



Gaia Clotilde Chernetich

Il corpo-archivio nelle politiche della memoria: il caso di Pina Bausch



Abstract

In questo articolo, rendo conto di alcune riflessioni riguardanti l'impostazione della mia ricerca dottorale basata sullo studio del funzionamento della memoria e della trasmissione delle conoscenze che è in corso dal 2009, anno della morte della coreografa Pina Bausch, presso la Fondazione Bausch e presso la compagnia di danza del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. In particolare, mi soffermo sul modo in cui la nozione di "corpo-archivio" si è articolata e ha preso corpo nel corso del mio studio. Da un lato, ho potuto osservare questa nozione all'opera nei danzatori e negli ex danzatori della compagnia che ho intervistato (Beatrice Libonati, Antonio Carallo, Marigia Maggipinto, Aida Vainieri, Cristiana Morganti, Damiano Ottavio Bigi), dall'altro, invece, ho fatto esperienza io stessa del funzionamento di questa nozione, soprattutto nelle fasi antropologiche e etnografiche della ricerca, di cui in questo scritto esplicito alcuni aspetti riguardanti per esempio il rapporto tra le diverse dimensioni temporali, la memoria e l'archivio.

In this article, I take into account some reflections regarding the setting up of my doctoral research based on the study of the functioning of memory and the transmission of knowledge that has been underway since 2009, the year of the death of the choreographer Pina Bausch, both at the Bausch Foundation and at the dance company Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. In particular, I dwell on the way in which the notion of "body-archive" has articulated and taken shape during my study. On the one hand, I was able to observe this notion at work in the dancers and ex dancers of the company I interviewed (Beatrice Libonati, Antonio Carallo, Marigia Maggipinto, Aida Vainieri, Cristiana Morganti, Damiano Ottavio Bigi), and on the other hand, I experienced myself the functioning of this notion, especially in the anthropological and ethnographic phases of research, of which in this paper I explicit some aspects concerning for example the relationship between the different temporal dimensions, memory and the archive.



Negli anni tra il 2015 e il 2017 ho avuto l'opportunità di condurre il mio progetto dottorale sugli usi e sulle modalità di trasmissione della memoria nella danza contemporanea attraverso una ricerca sul campo. Ho infatti potuto osservare e assistere, praticamente in tempo reale, alla messa in opera di alcune politiche di conservazione della memoria e di trasmissione del repertorio adottate dalla

Fondazione Bausch e dalla compagnia del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch in seguito alla morte della coreografa, avvenuta improvvisamente il 30 giugno 2009.

Accolta presso la Pina Bausch Foundation, ho condotto la mia ricerca a Wuppertal, cittadina tedesca della regione della Ruhr che ospita le sedi di entrambe le istituzioni legate al nome di Pina Bausch.

Nel momento in cui stavo mettendo a fuoco alcuni aspetti del progetto di ricerca e le modalità di raccolta delle fonti utili per il mio studio, facendo la spola tra la teoria e la pratica della ricerca sulla danza, e mettendo quindi in azione io stessa - in soggettiva - il concetto di "corpo-archivio", ho potuto costruire le mie ricerche osservando direttamente la cosiddetta "memoria vivente" di Pina Bausch in azione, osservandola agire come motore tanto nelle progettualità del nascente archivio Bausch quanto nella sala prove dell'ex cinema Lichtburg, dove ho assistito ad alcune sessioni di prova e in particolare a quelle per il riallestimento dello spettacolo creato nel 2001, *Àgua*.

Negli studi sulla danza, la decostruzione della retorica dell'effimero ha ordinato le conoscenze sulla relazione tra memoria e storia che vive incorporata nei danzatori.

I gesti perduti hanno ispirato ricerche etnologiche, storiche e artistiche, che a loro volta hanno portato alla progettazione di nuove strategie di conservazione della danza incentrate sull'idea che il corpo fosse un archivio vivente e la danza un luogo della memoria (Franco, Nordera 2010, p. XXIX)

Per un insieme di concomitanze (figlie di eventi traumatici e non, ma in ogni caso capaci di sfiorare sia la storia politico-culturale occidentale contemporanea sia la cultura scientifica e artistica), anche al di là degli studi sulla danza il campo di studi legato al tema degli archivi ha visto un importante sviluppo avviando un'analisi dei propri prodotti, da un lato, e dei propri processi, dall'altro. Gli archivi, infatti, sono studiati oggi non solo come oggetti dediti alla conservazione di lasciti e patrimoni, ma anche come luogo di pratiche intersoggettive e come modelli prospettici di osservazione del mondo e della storia, di cui l'arte è parte integrante.

A questo proposito, l'archivio della Fondazione Bausch è un caso piuttosto emblematico. Nato nel 2009, contemporaneamente alla Fondazione e immediatamente dopo la scomparsa della coreografa, l'archivio Bausch è stato proprio impostato in modo da essere fulcro di una serie molto ampia di attività volte a salvaguardare sia un insieme eterogeneo di documenti materiali (scenografie, costumi, materiali a stampa, video, fotografie, oltre ai diritti d'autore delle coreografie stesse) sia le tracce della memoria delle coreografie del repertorio. Inoltre, l'impostazione di questa istituzione è basata anche sulla possibilità di espandere la memoria di Pina Bausch in futuro: come è accaduto nel mio caso, lo sviluppo di nuovi documenti e nuove fonti viene incoraggiato e auspicato in modo da arricchire il fondo memoriale - inteso nella sua accezione più ampia - di nuovi punti di vista. Questa espansione serve

anche per agevolare le ricerche future oltre ad aumentare le possibilità di sopravvivenza stessa del repertorio Bausch, un repertorio fortemente segnato dalla presenza dei propri interpreti tanto che oggi si tende a ricordare i lavori di Pina Bausch proprio attraverso l'impatto che ebbero sul pubblico gli interpreti cosiddetti "originali" o "originari" degli spettacoli. Questi danzatori, uomini e donne che hanno partecipato alle diverse fasi di creazione, sono oggi non solo i "possessori" dei ruoli scritti su misura per loro dalla Bausch, ma i *passeurs* di una memoria incorporata e stratificata nel corso di decenni, che necessita di non perdersi e di essere trasmessa alle nuove generazioni.

L'archivio Bausch è dunque un archivio di grandi dimensioni (esso comprende oltre trentasettemila documenti) che, attualmente, ancora non è pienamente accessibile al pubblico. Programmaticamente, tuttavia, l'archivio Bausch intende porsi come «laboratorio per il futuro» (Wagenbach 2014) proprio perché sin dalla sua apertura ha previsto di poter coinvolgere i membri e gli ex membri della compagnia nelle proprie attività. Proprio in questa prospettiva di indagine della memoria intangibile si è iscritta anche la mia ricerca, che non ha solamente avuto direttamente a che fare con i materiali conservati nell'archivio, ma che ha fatto dell'archivio, come concetto ancor prima che come luogo fisico, il fulcro di una ricerca sull'eredità di Pina Bausch. In particolare, ho lavorato anche su dei casi in cui la messa in relazione di passato e futuro era temporaneamente andata perduta a causa, per esempio, di allontanamenti di alcuni danzatori della compagnia avvenuti per ragioni personali, professionali o semplicemente per questioni anagrafiche.

L'archivio, oggetto di continue e profonde revisioni concettuali, è stato adottato, nel mio caso, quale lente di osservazione volta a estrarre nuovi spunti su elementi del presente o del passato: in questo modo esso è legato al corpo, e alla sua dimensione intersoggettiva che si è espressa nella ripresa di relazioni altrimenti divenute distanti, nell'incontro, nella raccolta di dati, nella conservazione di ricordi funzionali a comprendere quale relazione vi sia, oggi, tra il passato e il presente dell'universo che esiste oggi attorno al nome di Pina Bausch.

A Wuppertal, la dimensione laboratoriale della memoria è un nodo di interesse centrale: essa è perlopiù affidata ai collaboratori che possono ancora offrire delle testimonianze dirette. Queste persone, che non sono solo i danzatori e le danzatrici, sono considerate veri e propri archivi viventi che, avendo a lungo incorporato le coreografie o lavorato a contatto con Pina Bausch, possono assumersi oggi il ruolo di numi tutelari della possibilità di una *Nachleben* di questo universo artistico. Durante le prove degli spettacoli, ancora oggi è grazie specialmente a tutti loro, e solo in parte grazie al supporto del video, se è possibile continuare a trasmettere le coreografie del repertorio Bausch alle nuove generazioni di danzatori nel contesto della compagnia

del Tanztheater Wuppertal Pina Bausch o di altre compagnie che acquisiscono nei propri repertori degli spettacoli precedentemente danzati unicamente dalla compagnia di Wuppertal. Ciò che è interessante osservare, e che è in linea con molte delle pratiche correnti riguardanti la memoria delle arti dal vivo che si sta facendo via via più inclusiva rispetto a tutti i soggetti che vi partecipano, anche il pubblico degli spettacoli ha iniziato a essere coinvolto in questi processi, per esempio attraverso progetti volti a raccogliere testimonianze legate alla memoria della visione degli spettacoli, a volte attraverso la metodologia della storia orale. La dimensione laboratoriale dell'archivio, potremmo dire, è resa possibile proprio dalla versatilità del corpo-archivio, disponibile a partecipare sia al reperimento e alla raccolta di nuove narrazioni, sia alla catalogazione e alla diffusione di quelle già esistenti (attraverso laboratori di danza, mostre, interviste, ecc.), già riemerse oppure latenti, che possono "approfittare" delle progettualità specifiche per essere attivate e rimesse in circolazione.

Un altro aspetto che merita di essere sottolineato riguarda le modalità di organizzazione e di accesso all'archivio Bausch. Come segnala Susanne Franco:

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 (Franco 2014, p. 108).

La fase antropologica ed etnografica del mio progetto dottorale ha avuto dunque per obiettivo l'osservazione, da un lato, ma anche, dall'altro, la progettazione e la costruzione delle fonti su cui io stessa ho successivamente potuto basarmi per la concezione e la stesura del mio studio. Insieme alla Fondazione, ho cercato di creare le condizioni affinché potesse emergere una prospettiva di ricerca e di interesse comune, che servisse allo stesso tempo gli obiettivi della Fondazione, quelli della compagnia di danza, ma anche i miei di dottoranda. Questo processo è stato complesso, ma ha portato piuttosto rapidamente alla messa a fuoco di un terreno di dialogo tra la mia postura di studio e quella della Fondazione Bausch, concentrata in quel momento a mettere in luce il carattere dinamico, multiforme e divulgabile della memoria della coreografa e delle sue opere. Un percorso di conoscenza reciproca, basato su incontri e scambi approfonditi di conoscenze e di visioni, ha avviato un processo di creazione e di raccolta di documenti sonori da me organizzato e curato; ovvero, una serie di conversazioni realizzate seguendo la metodologia della storia

orale, registrate dal vivo e in videoconferenza insieme ai membri e agli ex-membri di origine italiana che hanno fatto parte della compagnia diretta da Pina Bausch nel periodo tra il 1973 e il 2009: Beatrice Libonati, Marigia Maggipinto, Antonio Carallo, Aida Vainieri, Damiano Ottavio Bigi, Cristiana Morganti. Nel presente articolo, che è nato in un momento in cui la mia ricerca dottorale ancora non era conclusa, non intendo occuparmi del contenuto delle interviste, né entrerò nello specifico della metodologia con cui sono state create, ma mi concentrerò sul modo in cui la nozione di corpo-archivio si è articolata nel mio percorso di studio e nella ricerca sul campo, interfacciandosi con l'attualità della ricerca sulla memoria, nello specifico sulla memoria della danza, e di quella sugli archivi.

Negli ultimi decenni gli studi sulla memoria della danza e, più in generale, gli studi sulla memoria culturale, non hanno smesso di registrare una costante crescita. Come ha osservato Dmitri Nikulin, questo fermento potrebbe essere dovuto al fatto che la memoria appartiene alle esperienze più quotidiane e più comuni, ma allo stesso tempo alle più intime e significative (Nikulin 2015, p. 3). L'orizzonte disciplinare che riguarda la memoria è plurale e molto vasto, ma tutte queste ricerche, legate a una prospettiva che include lo studio delle forme e degli usi della corporeità, occupano insieme al tema degli archivi un posto centrale nelle politiche culturali, in quelle museali e, non di meno, nella pratica artistica delle arti sceniche e visive. Il concetto di archivio, inoltre, ha contestualmente espresso una dinamica espansiva, includendo maggiormente i processi artistici e corrispondendo sempre di più all'evoluzione di quanto ha scritto Michel Foucault: egli ha argomentato come l'archivio non sia né un luogo, né un sistema di schedatura e nemmeno una biblioteca, ma un «sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati» (Foucault 2009, p. 172). Quello che le interviste che ho via via raccolto testimoniano, sul piano dei contenuti, è un'impossibile separazione negli intervistati tra ciò che attiene alla dimensione corporea/artistico-coreografica da ciò che riguarda, invece, la dimensione socioculturale/personale. In questo senso, ho potuto osservare il concetto di corpo-archivio all'opera notando come questo si muova in una dimensione temporale multipla: all'azione di rimembrare il passato fa eco il presente di chi racconta, e viceversa. Le risposte che le mie domande hanno suscitato, rendono verbali esperienze relativamente alle quali è molto difficile separare la sfera personale e intima da quella pubblica, la sfera artistica da quella culturale e politica. Se da un lato la dimensione "corporea" è risultata essere l'effetto di un presente sempre vitale, e in quanto tale capace di affacciarsi nel passato, dall'altro, la dimensione "archivistica" delle danzatrici e dei danzatori che ho intervistato si è dimostrata come quella parte che si pone in relazione diretta con il futuro, sia delle coreografie di Pina Bausch sia della loro storia. Il rapporto tra passato e futuro sembra bilanciarsi, quasi sempre,

attorno alla percezione e alle modalità con cui ciascuno abita il proprio presente: raramente ho avuto conferma, nei racconti emersi, di uno sguardo particolarmente specifico sul passato cui non corrispondesse una visione altrettanto attenta, e forse chiara, del futuro. Sembra dunque esserci, una pluridimensionalità temporale riguardante la nozione di corpo-archivio quando questa emerge ed è all'opera; essa attinge contestualmente dal passato (l'oggetto da ricordare), avendo luogo nel presente (il momento in cui il ricordo, la traccia, appare e si dispiega nel discorso) in funzione del futuro (per la trasmissione della conoscenza, e del ricordo). La prima caratteristica, dunque, che ho potuto rilevare è proprio quella che descrive la nozione di corpo-archivio innanzitutto come un concetto aperto che definisce il luogo d'incontro di dimensioni memoriali e quindi anche temporali diverse. Essa fa eco a quelli che Pierre Nora definiva *lieux de mémoire*, ovvero fulcro dell'opposizione tra memoria e storia, tra ciò che attiene alla sfera del ricordo personale e la narrazione pubblica che, di questo, è stata fatta nel corso del tempo. Allo stesso modo, il corpo-archivio dei danzatori di Wuppertal è non di meno un *lieux de l'oubli*, ovvero quello spazio che definisce l'assenza oppure, talvolta, il desiderio di dimenticare.

Una dimensione che nella mia ricerca dottorale ha assunto una decisiva centralità è quella dell'intersoggettività, propria a qualsiasi pratica archivistico-corporea e di trasmissione. Da questo deriva oggi la messa in discussione e l'aggiornamento del rapporto che intercorre - nel fare ricerca - non solo tra i soggetti o tra gli oggetti, ma anche tra soggetto e oggetto di studio. Si tratta di un rapporto che in alcuni casi, come in quello del caso da me affrontato, tende a coincidere, sfumando così i confini tra il soggetto che attiva l'azione del ricordare e l'oggetto stesso del ricordo, ciò che viene volta per volta rimembrato. In questo modo, nel soggetto che incorpora la memoria, e che entra così in dialogo diretto con la storia poiché in esso la memoria si attiva, si esprime una dimensione documentale che testimonia e tiene traccia del passato, ma è anche capace di rilanciare le conoscenze acquisite e di rinnovare, eventualmente, i discorsi della storia stessa impartendo un andamento dinamico alle narrazioni, ai processi culturali e agli oggetti stessi della ricerca. La nozione di corpo-archivio è emersa, dunque, in questo frangente. Il saggio di André Lepecki, *Il corpo come archivio*, ha certamente rappresentato per gli studi sulla danza - e non solo - una proposta di evoluzione di un concetto formalizzato attraverso l'estensione alla dimensione corporea delle fondamentali teorie formulate da Michel Foucault sul rapporto tra archivi, memoria e conoscenza (Foucault 2009; Lepecki 2016).

Nella sua precarietà costitutiva, nei punti ciechi della percezione, nelle indeterminazioni linguistiche, nei tremori muscolari, nei lapsus di memoria, nei sanguinamenti, negli accessi di rabbia e nelle passioni, il corpo come archivio

sostituisce e devia la nozione di archivio lontano da quella di deposito di documenti o di ente burocratico preposto all'amministrazione (o alla cattiva amministrazione) «del passato». [...] emerge una instabilità senza fine come costitutiva di quel particolarmente trasformativo, particolarmente performativo «archivio senza archivio, là dove, improvvisamente indiscernibile dall'impressione della sua impronta, il passo di Gradiva parla da solo!», per usare le parole di Derrida, dove archivio e danza si fondono in una compossibilizzazione. Il corpo come archivista è una cosa. Il corpo come archivio è affatto un'altra. Il progetto [della Tolentino] compie un intrigante corto circuito di ogni sorta di preconconcetto a proposito di cosa sia un documento, rivelando nel contempo cosa un corpo potrebbe da sempre essere stato: un corpo può già da sempre essere stato nient'altro che un archivio. (Lepecki 2016)

Nel mondo contemporaneo, globalizzato e sempre più immateriale a causa del progresso della digitalizzazione, il fenomeno della moltiplicazione degli archivi è stato talmente intenso e decisivo che si è arrivati, almeno in Occidente, a supporre l'esistenza di una vera e propria "archivio-mania", un'espressione che sembrerebbe mostrare un versante meno luminoso delle pratiche e delle politiche della memoria. Secondo la studiosa Suely Rolnik, infatti, questo fenomeno sarebbe conseguente a manovre geo-politiche del mondo dell'arte originanti soprattutto dai contesti latino-americani che tra gli anni Sessanta e Settanta si sono dovuti confrontare duramente con la questione dell'assenza, diventando per questa ragione particolarmente sensibili al tema dell'archiviazione e a quello della memoria immateriale dei corpi (Rolnik 2012). In realtà, in tutto il globo e al di là di ogni specifico momento della storia sociopolitica novecentesca, il fenomeno principale è stato quello di un vigoroso ampliamento e di una diversificazione dell'estensione del discorso relativo agli archivi e alla memoria, ai loro usi e al loro funzionamento, dinamiche che fanno capo, sovente, alla qualità sempre più intersoggettiva degli archivi.

L'archivio ha quindi definitivamente cessato di esistere esclusivamente in quanto nozione statica, univoca e polverosa, specifica delle ricerche orientate alla raccolta e allo studio degli oggetti e dei soggetti del passato: l'archivio oggi è, invece e innanzitutto, un laboratorio e uno spazio di indagine che investe interamente non solo la riflessione sul tempo e sulle sue dimensioni, ma anche sul corpo e sulle sue pratiche all'interno e a proposito di esso. In questo senso, l'archivio Bausch di cui ho fatto esperienza diretta è un archivio concepito secondo una logica attuale, piuttosto aperta alla sperimentazione. Anche se in questo momento vi è ancora uno sbilanciamento tra la sua dimensione "laboratoriale", già ampiamente sperimentata sotto varie forme, anche museali, e la sua dimensione puramente archivistica che ancora registra un'accessibilità fortemente limitata. Tuttavia, se da un lato è vero che i materiali

d'archivio non sono disponibili al pubblico, dall'altro non bisogna dimenticare che proprio l'archivio Bausch ha dato vita e ha fornito i materiali utili per l'allestimento della prima mostra monografica dedicata a Pina Bausch e alla sua compagnia - *Pina Bausch und das Tanztheater* - che è stata allestita per la prima volta alla Bundeskunsthalle di Bonn nel corso del 2016 e, successivamente, alla Bundeskunsthalle im Martin-Gropius-Bau di Berlino.

Come premesso, una delle specificità del concetto di corpo-archivio sembra essere quella di poter fare continuamente la spola tra la teoria e la pratica della conoscenza, della memoria e della loro trasmissione. In particolare, è proprio la danza che - come disciplina di studi e come ambito artistico - ha permesso di mettere a fuoco come la cosiddetta "retorica dell'effimero", storicamente associata alle arti sceniche e alle pratiche corporee, trovi nel concetto di corpo-archivio un punto di svolta fondamentale. Nel corpo, centro di messa in pratica e di analisi delle dinamiche memoriali e di trasmissione delle conoscenze, è insita una capacità di ricordare che non è ascrivibile alla forma "deposito" dell'archivio vero e proprio. Piuttosto, la memoria corporea è quella "funzionale", ovvero in divenire, che traccia un dialogo costante tra le informazioni incorporate e quelle che, invece, attengono al tempo e all'identità (Assmann 2014). Le culture che si sviluppano dalle pratiche legate all'uso e al movimento del corpo, sono espressione di una memoria mediata dall'incorporazione delle conoscenze. Di per sé, come osservano nei propri studi Aleida e Jan Assmann, studiosi di riferimento sulla memoria in campo umanistico internazionale, la memoria non è una metafora del passato, ma una metonimia basata tra un soggetto "che ricorda" e un oggetto "ricordante" (Assmann J 2008, p. 111). Per tenere viva la memoria, per cercare nei propri oggetti delle tracce che possano entrare nella narrazione della storia, gli studiosi pongono ai propri oggetti domande vive, ovvero domande che possano trasformare il linguaggio della ricerca in un'eredità di conoscenza la cui caratteristica principale sia quella di porsi come un elemento che, in quanto tale, vive e agisce proprio poiché in movimento. Come scrive Cécilia Suzzoni parlando dell'eredità dell'antichità:

Si nous voulons que cet héritage reste vivant d'*avoir été*, il faut que nous posions aux morts des questions de vivants. [...] Ouvrir l'héritage, le faire respirer autrement, c'est faire de notre *maintenant* un *maintenant* de plusieurs millénaires. [...] (l'héritage) n'attend pas que nous l'enregistrons dans « une mémoire de papier », ou dans l'écran noir et plat de nos machines ; enfin, pas seulement. Il attend que nous lui donnions

notre temps, c'est-à-dire notre désir ; et le désir, comme on sait, n'est pas dans les lieux, il est dans le temps. (Suzzoni 2017, p. 90)¹

Nel corpo-archivio risiede quindi la possibilità di un pensiero democratico sul corpo e sul tempo, che riunisce storia e memoria, collettivo e individuale. L'eredità di Pina Bausch, alla luce del corpo archivio, per la prima volta si dischiude, aprendosi verso quell'esterno che per lungo tempo non ha avuto accesso a nessun materiale se non a quanto fosse visibile sui palcoscenici dove la compagnia, nel corso degli anni, ha portato i propri spettacoli. In quanto democratico, il corpo-archivio è un elemento che richiede la presenza di un'osservazione quanto più attenta e di un pensiero critico, nonché di una costante negoziazione che sia il più possibile consapevole, in modo che lo stesso oggetto osservato da due momenti diversi storici si possa confrontare con possibilità e opportunità di lettura anche diametralmente opposte senza temere l'emergere di contraddizioni. Il corpo-archivio può dunque essere, per l'universo di Pina Bausch, tra le ragioni della spinta verso una dinamica di rinnovamento continuo, caratterizzata da una vis critica sempre accesa e da un pensiero potenzialmente sempre pronto e disponibile ad adottare un nuovo punto di vista. Dell'intersoggettività di questi processi è proprio - potremmo dire - un intento trasformativo, che passa attraverso la piena accettazione del carattere eterogeneo delle soggettività coinvolte nel processo di trasmissione. Confrontandomi con i danzatori intervistati, non ho potuto evitare di considerare il rischio di una dinamica di transfert psicanalitico, soprattutto dovuto al fatto che molti di loro non solo prendevano la parola "pubblicamente", ma anche che per la prima volta a volte proprio si trovavano a verbalizzare le proprie esperienze con l'occasione delle nostre approfondite e ripetute conversazioni. La ricerca di una certa solidarietà all'interno degli scambi non esclude la possibilità che nascano e si sviluppino comunque nel tempo attriti, tensioni o disaccordi. Laddove è possibile verificare un punto di vista, una conoscenza o una narrazione dominante, quasi sicuramente si troverà anche - in altri soggetti - una posizione difensiva. Il ruolo della ricerca nell'ambito degli archivi del corpo, allora, può essere quello di provare a mediare questo rapporto, cercando di aumentare le zone di trasparenza, e trasformando in esplicite le narrazioni che nascono implicite, quale è stata quella di Pina Bausch e del suo Tanztheater. Cercando di captare i meccanismi di autorappresentazione collettiva nei confronti dell'esterno si dovrebbe poter fare in modo che l'accezione singolare di corpo-archivio possa propendere il più possibile

¹ Traduzione a cura dell'autrice.: Se vogliamo che questa eredità resti viva del suo *essere stata*, bisogna che poniamo ai morti delle domande dei vivi. [...] Aprire l'eredità, farla respirare diversamente, significa fare del nostro *adesso* un *adesso* di più millenni. [...] (l'eredità) non aspetta che noi la registriamo in «una memoria di carta», o nello schermo nero e piatto delle nostre macchine; non solamente. Essa aspetta che noi gli diamo il nostro tempo, ovvero il nostro desiderio; e il desiderio, si sa, non è nei luoghi, ma nel tempo.

verso la pluralità, affinché questa divenga, a suo modo e come è stato possibile per me nella ricerca condotta intorno al caso di Wuppertal, una prassi il più possibile trasversale e condivisa.

Di particolare interesse in questo senso è il punto di vista dell'antropologo Tim Ingold, che nei suoi scritti mette in relazione il rapporto tra antropologia, etnografia e arte. Innanzitutto, Ingold spiega come la ricerca sul campo non rappresenti, in se stessa, la certezza che da una ricerca emerga qualche forma di conoscenza. La mia ricerca in Germania e negli altri luoghi dove ho incontrato i danzatori e le danzatrici che hanno generosamente contribuito al mio studio, mi è servita, infatti, innanzitutto per verificare e migliorare la metodologia che stavo via via costruendo. Oltre a questo, ho potuto situarmi in una prospettiva il più possibile chiara rispetto agli aspetti antropologici (che riguardano ciò che possiamo "conoscere da" una ricerca) e quelli etnografici (ciò che possiamo "imparare su" un oggetto di studio) che sono complementari tra loro nei loro effetti trasformativi e documentativi che agiscono nei riguardi di chi fa ricerca (Ingold 2019, p. 13-17). La ricerca sul campo mi ha permesso di comprendere come il mio studio fosse in realtà molto diverso e molto distante da una semplice raccolta di dati su cui lavorare successivamente, al rientro a casa. Al contrario, nel corso delle settimane e dei periodi che ho trascorso a Wuppertal la mia osservazione ha fatto la spola molte volte tra interno ed esterno, tra osservazione partecipante e altri momenti in cui era necessario, invece, che una distanza mi separasse, in qualche modo, dall'esperienza che stavo affrontando. Questo paradosso, ci informa Ingold, «non fa altro che ribadire il dilemma esistenziale insito nella definizione di umanità che sta alla base della scienza normale» (Ingold 2019, p. 20), ovvero il paradosso per cui per "vedere" un oggetto dobbiamo prima porlo a una certa distanza dagli occhi.

La dimensione pratica della ricerca sul campo è quella in cui, probabilmente, la funzione del corpo-archivio del ricercatore e della ricercatrice si rende più manifesta: ne parla Ingold, indirettamente, quando introduce l'esempio de «la danza dell'*animacy*» con cui spiega quale tipo di interazione si può costruire tra oggetti di studio animati, ricercatori, metodologie e strumenti:

[...] se ammettiamo che nel far volare un aquilone il pilota danza con l'aria, tale danza non può essere una danza dell'*agency*. Può essere soltanto una danza dell'*animacy*. E in questa danza, il pilota e l'aria non interagiscono, ma corrispondono. L'aquilone stabilisce infatti una corrispondenza tra i movimenti animati del pilota e le correnti del mezzo aereo nel quale egli o ella sono immersi. Non è l'aria a essere necessaria perché il pilota interagisca con l'aquilone; è piuttosto l'aquilone a essere necessario perché il pilota corrisponda con l'aria. [...] i movimenti corporei precisi e

attenti dell'operatore da una parte, e i flussi e le resistenze del materiale dall'altra, rispondono l'uno all'altro in contrappunto. Come in ogni danza, questo movimento non va letto letteralmente [...] ma come un movimento in cui i danzatori si alternano nel guidare ed essere guidati [...]. Nella danza dell'*animacy*, la cinestesia corporea si intreccia in un contrappunto con il flusso dei materiali, all'interno di un campo di forze inclusivo e morfogenetico. (Ingold 2019, p. 170-171)

Quello che Ingold intende affermare è che la componente materiale di un oggetto di indagine e l'azione necessaria ad attivarlo sono due dimensioni che possono intrecciarsi fino a diventare indistinguibili, e quindi capaci di produrre conoscenza. Ciò che ho potuto esperire in prima persona, con i miei testimoni e nel rapporto con la Fondazione Bausch, è proprio questo incontro tra la mia dimensione esperienziale pregressa insieme a quella di quel momento - ovvero l'agire del mio corpo, col suo portato di memoria - e la materialità di un oggetto di studio fatto di tante tipologie diverse di oggetti, ovvero fatto di elementi d'archivio veri e propri, memorie personali, ricordi e dimenticanze, incontri e movimenti. Tra tutti questi elementi per me è stato importante potermi muovere tra un "essere dentro", compenetrando e partecipando completamente alla componente di *animacy* - cioè alle qualità degli esseri animati che Ingold contrappone a *agency* - e prendendone anche le distanze. Come in una ricerca antropologica vera e propria, in cui chi studia va all'incontro di una comunità, è stato fondamentale, affinché la relazione con la Fondazione e con i danzatori potesse decollare, che loro sentissero, in un certo senso, come io potessi essere "una di loro". Questa percezione si è basata sulla condivisione di un linguaggio, verbale e corporeo, che ha fatto leva anche sulla mia esperienza pratica del teatro e della danza, che è servita probabilmente per assicurare i miei interlocutori circa la possibilità che il dialogo potesse svilupparsi al sicuro da incomprensioni e a partire dalla conoscenza condivisa di uno stato mentale e corporeo che definisce "l'essere danzatore". Questo mi ha permesso di immergermi tanto nella realtà di Wuppertal quanto nelle relazioni con la Fondazione e con i danzatori dall'interno: posso quindi affermare di aver fatto esperienza, direttamente e concretamente, della nozione di corpo-archivio nella mia ricerca. Ora che il tempo inizia a determinare una distanza da quelle esperienze e che la temperatura dell'emozione per aver avuto un'opportunità così importante ha iniziato a scendere, è giunto il momento di osservare, e di restituire tramite la scrittura la mia ricerca di corpo-archivio in azione intrecciando memoria, dati raccolti e studio.

L'autrice

Gaia Clotilde Chernetich, dopo gli studi in Francia, ha ottenuto un dottorato di ricerca europeo all'Università di Parma in co-tutela con l'Université Côte d'Azur. La sua ricerca dottorale sulle politiche della memoria e sulla trasmissione delle conoscenze presso il Tanztheater Wuppertal Pina Bausch è in corso di pubblicazione presso Accademia University Press. Nel 2019 ha ottenuto un assegno di ricerca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia per il progetto europeo "Dancing Museums 2. The democracy of beings". Lavora come dramaturg, scrive per riviste e ha collaborato a progetti di alta divulgazione della cultura della danza e del teatro.

e-mail: gaiaclotilde@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Assmann, A 2014, *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna.

Assmann, J 2008, Communicative and Cultural Memory, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. A. Erll & A. Nünning, Berlin, New York, p. 109-118.

Foucault, M 2009, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano.

Foster, SL 1995 (ed), *Choreographing history*, Indiana University Press, Bloomington.

Franco, S 2014, 'Archiviare il futuro. I lasciti di Pina Bausch e Merce Cunningham', in *Danza e Ricerca*, pp. 97-111.

Franco, S, Nordera, M 2010, *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Utet, Novara.

Ingold, T 2019, *Making. Antropologia, archeologia, arte e architettura*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Lepecki, A 2016, Il corpo come archivio, in *Mimesis Journal*, 5, 1, p. 30-52.

Martin, R 1995, 'Agency and history: The Demands of Dance Ethnography', in *Choreographing history*, Foster, SL, Indiana University Press, Bloomington, pp. 105-115.

Nikulin, D (ed) 2015, *Memory: a history*, Oxford University Press, Oxford, New York.

Rolnik, S 2012, Archivomanie, in *Rue Descartes*, 76, 4, p. 102-112. doi:10.3917/rdes.076.0102. [25/05/19]

Suzzoni, C 2017, L'héritage des Anciens : déconstruire, jusqu'où ?, in *Hériter, et après ?*, ed. J. Birnbaum, Gallimard, Paris, p. 73-91.