RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE

Anno IV, numero 8 - Novembre 2014

#### Susanne Franco

# Archivi per la danza tra ricerca storica e pratica coreografica. I casi di Martha Graham e Rudolf Laban Storie di incorporazioni e incorporazioni della storia

Lo studioso che si appresta a costruire un oggetto di ricerca incentrato sulla danza deve confrontarsi con un'inevitabile questione epistemologica, ovvero il fatto che sia ritenuta un'arte e una pratica sociale effimera. La sua breve durata e transitorietà ha posto la danza ai margini della cultura dominante. D'altro canto, proprio il suo statuto di forma immateriale del sapere e il suo legame con l'incorporazione – il modo in cui il corpo e le sue pratiche accumulano tracce nel tempo – le hanno garantito la possibilità di essere trasmessa sfuggendo in alcuni casi anche ai meccanismi della censura che ha tendenzialmente privilegiato il vaglio delle componenti drammaturgiche, coreografiche, scenografiche e iconografiche degli spettacoli di danza. Come un fiume carsico questo sapere coreutico incorporato può inabissarsi per lunghi periodi dai contesti in cui ha avuto origine o si è radicato, per riaffiorare a distanza di tempo e in situazioni molto diverse, trasformato e insieme preservato dal transito in nuovi corpi. Questa dimensione del sapere coreutico non solo va pienamente riconosciuta ma anche integrata allo studio dei documenti materiali che la danza genera o che catalizza e che non sono di minore importanza per chi vuole ricostruirne la storia.

In che misura, dunque, lo studioso di danza consapevole di questi meccanismi della trasmissione può continuare a ritenere effimero il suo oggetto di ricerca? E se la danza ha lasciato tracce utili a ripercorrerne la memoria e a ricostruirne la storia, dove sono reperibili? Di quale concetto di archivio si parla per la danza?

Le teorie che negli ultimi decenni studiosi di storia, filosofia, sociologia, antropologia, letteratura, storia dell'arte, del teatro e della performance, oltre che archivisti e bibliotecari, hanno sviluppato per ripensare il ruolo e la funzione dell'archivio inteso come istituzione e come strumento di conoscenza si stanno rivelando fondamentali anche per immaginare il presente e il futuro della ricerca sulla danza. Se fino a tempi recenti l'identificazione e l'interpretazione delle fonti sulla base di assunti teorici poco consapevolmente applicati alla ricerca ha prodotto narrazioni storiche parziali e spesso aneddotiche, riflessioni più recenti hanno portato gli studiosi a prendere atto della necessità di negoziare le molte prospettive sulla natura e gli scopi dell'archivio con la costruzione del proprio oggetto

di ricerca.¹ L'archivio, in sostanza, determina la nostra relazione col passato e la costruzione stessa del significato storico. Per gli studiosi di oggi riflettere sui modi possibili di archiviare un'eredità coreutica e di trasmetterla tramite i processi di incorporazione significa conferire una nuova centralità agli archivi corporei e riconoscere il valore documentario delle pratiche di movimento e delle tecniche coreutiche. Ciò implica anche un più ampio ripensamento critico del funzionamento della memoria nella danza e di come essa intreccia il discorso storico.²

L'approccio problematico alle questioni legate al riconoscimento e all'utilizzazione degli archivi è dunque profondamente legato alla valorizzazione della discontinuità intesa come concetto operativo o strumento della ricerca necessario a cogliere gli scarti, le fratture, e i diversi tipi di relazione esistenti tra i fenomeni e gli eventi storici. La visione foucaultiana del processo di archiviazione come di un sistema di costruzione del sapere che trasforma simultaneamente il passato, il presente e il futuro,<sup>3</sup> si è saldata, tra le altre, alla proposta di Jacques Derrida di 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 volte produce una trasformazione.<sup>4</sup> Ne emerge che la natura paradossale dell'archivio consiste propriamente 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, l'esperienza che ne fa lo studioso, ad alterarlo ogni volta.

Proprio perché oscilla tra il concreto e il metaforico, ovvero tra un luogo materiale che ospita un corpus di documenti e il movimento corporeo di chi lo attiva per accedere a questo corpus, l'archivio offre un importante punto di riferimento per lo storico della danza. Come suggerisce Christina Thurner, si può arrivare ad affermare che l'archivio costituisce un fondamento per «uno spazio di realtà e possibilità» per la ricerca, in

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> M. Manoff, *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, «Portal: Libraries and the Academy», n. 4, 2004, pp. 9-25.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Per una ricognizione di questi temi si vedano: *Migrations of Gesture*, a cura di C. Nolan, S. A. Ness, Minneapolis, Minnesota University Press, 2008; *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di S. Franco, M. Nordera, Torino, UTET Università, 2010; *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz*, a cura di C. Thurner, J. Wehren, Zu□rich, Chronos, 2010; *Dance (and) Theory*, a cura di G. Brandstetter e G. Klein, Bielefeld, Transcript, 2013, in particolare il capitolo *Archives*, pp. 213-250 e la relativa bibliografia finale.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971 (ed. or. *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> J. Derrida, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996 (ed. or. *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, Gallimard, 1995).

particolare per la ricerca sulla danza.<sup>5</sup> Le tendenze postmoderne della storiografia arrivano infatti a considerare l'archivio come uno spazio dinamico che si apre grazie all'analisi e grazie al quale l'analisi prende vita. In questo senso l'archivio può essere anche considerato come una metafora per il modo di fare storia e rapportarsi alla storiografia.

Su un piano diverso, per molti coreografi contemporanei la «volontà di archiviare»,6 come la definisce André Lepecki, si concretizza sempre più spesso in spettacoli basati su citazioni o riappropriazioni di materiali coreutici del passato. Spinti dal desiderio di confrontarsi con una storia della danza di cui sentono di non potere accettare interamente o parzialmente l'eredità, questi artisti dalla formazione eterogenea ma accomunati dall'interesse per letture teoriche di matrice filosofica,7 utilizzano gli spunti di riflessione sui temi dell'archivio e della trasmissione di tecniche, coreografie o repertori, per ri-scrivere in scena la storia della danza ponendo al centro delle loro produzioni la rappresentazione del funzionamento dei complessi meccanismi della memoria (corporea) individuale e collettiva.8

Gli esiti di questa progettualità pratico-teorica sono spesso presentati come *re-enactment*, termine che usualmente si riferisce alle rievocazioni di battaglie, feste e altri eventi di epoche passate, ma che ha finito per essere utilizzato per indicare un più ampio spettro di soluzioni che vanno dalla ricostruzione, alla rivisitazione, alla re-invenzione di spettacoli che hanno fatto epoca o hanno dato vita a una tradizione. Ramsay Burt precisa che le «attualizzazioni incorporate» di opere del passato così frequenti sulle scene internazionali dall'inizio del nuovo secolo, sono il segnale di un approccio attivo e non reattivo, generativo e non imitativo da parte dei coreografi contemporanei alla storia della danza. Per evidenziarne il ruolo di ri-attivatore di eventi del passato, Rebecca Schneider arriva a definire i *re-enactment* una forma di «contro-memoria» e «ri-documentazione»,<sup>10</sup> capaci di imprimere nuovo slancio allo studio della performance.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> C. Thurner, Leaving and Pursuing Traces. 'Archive' and 'Archiving' In Dance Context, in Dance (and) Theory, cit., p. 241.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> A. Lepecki, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, «Dance Research Journal», n. 2, 2010, pp. 28-48.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Su questo aspetto si veda in particolare C. Schellow, *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität von Denk-Bewegungen der Negation, Negativität und Absenz für den zeitgenössischen Tanz-Diskurs*, Tesi di Dottorato, Universität Bern, 2014.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Si veda in proposito R. Burt, *Memory, Repetition and Critical Intervention. The Politics of Historical References in Recent European Dance Performances*, «Performance Research», n. 2, 2003, pp. 34-41.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Ivi, p. 34.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> R. Schneider, Archives Performance Remains, «Performance Research», n. 2, 2001, p. 106.

### Archivi corporei e trasmissione della danza

Ogni pratica di danza incarna una teorizzazione di relazioni tra il corpo e il sé, e tra i corpi e la società. Il significato di una danza o di una tecnica coreutica è infatti sempre il prodotto di un accordo culturale, vale a dire il risultato di un uso sistematico di codici e di convenzioni condivise da un gruppo, come i concetti di bellezza e grazia o determinate regole comportamentali. Il corpo umano, dunque, come hanno evidenziato le pionieristiche ricerche dell'antropologo Marcel Mauss negli anni Trenta del Novecento,<sup>11</sup> si muove (e danza) in un mondo di significati organizzati nello spazio che fanno parte di quel corpo (e di quell'idea di danza), e che devono essere re-istituiti nel momento in cui lo spettatore esterno non faccia parte di quel mondo. La profonda ristrutturazione delle culture del sapere in corso da qualche decennio ha evidenziato quanto il corpo sia un luogo della memoria, poiché la sensorialità, le esperienze emotive e cognitive sono custodite nei movimenti e nei gesti. Il sapere tacito del corpo e la memoria corporea sono state riconosciute a pieno titolo delle forme culturali e come tali connotate da una loro specificità storica, 12 sebbene questa loro dimensione sia da sempre un'evidenza nelle culture orali. La materialità del corpo è pensata, dunque, come un accumulo di documenti capaci di suggerire significati che vanno oltre la dimensione fisica. Leggere queste tracce di sapere custodite nel corpo traghettate nel presente da epoche lontane significa riuscire a portare in superficie quanto la storiografia occidentale ha troppo a lungo relegato ai margini del concetto stesso di cultura e mettersi in condizione di comprendere un dato approccio alla vita espresso attraverso la pratica coreutica.<sup>13</sup>

La metafora del corpo-archivio è sembrata particolarmente efficace nel rendere l'ampio spettro di concetti che sostanziano queste nuove impostazioni metodologiche della ricerca applicate alla danza. Tuttavia, alcune recenti riflessioni prodotte da antropologi ed etnografi critici rispetto al modo in cui questa metafora è stata utilizzata nel definire le politiche per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale avviate dall'UNESCO, hanno rilanciato il dibattito anche in seno agli studi teatrali e della performance, specialmente in ambito anglosassone. Il programma inizialmente proposto dall'UNESCO negli anni '90 del Novecento, mirava a

-

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> M. Mauss, *Le tecniche del corpo*, in Id., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 383-409 (ed. or. *Les techniques du corps*, «Journal de psychologie», n. 32, 1936, pp. 271-293).

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Per una lettura storica del lavoro di Marcel Mauss e della sua portata per gli studi di danza si veda in particolare I. Baxmann, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship between Movement and History*, in *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, a cura di S. Gehm, P. Husemann, K. von Wilcke, 2009, pp. 127-135.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> F. A. Cramer, *Body, Archive,* in *Dance (and) Theory,* a cura di G. Brandstetter, G. Klein, Bielefeld, Transcript, 2013, pp. 219-221. S. A. Ness, *The Inscription of Gesture: Inward Migrations in Dance,* in *Migrations of Gesture,* cit., pp. 1-30.

salvare dall'oblio alcune forme originali o antiche di sapere comunicate tramite pratiche di incorporazione. La traduzione di concetti utili a salvaguardare aspetti materiali della cultura in soluzioni funzionali a preservare forme immateriali del sapere ha però sollevato non pochi dubbi metodologici. Una domanda per tutte: come distinguere ciò che un danzatore esegue in scena da ciò che insegna a lezione? In altre parole, come distinguere tra la danza come esito di una progettualità artistica e destinata a un pubblico in un preciso contesto culturale sotto forma di spettacolo, e il sapere tecnico ed estetico che la informa e l'attraversa custodito e trasmesso dal corpo-archivio?

L'apparato burocratico richiesto dalle politiche di salvaguardia dei beni materiali e immateriali del passato messe in campo dall'UNESCO ha portato paradossalmente a una progressiva oggettivazione di questi 'tesori viventi' e 'capolavori', trascurando quanto in realtà il loro significato sia sempre dato dal contesto in cui hanno luogo. Così facendo, cioè, si è enfatizzata la centralità del prodotto a scapito del processo di trasmissione, che peraltro presuppone sempre un movimento continuo e si fonda sulla relazione tra persone, corpi e linguaggi. Pensare ai corpi (che danzano) come ad archivi viventi significa pensare che l'artista è in primo luogo un veicolo che fa circolare la cultura, e ciò implica pensare che la cultura sia stabile e fissa. Un simile approccio alla cultura immateriale ha rischiato, cioè, di creare una serie di dislocazioni spazio temporali e rendere l'hic et nunc della performance, la memoria corporea dei performer, e non da ultimo l'interazione tra performer e spettatori, un prodotto culturale astratto e universale.

Queste osservazioni di ordine teorico e metodologico hanno condotto all'eliminazione di definizioni ambigue come quelle di 'tesori viventi' e di 'capolavori', e a una profonda revisione delle politiche di sostegno indirizzandole ai processi di trasmissione dei maestri e non più soltanto alle loro opere. È interessante notare che, d'altro canto, nella cultura occidentale, la storia della danza si è configurata in larga parte attorno ai ricordi dei suoi protagonisti (in larga parte artisti e critici) che in questo modo sono stati legittimati a pensare alla loro esperienza e alla loro testimonianza come a un dato storico dal valore incontrovertibile e dal valore assoluto. Se da un lato i loro corpi-archivio sono stati presi come la fonte principale per scrivere 'La' storia della danza la maggior parte di questi volumi pubblicati fino a tempi recenti sono andati strutturandosi attorno all'idea che la continuità genealogica della memoria corporea trasmessa da maestro ad allievo sia l'unico modo sicuro per preservare la danza dall'oblio. In questo modo sono passati in secondo piano il carattere costruito di quella stessa memoria, la sua discontinuità e la sua frammentarietà, oltre che la problematicità di concetti come corpo-archivio e cultura immateriale.

Questa operazione di revisione delle politiche messe in campo dall'UNESCO non ha tuttavia sgombrato il campo da alcuni luoghi comuni, come l'idea stessa che un'eredità immateriale sia costitutivamente fragile, di breve vita, e ancorata al passato, e che chi la trasmette non sia attivamente implicato alla sua (ri)creazione. La salvaguardia culturale dei saperi e dei patrimoni immateriali sembra dunque non riuscire a risolvere l'ambiguità tra la creazione di condizioni favorevoli ad assicurarne una continuità nel tempo, e la costituzione di inventari e archivi. Ma se le pratiche incorporate eccedono sempre il sapere scritto come possiamo ripensare l'archivio per lo studio della danza?

Nell'ambito dei performance studies la nozione di archivio corporeo è stata rielaborata da studiosi interessati a capire come si trasmettono le eredità culturali immateriali e adottata da quanti in questo ambito di ricerca rigettano l'idea che la danza sia effimera. Diana Taylor oppone l'archivio inteso come insieme di materiali presumibilmente stabili, ovvero testi, documenti, ma anche edifici, scheletri e così via, a quello che definisce «repertorio effimero di pratiche/saperi incorporati», 16 come il linguaggio verbale, la danza, lo sport o i rituali. Gli atti incorporati o gesti culturali non sono, a suo dire, rintracciabili negli archivi materiali, bensì nei 'repertori' dove possono essere riattivati ogni volta. Per Taylor anche la performance funziona come una riserva di memoria incorporata e veicolata da gesti, parole, danza e canto. Come tale la performance può fornire una comprensione supplementare o alternativa dei valori di una comunità rispetto ai documenti scritti. Questi atti e gesti incorporati sono trasmessi alle generazioni future grazie al passaggio da un corpo all'altro e proprio nell'atto di essere trasmessi dal passato essi vengono ri-creati ed esperiti nel presente, che è intriso di passato tanto quanto è proiettato verso il futuro, proprio come l'archivio. Dunque anche per Taylor la distinzione tra archivio e repertorio è funzionale a chiarire le diverse dimensioni possibili della trasmissione di un'eredità, pur rivelandosi meno radicale di quanto non possa sembrare a prima vista. Sempre nell'ambito dei performance studies, Rebecca Schneider sottolinea quanto la trasmissione corpo a corpo sia caratterizzata da una pratica della ripetizione e considera la performance come un modo di portare il passato nel presente e come tale

\_

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Su questi dibattiti si vedano in particolare N. Aikawa, An Historical Overview of the Preparation of the Convention for Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, e B. Kirshenblatt-Gimblett, Metacultural Production, in Intangible Heritage, numero monografico, Museum International UNESCO, nn. 1-2, 2004, rispettivamente pp. 137-149 e pp. 53-58; D. Taylor, Performance and Intangible Cultural Heritage, in The Cambridge Companion To Performance Studies, a cura di T. Davis, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 91-104.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> B. Kirshenblatt-Gimblett, *Metacultural Production*, cit.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> D. Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, p. 19.

va assimilata all'archivio.<sup>17</sup> Inge Baxmann, partendo dagli studi sui rapporti tra storia e memoria, in particolare di Pierre Nora, considera i corpi alla stregua di luoghi della memoria, e i corpi in movimento come forme di archiviazione.<sup>18</sup> Infine, Joseph Roach ha esteso il concetto di archivio ai corpi in movimento da lui definiti come «riserve mnestiche»<sup>19</sup> e come tali trasportabili e traducibili nel transito da un corpo all'altro e da un'epoca all'altra.

Nell'insieme questi approcci teorici all'archivio e alle modalità di trasmissione della performance (e dunque anche della danza) intesa come trasposizione, traduzione e ripetizione di un'eredità immateriale e di una memoria culturale, offrono strumenti utili a mettere in crisi la rappresentazione lineare del tempo e la narrazione della storia in cui il passato è pensato come qualcosa di definitivamente superato dal presente.<sup>20</sup> Secondo il modello suggerito da Aleida Assmann, la memoria culturale attiva o funzionale, ovvero quella che custodisce e riproduce di continuo il capitale culturale di una società, riciclandolo e riaffermandolo, preserva il passato come presente; al contrario la memoria culturale passiva o memoria-archivio preserva il passato come passato. La prima custodisce un 'passato presente' sotto forma di canone, la seconda custodisce il 'passato passato' e la sua istituzione paradigmatica è l'archivio. La funzione del canone è di essere selettivo e pertanto si basa sul principio di esclusione, mentre quella dell'archivio consiste nel bilanciare il lavoro della memoria attiva, creando una sorta di meta-memoria in grado di preservare ciò è stato dimenticato. L'archivio, dunque, funziona come «un ufficio oggetti smarriti»<sup>21</sup> per quello che non serve più o che non è compreso nell'immediato, come un magazzino delle occasioni perdute e delle opzioni alternative e delle opportunità non utilizzate. La tensione che si instaura tra il modello del canone e quello dell'archivio rispecchia quella tra contrazione ed espansione della memoria culturale.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> R. Schneider, *Performing Remains*. Art and War in Times of Theatrical Reenactment, London - New York, Routledge, 2011. In italiano si veda anche R. Schneider, *Resti performativi*, in *B. Motion*. Spazio di riflessione fuori e dentro le arti performative, a cura di V. Gravano, E. Pitozzi, A. Sacchi, Costa&Nolan, Milano 2008, pp. 13-30.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> I. Baxmann, *Der Körper als Gedächtnisort*, in *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, a cura di F.A. Cramer, I. Baxmann, München, Kieser, pp. 15-35.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> J. Roach, *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 26.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> G. Lenclud, *La tradition n'est plus ce qu'elle était*, «Terrain», n. 9, 1987, (anche <a href="http://terrain.revues.org/index3195.html">http://terrain.revues.org/index3195.html</a>).

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> A. Assmann, Canon and Archive, in Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook, a cura di A. Erll, A. Nünning, Berlin - New York, de Gruyter, 2008, pp. 97–107. Si veda anche A. Assmann, Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 148-157.

Gli studi di caso che seguono presentano un'analisi del funzionamento della trasmissione della memoria culturale della danza moderna secondo il modello dell'archivio e del canone. Richard Move e Yvonne Rainer hanno stabilito con la modern dance di Martha Graham una relazione di distanza e straniamento grazie a un lavoro di contestualizzazione e al confronto con altre tradizioni coeve seguendo il modello esemplificato dalla memoria-archivio. Gli eredi diretti del lascito immateriale di Rudolf Laban, al contrario, sembrano agire seguendo la strategia del canone, e dunque venerando e decontestualizzando l'opera del maestro per farne un oggetto di ammirazione avvolto da un'aura mitica.

# Ripensare le genealogie. Martha Graham, Yvonne Rainer e Richard Move

Due aspetti della narrazione veicolata dalle storie della danza di impostazione tradizionale sembrano avere maggiormente orientato la conoscenza della *modern dance* (ma anche di molti altri generi coreutici). Da un lato, la costruzione di precise genealogie corporee di maestri e allievi sulla base di un principio di causa-effetto che non tiene conto degli slittamenti, delle discontinuità, delle rimozioni, e non da ultimo delle forme di resistenza all'insegnamento ricevuto; dall'altro, il principio secondo cui il movimento danzato ha seguito un'emancipazione progressiva dall'espressività narrativa del gesto verso forme più astratte.

Da questa prospettiva intrinsecamente modernista, la narrazione della storia della danza, come nota Norman Bryson, segue un percorso lineare in cui «l'astrazione diventa il punto finale del processo storico stesso».<sup>22</sup> Approcci più recenti sia alla ricerca storica sia alla pratica coreografica hanno, al contrario, messo in evidenza l'importanza di modalità di trasmissione trascurate fino a tempi recenti e che al contrario possono essere utili a rompere lo schema lineare e verticale del passaggio di patrimoni immateriali. Ramsay Burt suggerisce di ripensare la storia della danza come «un campo decentralizzato di possibilità in cui degli individui e dei gruppi identificano le zone dove si sono accumulati idee e avvenimenti che ritengono più pertinenti».<sup>23</sup> Un passaggio ineludibile in questa reimpostazione del discorso storico sulla danza consiste nel ripensare a quali sono i documenti capaci di restituire il passato e nell'individuare gli archivi che li custodiscono.

Lo studio della trasmissione della *modern dance* così come è stata declinata da Martha Graham e della sua eredità che è stata contestata dalla generazione di artisti affacciatasi sulle scene verso gli anni '60 attivi nel

<sup>23</sup> R. Burt, *Re-Presentation of Re-Presentations. Reconstruction, Restaging and Originality*, «Dance Theatre Journal», n. 2, 1998, pp. 30-33.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> N. Bryson, *Cultural Studies and Dance History*, in *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, a cura di J. Desmond, Durham NC, Duke University Press, 1997, pp. 55-77.

promuovere la *post-modern dance* o, al contrario, raccolta da Richard Move, esponente di una generazione successiva, offre molti spunti di riflessione su come funzionano gli archivi in danza e su come la ricerca può farne tesoro.

Yvonne Rainer, una delle protagoniste della stagione della post-modern dance statunitense della seconda metà del Novecento, coreografa, danzatrice, videomaker e non da ultimo teorica della danza e della performance, nel testo introduttivo alla raccolta di saggi pubblicata nel 1999 e composta da scritti prodotti in momenti diversi della sua carriera, confessa un certo imbarazzo nel rileggere alcune sue affermazioni degli anni '60 e '70.24 A colpirla a distanza di tempo è soprattutto la sua miopia nei confronti della modern dance di cui ammette di avere avuto solo una vaga idea a causa della mancanza di documentazione disponibile e di archivi specifici dove recarsi per colmare le proprie lacune e ampliare le proprie conoscenze. In particolare, Rainer afferma di avere scritto alcuni testi sulla post-modern dance poi diventati canonici senza avere potuto vedere il repertorio grahamiano o quello degli altri protagonisti della modern dance negli anni '30, '40 e '50. Rainer, che negli anni '60 aveva seguito delle lezioni di tecnica Graham, precisa che se avesse visto, per esempio, la ricostruzione del pezzo intitolato Steps in the Street (1936) negli anni '60 e non nella sua ricostruzione del 1995, avrebbe probabilmente cambiato tutta la sua visione dell'approccio grahamiano, che aveva bollato tout court come pesantemente psicologico e drammatico. In sostanza, Rainer afferma che se avesse conosciuto il repertorio di Graham nella sua complessa stratificazione avrebbe posto la sua visione di una danza antinarrativa in un percorso storico ed estetico ben più articolato.

A ben vedere, era stata la stessa Graham, a partire dagli anni '70, a prendere coscienza dell'importanza di rintracciare il passato e trasmettere il proprio repertorio, ricostruendo alcune coreografie create all'inizio della sua carriera, e che oggi sono diventate a loro volta dei materiali di archivio per conoscere la storia della *modern dance. Lamentation*, creato nel 1930, fu infatti ricostruito da Graham nel 1974 per Peggy Lyman, nota danzatrice della sua compagnia, e che è ora visionabile anche su youtube.<sup>25</sup>

Ma da che prospettiva guardava all'epoca Graham alla prima fase della sua ricerca artistica? Che memoria ne aveva a distanza di oltre quarant'anni? Si può parlare di ricostruzione filologica e di trasmissione diretta in virtù del fatto che a firmarla era l'autrice? E se sì che grado di attendibilità si può attribuire a questa ricostruzione? Come nota Mark Franko, l'operazione di

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Y. Rainer, *A Woman Who... Essays, Interviews, Scripts, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 27.* 

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Cfr. <u>http://www.youtube.com/watch?v=xgf3xgbKYko&feature=player\_embedded.</u>

recupero di questo patrimonio immateriale è stata condotta senza una consapevolezza metodologica del funzionamento della ricostruzione o della rivisitazione di un'opera coreografica, e ha prodotto dei risultati dubbi sia sul piano estetico sia su quello storico. Allo studioso contemporaneo il pezzo rivela il funzionamento dei meccanismi psicologici di proiezione del presente sul passato più che l'attendibilità della fonte, o presunta tale, ovvero il corpo e la memoria di Graham. Quest'ultima, infatti, dopo un inizio carriera all'insegna della ricerca di una tecnica di movimento e di un modo di rappresentare in scena una nuova immagine di corpo (a quel tempo esclusivamente femminile), oltre che del rinnovamento del linguaggio coreografico in linea con le tendenze dell'espressionismo astratto, a partire dalla metà degli anni '40 aveva alimentato soprattutto un corpus di opere coreografiche con una spiccata espressività narrativa del gesto e un impianto drammaturgico complesso. Questa visione si era fatta sempre più totalizzante e aveva portato Graham a deformare anche il ricordo delle linee estetiche delle sue prime sperimentazioni.<sup>26</sup> L'astrazione, un elemento così centrale nei primi lavori di Graham, sembra dunque sottrarsi a quella traiettoria lineare indicata da Bryson. Laddove per Graham l'astrazione si colloca all'inizio di un percorso che nel tempo l'ha portata altrove, per Rainer rappresenta il cardine estetico della sua visione della post-modern dance e proprio nell'intento di superare le derive narrative e psicologiche da lei attribuite alla modern dance.

Se, dunque, Graham ha riattivato il proprio archivio corporeo a distanza di decenni portando in superficie soprattutto le complesse interazioni tra memoria, oblio e rimozione, d'altro canto, proprio l'assenza di archivi materiali ha portato Rainer a immaginare una dimensione di ricerca che pensava antitetica e innovativa rispetto a quella di Graham, ma che in realtà era già stata esplorata alcuni decenni prima e proprio da Graham.

Ma quali sono gli archivi che uno studioso o un artista desideroso di mettersi sulle tracce dell'opera di Graham potrebbe considerare oggi? Cosa ne è stato dell'eredità materiale e immateriale di Graham dopo la sua morte? Fin dal 1991, il patrimonio della coreografa - il suo repertorio e la sua stessa tecnica di danza oltre che i materiali del suo archivio privato - è stato al centro di una disputa legale tra eredi veri e presunti. Il corpus di documenti riguardanti la vita privata e professionale di Graham sono stati destinati, su volere della coreografa, a costituire un fondo d'archivio presso la Library of Congress di Washington e catalogati dopo lunghi anni. La recente biografia intellettuale che Mark Franko ha dedicato a Graham, ne ha fatto tesoro per illuminare il rapporto tra letteratura, teorie psicanalitiche e pratica coreografica, 27 così come gli studi di Victoria Philips

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Si veda M. Franko, *Dancing Modernism – Performing Politics*, , Bloomington, Indiana University Press, 1995, p. 160 n. 53.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> M. Franko, Martha Graham in Love and War. The Life in the Work, New York, Oxford

## per ricostruire la genesi dell'autobiografia della danzatrice.<sup>28</sup>

La compagnia e la scuola fondate da Graham, rispettivamente la più antica e quella attiva da più tempo negli Stati Uniti, sono finite sotto la direzione di Ron Protas, un fotografo di formazione molto vicino a Graham a fine carriera e che, malgrado la sua scarsa preparazione in materia di danza, la coreografa aveva designato come erede universale. La querelle legale tra Protas e i danzatori ha prodotto una paralisi totale dell'attività della compagnia e della gestione della scuola che ha danneggiato non poco la conservazione del repertorio e della tecnica Graham. La vittoria dei danzatori della compagnia un decennio più tardi e il lento e faticoso riavvio dell'attività didattica e artistica, hanno fatto riflettere anche a livello teorico sui meccanismi della trasmissione e sulla natura degli archivi della danza.<sup>29</sup> Nel contempo, proprio lo spazio lasciato libero dalla paralisi delle attività della scuola e della compagnia, ha reso possibile l'affermazione di idee e soluzioni alternative per la trasmissione del suo patrimonio immateriale. Questo è il caso del danzatore e coreografo americano Richard Move (alias Richard Weinberg), già nota drag queen sulla scena newyorchese.30 Formatosi in parte alla scuola Graham, Move è partito dal fascino che provava per la statura intellettuale, la personalità carismatica di donna e artista fuori dagli schemi, e per l'aura mitica da cui è stata avvolta la figura della coreografa, per creare un personaggio a metà strada tra l'omaggio a un mito della danza e la sua citazione parodica. In Martha@Mother (1996), lo spettacolo che prende il nome da un cabaret del Meatpacking District di Manhattan, Move si presenta in scena nei panni di una Graham-drag queen incorporandone la gestualità, i movimenti, e il modo di parlare fa rivivere la 'sua' Martha. La serie di 'distillati', ovvero di brevissime e condensate versioni dei balletti epici e altri frutto della mescolanza di due o più titoli originali, si alterna a lunghi monologhi in cui Move spiega il significato e le origini di ciascun pezzo.<sup>31</sup> In alcune delle numerose versioni di Martha@...

University Press, 2012.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Si veda in particolare V. Philips, *Martha Graham's Gilded Cage: Blood Memory. An Autobiography (1991)*, «Dance Research Journal», n. 2, 2013, pp. 63-83.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Su queste vicende si veda S. Franco, *Martha Graham*, Palermo, L'Epos, 2003 (2° ed. 2006), pp. 181-193; J. Acocella, *The Flame. The Battle Over Martha Graham's Dances*, «The New Yorker», 19.2.2001, p. 182.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Per i dati biografici di Richard Move e un'ampia presentazione dei suoi lavori e delle tournée cfr. <a href="http://Martha@move-itproductions.com/move/bio.html">http://Martha@move-itproductions.com/move/bio.html</a>. Su Richard Move e le sue performance si veda anche S. Franco, *Eredità contese e trasmissioni indirette. Il caso di Richard Move e Martha Graham*, in *Danza e teatro. storie, poetiche, pratiche e prospettive di ricerca*. Atti del convegno di studi dedicato a Silvana Sinisi ed Eugenia Casini Ropa (Università di Bologna, 24-25 settembre 2009), Acireale-Roma, Bonanno Editore, pp. 169-178, e S. Franco, *Trasmettere citando. Richard Move, Yvonne Rainer e le storie della danza*, in *Roots&Routes. Research on Visual Cultures. Arte (con)temporanea in un (con)testo affettivo di parole (in)corporate che propongono un pensiero (alter)nativo, 2012*, <a href="http://www.roots-routes.org/?p=6526">http://www.roots-routes.org/?p=6526</a>.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Richard Move è apparso nei panni di Graham anche nel docu-fiction di Christopher Herrmann, amico intimo di Graham e produttore di alcuni documentari televisivi sul lavoro

(che prendono di volta in volta il nome del luogo che le ospita) i monologhi si alternano a dialoghi tra Move ed esponenti del mondo della danza del calibro di Merce Cunningham, Mikhail Baryshnikov, Mark Morris, Matthew Bourne, e così via, spesso invitati anche a presentare dei frammenti delle loro creazioni.

Con l'intento di trasmettere una forma di conoscenza della tecnica e dell'opera grahamiane che hanno contribuito alla sua formazione coreutica alle generazioni che non hanno potuto vederla in scena, ma al tempo stesso sentendosi svincolato dai doveri che un erede designato dal maestro avrebbe avuto, Move ha dato vita a quelle che ha definito delle «de-ricostruzioni».32 Partendo, cioè, da accurate ricerche di documenti d'archivio e dall'eco della memoria collettiva di guesti spettacoli, Move agisce da una prospettiva teorica postmoderna secondo cui non è possibile risalire all'originale di un'opera coreografica, bensì soltanto alle numerose ripresentazioni della sua prima rappresentazione.33 Se, dunque, per un verso si contrappone al discorso culturale e artistico dominante che attribuisce un valore all''originalità', per l'altro, come puntualizza André Lepecki, Move mira ad attualizzare il passato ritagliandosi uno spazio per la propria creatività.34 Con il suo corpo-archivio mette in discussione la questione dell'autorialità in danza, incorporando spettacoli del passato e trattandoli alla stregua di una fonte a cui attingere liberamente per nutrire nuove creazioni. Allo stesso tempo, si mostra critico nei riguardi di chi pretende di avere un controllo esclusivo sull'eredità delle opere d'arte pensando di potere dominare ogni aspetto della loro trasmissione.

Così facendo, Move solleva anche importanti questioni sul fatto che esistano forme d'arte stabili e fisse nel tempo, e ci offre un esempio di come, al contrario, la danza sia un sistema dinamico di incorporazioni multiple e intersoggettive attraverso le epoche storiche.<sup>35</sup> La tensione tra questa sua originale strategia artistica e le logiche economiche in cui la pratica teatrale è imbrigliata esplode nel 2006, quando, dopo essere stato a lungo osteggiato da Protas, Move è invitato a partecipare alle manifestazioni per l'ottantesimo anniversario della compagnia Graham oramai tornata a gestire autonomamente il proprio destino. In questa

e le opere della danzatrice, *Ghostlight* (2003), nel documentario intitolato *Channelling Martha* di Talal Al-Muhanna.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> J. Gilbert, *Martha Graham: It's Such a Drag Being an Icon. The Dance Legend Martha Graham Lives On... in a Slightly Taller Body*, <a href="http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/martha-graham-its-such-a-drag-being-an-icon-615979.html">http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/martha-graham-its-such-a-drag-being-an-icon-615979.html</a>.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> R. Burt, *Re-Presentation of Re-Presentations. Reconstruction, Restaging and Originality*, «Dance Theatre Journal», n. 2, 1998, pp. 30-33.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> A. Lepecki, *The Body as Archive*, cit.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> G. Brandstetter, Choreography as Cenotaph: The Memory of Movement, in ReMembering the Body, a cura di G. Brandstetter, H. Völckers, Ostfildern, Hatje Cantz, 2000, pp. 102-132.

occasione gli viene commissionato un nuovo pezzo, *Lamentation Variation* (2007) poi entrato a fare parte del repertorio della compagnia.

L'indubbio riconoscimento del valore del suo lavoro si innesta in una più complessa operazione di assimilazione di un'opera coreografica nella memoria culturale di una comunità. In modo analogo al canone, infatti, il repertorio custodisce le opere che grazie alla loro ripetuta rappresentazione in contesti istituzionalizzati diventano un punto di riferimento per guardare al passato come se fosse una dimensione del presente. Il canone (e dunque il repertorio), come precisa Assmann, è l'esito di operazioni di selezione delle opere da custodire e tramandare, con una conseguente contrazione della memoria culturale di cui anche le opere escluse erano espressione. E tuttavia, precisa la studiosa, l'energia sottesa alle dinamiche della memoria culturale è alimentata dall'interdipendenza tra le sue diverse modalità di funzionamento, rendendo possibile stemperare il modello del canone in quello dell'archivio o viceversa.<sup>36</sup>

La strategia artistica di Move riesce nel difficile intento di includere nel suo progetto di archivio vivente anche questa deviazione verso il modello di trasmissione della memoria culturale via canone, destinando l'eredità dei suoi spettacoli all'espansione della memoria culturale. Ma in che modo la visione della modern dance veicolata dai suoi show può contribuire a destabilizzare la struttura delle narrazioni storiche tradizionali e le genealogie stabili che vedono le generazioni avvicendarsi senza sosta e senza cesure? In che modo la sua opera funziona come un archivio in cui trovare gli oggetti smarriti dalla tradizione, quello che la cultura del presente non trova immediatamente utile o non riesce a comprendere?

La versione dello show di Move presentata nel 2002 al Jacob Pillow e intitolata *Martha@thePillow*, affiancava la ricostruzione firmata da Patricia Hoffbauer di un pezzo minimalista di Yvonne Rainer, *Three Seascapes* (1962), che era stata preceduta da un dialogo tra Move-Graham e Rainer – qui impersonata da un anonimo uomo di origini asiatica – sul suo rapporto con la tecnica e l'opera di Graham. Un dialogo simile è stato infine inserito dal regista Charles Atlas nel documentario intitolato *Rainer Variations* (2002), girato in occasione della retrospettiva che celebrava quarant'anni di attività di Rainer, <sup>37</sup> e ora disponibile anche su youtube. <sup>38</sup>

In questa versione è Move-Graham a chiedere lumi a Rainer – quella vera questa volta – sulle opere del suo repertorio e sul senso del suo approccio postmoderno alla danza. Quest'ultima tenta infine con scarso successo di

\_ .

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> A. Assmann, Canon and Archive, cit., p. 102.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Yvonne Rainer: Radical Juxtapositions 1961-2002, allestita a New York presso la Schmidt Center Gallery (4 novembre 2005 – 21 gennaio 2006).

<sup>38</sup> Cfr. http://www.youtube.com/watch?v=hXgascpEIKA&feature=player\_embedded

insegnare a Move-Graham uno dei suoi pezzi più celebri, *Trio A* (1966), creato come un solo per se stessa, ancorché presentato al pubblico la prima volta come un work in progress presso la Judson Church col titolo *The Mind Is a Muscle, Part I* ed eseguito simultaneamente ma non all'unisono da Rainer, David Gordon e Steve Paxton.<sup>39</sup>

La scelta di Rainer e Atlas di inserire questo dialogo tra i due artisti e di rendere oggetto della trasmissione 'impossibile' *Trio* A non è casuale. Innanzitutto Rainer ha creato *Trio* A per esplorare la dinamica corporea intesa come ripetizione e come successione di azioni orientate a eseguire un compito. Il pezzo doveva trasmettere l'idea di una performatività 'neutra' in cui la distribuzione dell'energia doveva apparire al pubblico come la traduzione corporea di ciò che in musica è definito come un fraseggio non modulato. L'impianto così esplicitamente (e polemicamente) antigrahamiano di *Trio* A risponde dunque pienamente all'esigenza di Rainer di prendere la distanza dall'estetica della *modern dance* a lei coeva e che grossolanamente aveva ritenuto essere tipicamente grahamiana.

In secondo luogo *Trio A* che, dopo una ricezione iniziale negativa, è divenuto una delle pietre miliari della coreografia postmoderna, ed è stato interpretato in luoghi assai diversi tra loro da moltissimi danzatori, professionisti e amatori. La documentazione materiale a disposizione oggi (video, fotografie, spiegazioni e ricordi di Rainer, interviste ai protagonisti, resoconti, recensioni, e così via) su questo pezzo è consistente e altrettanto si può dire della sua trasmissione corpo a corpo, iniziata dalla stessa Rainer e proseguita con i suoi allievi che lo hanno a loro volta insegnato ad altri e senza la sua supervisione. Questa vera e propria inflazione di memoria ha reso *Trio A* un caso più unico che raro nella storia della danza occidentale diventando un esempio di archivio corporeo diffuso.

I due danzatori si confrontano nella diversa interpretazione di un pezzo e i loro corpi, quello della *drag queen* e quello da *butch* [termine che indica una donna lesbica con atteggiamenti e abbigliamento spiccatamente virili] parlano a differenti livelli, esprimendo le implicazioni di genere nella costruzione e ricezione del corpo del danzatore, la difficoltà di cancellare le tracce indelebili di una tecnica di danza, e la mancanza di pazienza dimostrata da chi come Graham, ha dovuto impegnarsi molto per affermare il suo punto di vista sull'arte e sul mondo. La sua personalità debordante le ha reso più difficile accettare l'idea che anche le generazioni successive mirassero ad affermare il proprio stile e rivendicassero un ruolo in piena autonomia.

Cambridge, MIT Press, 2008.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> La ripresa video di *Trio* A eseguito in versione solo da Yvonne Rainer è consultabile al sito <a href="http://www.vdb.org/titles/trio">http://www.vdb.org/titles/trio</a>. Dell'ampia documentazione esistente sullo spettacolo si veda almeno Y. Rainer , *Trio* A: Genealogy, Documentation, Notation, in «Dance Research Journal», n. 2, 2009, pp. 12-18; C. Wood, *Yvonne Rainer: The Mind Is a Muscle*, London, Afterall Books, 2007; C. Lambert-Beatty, *Being Watched: Yvonne Rainer and the 1960s*,

La messa in scena di questo dialogo impossibile e di un anacronismo storico solo apparente, come mostrare Graham intenta a imparare da Rainer, pone in primo piano la necessità di questi artisti di decostruire la logica cronologica e teleologica della trasmissione in danza così come è stata concettualizzata dai maestri e dalle storie della danza di impostazione tradizionale, e di immaginare al suo posto un circuito orizzontale in cui siano contemplabili anche relazioni indirette e involontarie tra artisti e un transito di saperi che può partire dagli allievi e stimolare i maestri.

#### Rudolf Laban: il canone e la storia

Anche la storiografia dell'Ausdruckstanz (danza di espressione) fino a una ventina di anni era intrisa di assunti modernisti e veicolava l'idea di un'arte sostanzialmente apolitica sebbene tesa verso una generica idea di progresso sociale oltre che di innovazione estetica. Questa tradizione coreutica è stata presentata come foriera di affascinanti utopie moderne, senza tuttavia tenere conto dei suoi aspetti più reazionari,<sup>40</sup> le cui radici sono da individuare nel vasto e poliedrico movimento di reazione alla civiltà industriale e ben resi dall'antitesi *Kultur* (cultura)/*Zivilisation* (civilizzazione) e *Gemeinschaft* (comunità)/*Gesellschaft* (società).

A rendere possibile l'affermazione di questa visione mitizzante dell'Ausdruckstanz (danza di espressione) ha contribuito soprattutto il fatto che a scriverne la storia siano stati i suoi protagonisti (artisti e critici), troppo coinvolti per avere uno sguardo critico e poco consapevoli degli strumenti metodologici che utilizzavano. Ancora oggi, per gli eredi diretti di questa tradizione è difficile mettere in prospettiva storica gli elementi che hanno determinato il grande successo delle pratiche coreutiche che a loro volta trasmettono ai loro allievi. Temi come la centralità della sfera corporea, la capacità di tradurre visivamente e fisicamente la tensione verso un agognato stato originario, per citare solo un paio dei capisaldi dell'Ausdruckstanz, continuano a esercitare un grande fascino ma restano privi di un'adeguata contestualizzazione storica.

Il caso dell'eredità materiale e immateriale di Rudolf Laban, riconosciuto generalmente come uno dei massimi teorici della danza del ventesimo secolo ed esponente di spicco dell'Ausdruckstanz, è emblematico dell'intreccio tra politiche dell'interpretazione e della conservazione di un patrimonio coreutico. Poliglotta e nomade, Laban ha lasciato tracce del suo pensiero, delle sue molteplici attività e della sua vita privata in documenti che non sono soltanto stati a lungo di difficile reperibilità, ma anche scritti

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Si vedano soprattutto S. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley, University of California Press, 1993 (2° ed. *Ecstasy and the Demon. The Dances of Mary Wigman*, University of Minnesota Press, 2006); L. Karina, M. Kant, *Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin, Henschel, 1996 (tr. ingl. *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*, New York, Berghahn Books, 2003) e L. Guilbert, *Danser avec le IIIe Reich: les danseurs modernes sous le nazisme*, Bruxelles, Complexe, 2000 (2° ed. 2012).

in più lingue. La storiografia labaniana è di conseguenza marcata dalla quantità e dalla qualità di fonti cui ha fatto di volta in volta riferimento. Gli archivi materiali legati all'attività di Laban sono stati segnati dalla distruzione e dalla dispersione durante la seconda guerra mondiale e dalla loro ripartizione seguita alla divisione della Germania. A complicare la gestione di questo lascito materiale è stata l'improvvisa partenza nel 1937 di Laban per la Gran Bretagna, dopo che i suoi rapporti con il Reich, prima assai intensi e fertili si deteriorassero irrimediabilmente. Infine, le dispute legali tra alcuni eredi dopo la sua morte hanno reso ulteriormente delicata la questione del suo lascito artistico e materiale.

Le logiche che hanno determinato i criteri di conservazione e fruizione degli archivi labaniani hanno finito per condizionare, quando non ostacolare, per lunghi anni gli esiti delle ricerche storiche. Chi tra gli eredi si è nominato il vero custode del suo lascito immateriale, ovvero della conoscenza diretta della sua pratica e della sua teoria, ha rafforzato l'idea che la memoria incorporata sia la fonte per eccellenza a cui attingere per appropriarsi di questo sapere. La trasmissione dell'eredità immateriale del pensiero di Laban è avvenuta lungo una via tedesca, minoritaria, e una anglosassone, maggioritaria ma a sua volta sfaccettata.41 In Germania, è stata la generazione di danzatori e coreografi che negli anni '70 si sono riconosciuti nella rivoluzione estetica del Tanztheater ad avere raccolto in parte la lezione dell'Ausdruckstanz, ma prolungandone la dimensione leggendaria a scapito di quella storica. Di fronte a un vuoto documentario pressoché totale all'epoca e alla mancata trasmissione del repertorio coreografico labaniano, che il regime nazista alla fine degli anni '30 aveva bandito dai teatri, questi artisti hanno preso parte alla costruzione di ricordi parziali della modernità coreutica tedesca, forti unicamente del loro rapporto privilegiato con i loro maestri che ne erano stati gli esponenti di spicco. Le loro esperienze di incorporazione sono così divenute fondanti per le narrazioni storiche dell'Ausdruckstanz andate radicandosi in quel

In Gran Bretagna è stato il Laban Centre, sotto l'egida di due ex allieve di Laban, Marion North e Valerie Preston-Dunlop, a porsi come il garante della trasmissione di questa eredità, privilegiandone gli aspetti più spiccatamente didattici e artistici. L'assenza di corsi dal taglio storico all'interno dell'offerta formativa del Centre e la mancata riunificazione dei suoi archivi con il lascito materiale più consistente di Laban, destinato all'università del Surrey da un'altra sua ex allieva e collaboratrice, Lisa Ullmann, ha sancito una distanza più politica che geografica tra i due poli, immateriale e materiale, dell'eredità labaniana.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Per una disamina approfondita di queste questioni si veda S. Franco, Ausdruckstanz: tradizioni, traduzioni, tradimenti, in I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca, a cura di S. Franco, M. Nordera, Torino, UTET Università, pp. 91-114.

Una seconda fase della ricerca storica attorno alla vita e alla carriera di Laban risale alla fine degli anni '90 del Novecento, ed è il risultato della nuova gestione degli archivi tedeschi dopo la caduta del muro di Berlino e dell'impegno di una generazione di studiosi con una preparazione metodologica più affinata. A contrastare l'avanzata dei contro-discorsi di studiosi non legati da rapporti di filiazione diretta con Laban, è stato in particolare il lavoro di Valerie Preston-Dunlop che con la sua biografia storica e presumibilmente fondata su materiali di archivio che però non sono citati con le dovute precisazioni, ha di fatto continuato a veicolare anche a livello storico un'immagine mitica di Laban. Il suo volume ha rafforzato ancora una volta l'idea che l'archivio corporeo e la memoria individuale siano le fonti più autorevoli e dunque sufficienti per sostanziare la storia della danza.

Altri due studi pubblicati di recente grazie al sostegno di editori di riferimento per gli studi sulla danza e in grado di assicurarne un'ampia diffusione, offrono l'occasione di verificare la problematicità degli intrecci fra storia e memoria, eredità materiali e immateriali, archivi e repertori. The Laban Sourcebook42 a cura di Dick McCaw, attivo nella formazione e organizzazione in ambito teatrale, è un'antologia di testi di Laban commentati brevemente da un gruppo di suoi ex allievi e danzatori, e da due studiose tedesche di teatro, Evelyn Dörr e Stefanie Sachsenmaier, che hanno condotto delle ricerche sulla danza e il teatro nel corso dei loro studi universitari. 43 Lo scopo del volume, come dichiara il curatore, è di offrire in traduzione inglese testi fino ad allora inediti o inaccessibili a un pubblico di lettori più ampio di quello di lingua tedesca. In questo senso esso colma un vuoto evidente nella storiografia labaniana, dato che degli scritti di Laban compresi tra il 1920 e il 1937 soltanto l'autobiografia e un volume sulla notazione della danza vantano una traduzione in inglese.44 I testi raccolti da McCaw, che provengono unicamente da due archivi britannici minori, sono presentati come «l'esempio più chiaro del pensiero labaniano»<sup>45</sup> e sono ordinati cronologicamente ma senza che la loro selezione in quanto fonti del pensiero labaniano sia motivata da criteri scientifici più specifici. Si tratta, infatti, di materiali eterogenei come lettere, recensioni di spettacoli,

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> The Laban Sourcebook, a cura di D. McCaw, London, Routledge, 2011.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> In particolare Evelyn Dörr ha pubblicato due testi su Laban, una monografia e un catalogo ragionato delle sue opere coreografiche, a partire da ricerche d'archivio ancorché deboli sul piano metodologico: si vedano E. Dörr, *Rudolf Laban: Das choreographische Theater*, Books on Demand Gmbh, 2004; ed E. Dörr, *Rudolf Laban. Die Schrift des Tänzers: Ein Portrait*, Books on Demand Gmbh, 2005 (ed. ingl. *The Dancer of the Crystal*, Lanham, The Scarecrow Press, 2007).

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Cfr. R. Laban, *Schrifttanz. Methodik, Orthographie, Erläuterung*, Wien, Universal, 1928 (tr. ing. E fr. *Schrifttanz - La danse écrite – Script Dancing*, Wien, Universal, 1930), e R. Laban *Ein Leben für den Tanz*, Dresden, Reissner, 1935 (ed. in anastatica Bern-Stuttgart, Paul Haup, 1989; tr. ing. a cura di L. Ullmann, *A Life for Dance*, London, Macdonald&Evans, 1975).

<sup>45</sup> *The Laban Sourcebook*, cit., p. 2.

capitoli di volumi o articoli di Laban ed è pertanto inevitabile chiedersi in che misura siano rilevanti per la ricerca storica sulla danza.

La scarsa consapevolezza teorica e metodologica che ha guidato la composizione del volume si evince anche dalla bibliografia conclusiva, piuttosto lacunosa, per non dire eloquentemente evasiva in merito alla letteratura critica pubblicata da studiosi che non vantano una filiazione diretta con la tradizione labaniana, ma che, proprio in virtù di ricerche di archivio condotte secondo criteri scientifici, hanno messo in luce aspetti politicamente e ideologicamente controversi ed esteticamente complessi di questa tradizione coreutica.

Fin dal titolo, questa antologia sembra confermare l'idea ampiamente criticata dalle tendenze contemporanee della storiografia che una fonte sia storicamente investita del presupposto dell'origine e vada considerata come il sintomo di una pienezza di significati. Ciò che non passa insieme all'importanza innegabile di rendere disponibile un corpus di testi in traduzione è il principio secondo cui anche i documenti, per loro natura, sono l'esito di una complessa stratificazione di cause e di azioni di chi li ha prodotti, della tradizione 'storica' che ha creato i presupposti della loro esistenza, degli archivisti che li hanno inseriti in un contesto e secondo una logica di ordine e senso, degli storici che ci hanno preceduto nell'esaminarli orientando il nostro sguardo che li riconosce come tali, e così via.46

È interessante notare come questa antologia, insieme alla biografia storica di Preston-Dunlop,<sup>47</sup> sia servita da sponda teorica per la monografia pubblicata dalla stessa autrice e intitolata *Rudolf Laban. Man of Theatre.*<sup>48</sup> Il testo apparso a distanza di due anni da *The Laban Sourcebook*, è stato scritto per documentare e approfondire uno degli aspetti meno studiati della carriera di Laban, ovvero la pratica coreografica, la cui trasmissione corpo a corpo sotto forma di repertorio si è presto interrotta. Il testo riporta le varie fasi del lavoro di ri-creazione di alcune opere coreografiche firmate da Laban negli anni '20 e condotto da Preston-Dunlop insieme agli studenti del Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance (il centro di formazione nato dalla fusione del Laban Centre con un conservatorio musicale). Di ciascuno dei pezzi ri-creati, *Der Schwingende Tempel* (1922), *Kammertanz Solos and Duos* (1924-26), *Nacht* (1927), e *Die Grünen Clowns* (1926-1928), esiste anche una ripresa video, confluita in una serie di documentari acquistabili separatamente.<sup>49</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> P. Burke, Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini, Roma, Carocci, 2002, p. 15.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> V. Preston-Dunlop, Rudolf Laban. An Extraordinary Life, London, Dance Books, 1998.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> V. Preston-Dunlop, *Rudolf Laban. Man of Theatre*, London, Dance Books, 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Recreating Rudolf Laban's Die Grünen Clowns, 1928, L.-A. Sayers, Trinity Laban, London, IDM Ltd., 2008; Recreating Rudolf Laban's 'Der Schwingende Tempel 1922'. Performance and Documentary, M. Clarke; R. Coleridge; V. Preston-Dunlop, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, London, IDM Ltd., 2012; Recreating Rudolf Laban's Nacht, 1927, A. Curtis-Jones, V. Preston-Dunlop, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance London, IDM

L'intento di Preston-Dunlop è di offrire uno strumento per mettere lo spettatore contemporaneo in condizione di «giudicare autonomamente»50 il valore della pratica coreografica di Laban e di diffondere la propria esperienza di ricerca a un ampio pubblico di appassionati di danza a vari livelli, oltre che agli studiosi della danza. Lungi dal volere rimettere in scena delle opere del passato secondo un approccio filologico, Preston-Dunlop ha voluto piuttosto riproporle al pubblico contemporaneo come l'esito di un lavoro di ricerca sul processo creativo che le aveva generate. A suo dire, infatti, l'autenticità non va cercata nella forma coreografica che i diversi pezzi assumono nelle ri-creazioni, e dunque in prodotti finiti, bensì nel metodo di lavoro che li sostanziava in origine e che è stato ripercorso per arrivare a soluzioni sceniche inevitabilmente diverse perché immerse nella contemporaneità.51 A ciò si aggiunge l'instabilità costitutiva del repertorio labaniano di questo periodo, dovuta alle esigenze di sperimentazione e improvvisazione e al modo di procedere di Laban, soprattutto con i pezzi creati per la Kammertanzbühne, la sua compagnia da camera per dimensioni e intenti. Egli non soltanto spaziava tra generi assai diversi, ma variava di continuo la struttura coreografica delle opere, quando non i titoli, i costumi, le musiche o gli interpreti.

Se le intenzioni di Preston-Dunlop rispecchiano guesta modalità creativa, il volume che fissa gli esiti della sua ricerca finisce per consegnare alla storia della danza una visione parziale e soggettiva del repertorio labaniano. Si tratta, cioè, di un esempio di circolarità della memoria, in cui la memoria (individuale e collettiva) informa la narrazione storica, che, a sua volta, inquadra e sostiene il lavoro di ri-creazione incentrato sulla memoria incorporata. Il fatto che il sapere pratico e il discorso storico all'interno di questo universo restino dichiaratamente e polemicamente a distanza di sicurezza dai dibattiti animati dagli studiosi non direttamente implicati nella filiazione coi maestri ma impegnati a contestualizzarne l'operato, fa riflettere. Il rischio per una memoria incorporata che si pone come atemporale è di diventare, come precisa Laure Guilbert, «una memoria elettiva, che privilegia delle filiazioni 'sante' a scapito della consapevolezza del lavoro della storia sui corpi, e che fabbrica anche l'oblio». 52 L'abuso di questa forma di memoria funzionale in assenza di confronto con altre dimensioni della ricerca storica porta alla ripetizione, alla fissità e alla

Ltd. 2012; Recreating Rudolf Laban's solos and duos, V. Preston-Dunlop, A. Curtis-Jones, Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, London, Verve, 2013. Su questa operazione si veda anche V. Preston-Dunlop e L.-A. Sayers, Gained in Translation: Recreation as Creative Practice, «Preserving Dance as Living Legacy», numero monografico di «Dance Chronicle», n. 1, 2011, pp. 5-45.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> V. Preston-Dunlop, Rudolf Laban. Man of Theatre, p. 4.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Si veda in particolare l'intervista di Martin Hargreaves a Valerie Preston-Dunlop contenuta nel documentario *Recreating Rudolf Laban's 'Der Schwingende Tempel 1922'*, cit.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> L. Guilbert, *Postface. Les constructions de l'oubli*, in Id., *Danser avec le IIIe Reich*, cit., p. 428.

chiusura, trasformandosi in abuso di oblio. Inoltre, proprio come un processo di canonizzazione, questa operazione di ri-costituzione di un repertorio funziona a partire dalla selezione e dall'esclusione di altre opere, nella fattispecie la ri-creazione del pensiero coreografico degli anni '30, notoriamente più controverso.

Come precisa Aleida Assmann, il rinnovamento della struttura della coscienza storica è garantito, piuttosto, quando la memoria-archivio, che è oggetto privilegiato delle scienze storiche, è intesa come lo sfondo e non come l'antitesi della memoria funzionale. Soltanto trasformando lo schema dualistico e oppositivo delle forme del ricordo in uno schema prospettico si può restituire interamente la struttura profonda della memoria «con il suo traffico interno tra elementi attualizzati e non».<sup>53</sup> La storia della danza che stiamo vivendo oggi come studiosi, artisti e spettatori non potrà sottrarsi alla sfida di tenere conto di questi stimoli teorici per restituire le molte dimensioni dei corpi che la trasmettono rinnovandola a chi la erediterà leggendola, danzandola e guardandola.

-

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> A. Assmann, Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale, cit., p. 152.