografica e archivio dell'intersoggettività

La pubblicazione del volume *Inheriting Dance: An Invitation from Pina*²⁴ nel 2014 rappresenta la tappa conclusiva del progetto avviato nel 2010 e sostenuto dalla Fondazione Pina Bausch, "An Invitation from Pina. An Archive as a Workshop for the Future". Esso documenta il processo di archiviazione avviato dalla Fondazione, spiegandone le linee guida seguite dal comitato scientifico incaricato di valutare e mettere in atto le migliori soluzioni per salvaguardare il lascito di Bausch e le precise indicazioni lasciate dalla

²² Baxmann, Inge, *Der Körper als Gedächtnisort*, in Cramer, Franz Anton – Baxmann, Inge (a cura di), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München, Kieser, pp. 15-35.

²³ Per ulteriori riflessioni a partire da questi stimoli in seno agli studi di danza si vedano: la sezione "Tanz im/als Archiv", in Thurner, Christina – Wehren, Julia (a cura di), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, Zürich, Chronos, 2010, pp. 137-166; la sezione "Archives" in Brandstetter, Gabriele – Klein, Gabriele (a cura di), *Dance [and] Theory*, cit., pp. 213-250 e la relativa bibliografia finale, e il recente Maluck Brooks, Lynn – Meglin, Joellen A. (a cura di), *Preserving Dance across Time and Space*, London-New York, Routledge, 2013. Per approfondire il rapporto tra lavoro di archivio e pratica artistica si vedano infine in materiali relativi al convegno "Archive/Practice. International Symposium" svoltosi nel 2009 ideato da Patrick Primavesi e Janine Schulze, e organizzato dal Tanzarchiv Leipzig, l'Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig e il Festspielhaus Hellerau (Dresden) in collaborazione con l'associazione Tanzplan Deutschland, pubblicati in «Dance Chronicle», n. 1, 2011.

²⁴ Wagenbach, Marc – Pina Bausch Foundation (a cura di), *Inheriting Dance. An Invitation from Pina*, Bielefeld, Transcript, 2014.

coreografa.

Fin dagli esordi, Bausch ha fatto in modo che fossero sistematicamente ripresi in video tutti i suoi spettacoli, dalle prove ai debutti alle innumerevoli riprese. Ne ha conservato scene e costumi, appunti e note di regia, e ha ritagliato e conservato ogni recensione pubblicata sulle sue esecuzioni come danzatrice e sui suoi lavori da coreografa. Nulla è stato lasciato all'oblio, tutto è stato organizzato in ordine cronologico e archiviato. Bausch ha agito spinta dal desiderio di non dimenticare il proprio passato, e dalla preoccupazione di raccogliere un *corpus* di documenti utili a ricostruire il repertorio della compagnia in qualsiasi momento. Il *re-enactment* è stato insieme l'orizzonte del suo agire e la spinta propulsiva del suo inarrestabile processo creativo, ma anche la motivazione più forte a costituire un fondo d'archivio, sebbene non lo definisse propriamente in questi termini. Come suggerisce Gabriele Klein, le tracce di questa sorta di auto descrizione biografica si saldano alla documentazione raccolta e destinata all'archivio in fieri di Bausch che possiamo pertanto considerare come l'esito di una forma di traduzione dalla sfera privata a quella pubblica, dal frammento momentaneo al costante e ininterrotto processo creativo²⁵.

“An Invitation from Pina. An Archive as a Workshop for the Future” ha trasformato i materiali raccolti e organizzati da Bausch in un archivio di nuova concezione e presentato come un laboratorio della memoria e un luogo capace di generare conoscenza. Il nucleo centrale è un database appositamente studiato per accogliere l'ampia mole e varietà di documenti digitalizzati, che assolve sia alla funzione di deposito che custodisce un lascito materiale, sia a quella di stimolo quotidiano per il Tanztheater Wuppertal nel riallestimento dei pezzi del suo repertorio. Si tratta dunque di un archivio che mira a essere soprattutto una riserva di idee, un centro di produzione e trasmissione costante del sapere e uno spazio di condivisione dove esperire la memoria. Ma come notano Gabriele Klein e Marc Wagenbach, si tratta anche di un archivio dell'assente, vale a dire uno spazio che suggerisce delle possibilità pur non

²⁵ Klein, Gabriele, *Practices of Translating in the Work of Pina Bausch and the Tanztheater Wuppertal*, in Marc Wagenbach – Pina Bausch Foundation (a cura di), *Inheriting Dance. An Invitation from Pina*, cit., pp. 25-38.

potendo, per sua natura, essere esaustivo²⁶.

Una delle componenti di questo archivio è dunque la memoria incorporata dei danzatori che si sono susseguiti in compagnia fin dal 1973. Le loro testimonianze sono un passaggio obbligato quando non il punto di partenza dei progetti di ricostruzione degli spettacoli creati da Bausch. A queste si aggiungono i ricordi frammentari, spontanei o indotti, degli spettatori che negli anni hanno fatto da cassa di risonanza critica agli *Stücke* creati dalla coreografa. Il lungo processo di digitalizzazione dei documenti acquisiti dall'archivio ha portato, infatti, a delineare una struttura che consente la coesistenza di informazioni anche contraddittorie. E sono proprio le discordanze a costituire la quintessenza di un archivio che vuole riflettere l'esperienza artistica e umana di un'intera compagnia, con i suoi transiti, gli avvicendamenti, e le trasformazioni.

Il repertorio è dunque pensato come una parte integrante della struttura del database e il mantenimento in vita da parte del Tanztheater Wuppertal delle opere coreografiche del passato deve essere sempre il frutto di un andirivieni costante dalla compagnia all'archivio. Sotto la direzione di Dominique Mercy e Robert Sturm la trasmissione del repertorio avviene sempre mescolando vecchi e nuovi interpreti, mentre il coinvolgimento delle molte generazioni di spettatori è di volta in volta affidato a progetti mirati. L'idea di creare una memoria polifonica è parte costitutiva del progetto di archiviazione in cui spettatori e cultori del Tanztheater sono invitati a lasciare una testimonianza così che possa essere facilmente recuperata da cui si mette sulle tracce di un'opera coreografica, di un tema, di un interprete e così via²⁷. Un esempio di questo approccio pratico/teorico al ri-attraversamento e all'inevitabile trasformazione dei pezzi da riportare in scena grazie al recupero dei ricordi che hanno generato è il ciclo di interviste pensato da Marc Wagenbach e intitolato *Memories. Seven Interviewers, seven interviewees, seven minutes* o semplicemente *7x7x7*. Pensate per le prove del riallestimento di *Two Cigarettes in the Dark* (1985) andato in scena nel 2012, queste interviste sono state condotte da sette spettatori di età e provenienza diversa, con sette membri del Tanztheater

²⁶ Klein, Gabriele – Wagenbach, Marc, *Wild Gardens. Archiving as Translating*, in *ivi*, pp. 41-42.

²⁷ Questa parte del progetto è stata definita: "You and Pina. An Archive as Laboratory of Memories".

Wuppertal per una durata di sette minuti. Come in molti altri casi, la documentazione a disposizione riguardante scene, costumi, musiche era già ampia e dettagliata. Questa nuova esperienza ha ulteriormente arricchito la mole di materiali esistenti con quelli prodotti ad *boc*, che sono stati archiviati sotto forma di quarantanove video successivamente tradotti e studiati in vista del nuovo allestimento.

Lo sviluppo dell'archivio di Pina Bausch sembra seguire un percorso che parte dalla necessità della coreografa di lasciare tracce della propria soggettività autobiografica, passa per la documentazione delle identità rappresentate dei membri della compagnia, forgiate anche grazie ai dialoghi condotti dalla coreografa con i suoi danzatori, e approda alla raccolta di testimonianze di quanti vogliono partecipare attivamente alla costruzione di una dimensione intersoggettiva di questo laboratorio della memoria.

Ponendosi come un dispositivo per la costruzione del sapere che privilegia, sulla scia di Foucault, le fratture della storia e le incongruenze della memoria rispetto alla linearità e continuità delle grandi narrazioni, questo archivio dà vita alla rappresentazione di una tradizione coreutica in cui la proliferazione delle tracce e la polifonia delle voci convive con la centralità tuttora indiscussa della figura di Bausch. Ma fino a che punto questo equilibrio sarà garantito dalla struttura dell'archivio? Per quanto tempo ancora il Tanztheater Wuppertal, così fortemente identificato con la sua fondatrice, coreografa e guida, riuscirà a catalizzare l'attenzione del pubblico locale e internazionale che con la sua presenza ha stimolato per oltre quarant'anni? E ancora, in che modo questa struttura riuscirà a tenere presente il grado di performatività del ricordo e la componente transgenerazionale della memoria distinguendole dal documento di volta in prodotto/indotto? Qual è il limite oltre il quale la proliferazione delle tracce memoriali rischia di inficiarne l'efficacia destabilizzandone lo statuto epistemologico? In altri termini, qual è il punto di rottura di un archivio così concepito?

Merce Cunningham: le tentazioni dell'archivio e le resistenze dell'arte di avanguardia

Anche Merce Cunningham, come Pina Bausch, ha fatto dell'archivio e del

suo lascito una questione centrale della sua poetica e del suo processo creativo sia sul piano tematico sia su quello pratico. Le strategie messe in campo per salvaguardare il repertorio della compagnia, il pensiero e la poetica di Cunningham sono state dunque valutate con cura dalla Fondazione e hanno portato a una serie di decisioni tra loro interrelate e complessivamente definite *Legacy Plan*. Dal 2012, in seguito alla chiusura della Fondazione, la responsabilità della gestione del lascito materiale e immateriale di Cunningham è passata interamente al Merce Cunningham Trust. Reso pubblico nell'estate del 2009, Il *Legacy Plan* prevedeva che alla scomparsa di Cunningham seguisse una *tournee* mondiale della compagnia da iniziare nel 2010 e terminare il 31 dicembre 2011 al Park Avenue Armory di New York con un *Event*. Cunningham aveva inoltre specificato che la chiusura della compagnia dovesse essere preceduta da un periodo di transizione perché per i danzatori, i musicisti e gli organizzatori che avevano fatto parte di quell'universo fino alla sua fine potessero trovare un'adeguata collocazione professionale.

Infine il *Legacy Plan* comprendeva la creazione di una serie di cinquantotto cosiddette *Dance Capsules* digitali, ciascuna contenente la documentazione relativa a un'opera, e che include le riprese video, le registrazioni audio, la scheda luci, le illustrazioni riguardanti la scenografia, i modelli dei costumi, le note relative alla produzione, le interviste con gli artisti, e così via. Le *Dance Capsules* sono state pensate per garantire a chiunque desideri conoscere la genesi e la forma di un'opera coreografica di potersi documentare a partire da un corpus di materiali appositamente pre-selezionati.

A differenza di quello di Bausch, il lascito di Cunningham sembra destinato a vivere in due dimensioni distinte. La componente materiale è stata affidata a un contesto istituzionale, la Jerome Robbins Dance Collection, che, se è una domiciliazione capace di offrire una grande visibilità e stabilità nella gestione di questi documenti, d'altro canto offre uno spazio di azione limitato per la catalogazione secondo criteri nuovi o generati dalle caratteristiche degli materiali in questione. La componente più specificamente immateriale, invece, come il sapere pratico e teorico (la tecnica) e il patrimonio coreografico, è stata consegnata, sotto la diretta supervisione del Trust, a quanti vorranno farsene carico grazie a un sistema di borse di studio messe a disposizione in particolare

per ricostruire alcune opere, o alle compagnie che si impegneranno nel riallestimento dei pezzi di repertorio. Archivio e repertorio, in una struttura binaria non lontana da quella teorizzata da Taylor, sembrano avviati a condurre un dialogo a distanza. Ma in che misura il riattraversamento dell'archivio e la memoria dell'esperienza trasformeranno questa eredità materiale e immateriale? E cosa rischia di restare escluso, da un lato dall'impostazione chiusa dell'archivio materiale, e dall'altro dalla estrema apertura a cui va incontro il destino del repertorio?

Le scelte operate dalla Fondazione per garantire un futuro alla sua opera e al suo pensiero sono state prese con il consenso e il contributo di Cunningham, e tuttavia Carrie Noland si è recentemente interrogata sul senso delle operazioni promosse dal *Legacy Plan*. Per Noland, infatti, il disegno complessivo di questo progetto non lascia spazio alla possibilità di trasmettere un elemento centrale di questa eredità coreutica, e cioè il fatto che la tecnica Cunningham è nata per mettere i danzatori in condizione di reagire fisicamente e psicologicamente al nuovo e all'ignoto, in altre parole a prepararsi «a ciò che ancora non si vede e che ancora non si è»²⁸. Com'è possibile, si chiede Noland, inscrivere in un archivio il prerequisito di ogni esecuzione nell'universo coreutico di Cunningham, vale a dire la profonda consapevolezza cinestetica e psicologica che richiede l'abbandono delle abitudini incorporate nelle passate esperienze? E com'è possibile trasmettere alle generazioni future ciò che è negato a priori proprio da questo approccio alla danza, ovvero la possibilità di portare in un nuovo progetto le tecniche di composizione ed esecuzione apprese fino a quel momento?

Secondo Noland lo spirito sperimentatore di Cunningham è sempre stato all'insegna dell'effimero e anche la sua ricerca delle tecnologie di volta in volta più avanzate non mirava a preservare la sua opera e la sua ricerca pratica e teorica, bensì a orientarle verso il futuro. In questo senso l'estetica dell'avanguardia oppone una forte resistenza alle strategie di archiviazione e trasmissione messe in atto dal *Legacy Plan*. L'istituzionalizzazione della storia e la trasmissione della memoria entrano in rotta di collisione. Come sarà possibile per un'istituzione, invita a chiedersi Derrida, «custodire la memoria di

²⁸ Noland, Carrie, *Inheriting the Avant-Garde: Merce Cunningham, Marcel Duchamp, and the "Legacy Plan"*, in «Dance Research Journal», vol. 45, n. 2, agosto 2013, p. 101.

ciò che essa esclude e tenta selettivamente di consegnare all'oblio»?²⁹ Ciò che essa espelle o non tollera più, precisa il filosofo, «non assume la forma del rifiuto, semmai della volontà di mostrare ciò che è vissuto come una minaccia»³⁰. Se è chiaro che quanto è stato escluso dal *Legacy Plan*, ovvero la presenza disturbante (e dunque minacciosa) dell'estetica di avanguardia di cui sono intrisi l'opera e il pensiero di Cunningham e che sfugge per sua natura alla struttura "tradizionale" dell'archivio, come potranno in futuro i percorsi dell'incorporazione incrociare quelli dell'archiviazione? E che ruolo avranno gli spettatori a venire nell'attivare questo lascito con la loro esperienza? Come se ne custodiranno le tracce?

La tipologia dei lasciti di Bausch e Cunningham e il modo in cui le Fondazioni che li hanno ereditati e li stanno rendendo fruibili sotto forma di archivi e di processi di trasmissione costituiscono una tappa imprescindibile anche per riflettere sulla ricerca sulla danza. L'analisi dei processi di archiviazione e trasmissione che stanno conferendo una dimensione nel presente a questo passato e delle riflessioni teoriche che li sostanziano costituiscono un'occasione preziosa per elaborare nuovi approcci metodologici per lo studio della danza. Quali aperture consentiranno le esperienze che gli studiosi di danza faranno di questi archivi? Che potenzialità potrà offrire una visione in parallelo dei materiali organizzati e custoditi da questi archivi secondo logiche così distanti le une dalle altre? Che impatto può avere sulla narrazione della storia della danza l'ampliamento del concetto di documento al corpo in movimento e al fenomeno di incorporazione così centrali nelle eredità immateriali di Bausch e Cunningham? In che modo la scoperta e la riscoperta di un passato archiviato e incessantemente interrogato e trasformato che questi lasciti stimolano con la loro esistenza potrà destabilizzare la struttura delle storie della danza più tradizionali e inibire la tendenza ancora troppo diffusa a presentare le traiettorie artistiche come lineari e teleologiche?

Le risposte a queste e altre domande andranno trovate nel tempo. La certezza che ci guida è che trasmettere oggi la danza del passato significa archivarne il futuro.

²⁹ Derrida, Jacques, *Du droit de la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, p. 17.

³⁰ *Ibidem*.