

ANNALISA PICCIRILLO

## «Ricor-danze»: l'archiviazione sospesa di Isabel Rocamora

### Il «Mal d'archivio» della danza

Che diviene allora l'*archivio* quando esso si  
incrive direttamente nel *corpo* detto proprio?  
Jacques Derrida<sup>1</sup>

La danza, è la più effimera delle arti. La più  
preziosa. Perché quando è finita, è finita per  
sempre. E ne resta soltanto una luce abba-  
gliante nella memoria.

Vittoria Ottolenghi<sup>2</sup>

La danza è la più effimera delle arti: il gesto danzante, una volta compiuto, scompare, lasciando dietro di sé una scia – la traccia «sospesa» nella memoria del corpo del danzatore e dello spettatore. Eppure, nella transitorietà ed evanescenza, quest'arte si iscrive e si preserva negli archivi corporali di chi l'acquiesce in seguito ad anni di studio; è così che essa colleziona e trasforma le immagini che circolano negli archivi della memoria collettiva di una eredità culturale. La memoria della danza – «la ricor-danza», il bisogno e il desiderio di sopravvivenza per il sapere estetico e culturale – è negoziata da sempre nelle molteplici strategie di cattura (le tecniche di notazione coreografica, i supporti analogici di registrazione video, le contemporanee tecnologie digitali), i mezzi che interrogano l'(im)possibilità di archiviare la danza, decostruendo la retorica dell'effimero con cui si è giustificata l'esclusione della disciplina stessa dai sistemi di archiviazione moderna.<sup>3</sup> In realtà, la danza è già una

<sup>1</sup> J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995), Filema, Napoli 2005, p. 2.

<sup>2</sup> V. Ottolenghi, *La danza. Tersicore adorata*, Excelsior 1881, Milano 2008.

<sup>3</sup> A partire dagli anni novanta si è acceso un intenso dibattito critico tra storici e teorici dei *dance and performance studies*: tra voci che difendono lo statuto ontologicamente irriproducibile della danza e quelle che interrogano la sua effimeralità e, quindi, più aperte a valorizzare le

prassi di archiviazione che ha il corpo come supporto privilegiato: un archivio vivente, i cui gesti e immagini possono ri-vivere nei molteplici archivi elettronici contemporanei, gli «archivi del futuro», gli spazi virtuali che sfidano la «pulsione di morte», sempre presente nel desiderio di archiviazione, e che nella danza si fa timore della «scomparsa del movimento».<sup>4</sup>

In questo articolo, i corpi e le voci che abitano i comparti teorici e storiografici dei *dance studies* si intrecciano e si sovrappongono alle osservazioni che il filosofo Jacques Derrida avanza in *Mal d'archivio*, la cui traccia scritturale prefigura l'attuale «febbre» per gli archivi elettronici volti alla digitalizzazione delle culture coreutiche.<sup>5</sup> Quali immagini – «fantasmata» – guidano e trasformano la memorabilità del gesto in un tempo e in uno spazio a-venire? Quali sono gli «arconti» che hanno sacralizzato gli archivi – in «patri-archivi» e in «matri-archivi» – della danza classica e postmoderna occidentale? Negli «archivi del futuro» – possibili nuove dimore dell'autorità del sapere coreografico – con quale tecnica/poetica si danza «il mal d'archivio»? I tentativi di rispondere a queste domande si intrecciano qui, creando una «coreografia sulla pagina» le cui entità danzanti sono proposte come «corpi-archivio»: il corpo del danzatore è il luogo di una incorporazione di gestualità stratificate, di memorie coreografiche ri-attivate, e nel tempo ri-elaborate; una realtà primaria che sfida il «mal d'archivio», perché, nei suoi gesti memorabili, danza il sopravvivere «di un eccesso di vita che resiste

strategie memoriali che emergono nell'archiviazione-trasmissione di un evento coreografico. Hanno contribuito al dibattito: P. Phelan, *Unmarked, the politics of performance*, Routledge, London-New York 1993; P. Auslander, *Liveness: performance in a mediatized culture*, Routledge, London-New York 1999; A. Lepecki, *Exhausting dance*, Routledge, London-New York 2006; M. Reason, *Documentation, disappearance and the representation of live performance*, Palgrave Macmillan, New York 2006; D. Taylor, *The archive and the repertoire*, Duke University Press, Durham 2003. Un recente esempio di interrogazione critica dimora anche nella nostra lingua, come testimonia il volume di saggi curato da S. Franco e M. Nordera, *Ricordanze, memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino 2010. È dal titolo e dall'intento di questo volume che riprendo l'evocazione sonora della «ricor-danza», per indicare l'abilità della danza di ricordare e di essere ricordata; le curatrici citano, inoltre, la derivazione dall'omonima poesia di Giacomo Leopardi, *Le ricordanze* (1829), in cui il poeta ricorda Nerina danzante «alle feste paesane come l'immagine della giovinezza perduta e dell'irrepresentabilità del tempo che s/fugge» (cfr. S. Franco e M. Nordera, *Ricordanze...*, cit., p. xxx).

<sup>4</sup> P. Phelan, J. Lane (a cura di), *The ends of performance*, New York University Press, New York 1998.

<sup>5</sup> Le tecniche digitali contemporanee sembrano sposare la vocazione della danza: esse offrono la propria velocità tecnica, l'immediatezza, la vitalità, per trovare insieme nuove forme di espressione tanto della danza quanto dell'archivio «del futuro», ed è qui che si «piegano» le riflessioni sul testo di Derrida, *Mal d'archivio*, cit.

all'annientamento».<sup>6</sup> La formulazione teorica di Giorgio Agamben, nel saggio dedicato alle *Ninfe* e al tempo delle immagini da esse interpretate, argomenta che la memoria della danza dimora nella ripetizione/differenza delle immagini: «La memoria non è, infatti, possibile senza un'immagine (*phantasma*)».<sup>7</sup> Le immagini sono le «ricor-danze»: ciò che consente alla danza di essere ricordata; le loro «ritornanze» informano, nel trasformarsi, la memorabilità del gesto danzante.

Sfogliando i patri/matri-archivi della storiografia coreutica classica e contemporanea, il saggio qui proposto rintraccia le immagini del corpo che danza la sospensione, le ricor-danze dell'antigravità come una tecnica e una poetica – incorporata, rifiutata, ripetuta e differenziata – che sopravvivono a confermare la «necessità invincibile» di resistere alla pulsione di morte, e a trasformare le coreografie del senso di un tempo a-venire. La scrittura, in particolare, si fa danzante nell'esempio coreografico dell'artista anglo-spagnola Isabel Rocamora;<sup>8</sup> consultando il suo archivio elettronico, i «mobispettatori» – così Paul Virilio definisce i nuovi consumatori della cultura contemporanea digitale<sup>9</sup> – esperiscono le modalità con cui ella espone la sua arte nei luoghi destinati alla riproducibilità e alla memoria istituzionale: alla video-danza e all'installazione museale. In ciò che è stato definito l'«antigravità» di Rocamora si ripete «il mal d'archivio», la vocazione di conservazione/distruzione che muove la ricor-danza del corpo sospeso; nell'esempio della sua «archiviazione sospesa», ospitata cioè da una struttura «spettrale», si annuncia la tecnica del «ricordare la danza» e, insieme, la poetica del «danzare la memoria» di un'alterità femminile che, nel suo esilio corporale, coreografa una propria promessa di affermazione identitaria.

<sup>6</sup> J. Derrida, *Mal d'archivio*, cit., p. 75. Sul concetto di danzatore come «corpo-archivio» vedi: I. Baxmann, «The Body as archive, on the difficult relationship between movement and history», in S. Gehm et al., *Knowledge in motion*, Transaction, London 2007; A. Lepecki, *The body as archive: will to re-enact and the afterlives of dances*, «Dance Research Journal», 43, 2, 2010, pp. 28-48.

<sup>7</sup> G. Agamben, *Ninfe*, Boringhieri, Torino 2007, p. 13.

<sup>8</sup> Isabel Rocamora (1968) nasce e cresce a Barcellona, e continua gli studi in *Performance and Cinema Studies* alla Bristol University. La sua formazione spazia dal teatro fisico alla danza contemporanea, dalla performance aerea al cinema. Nel 1993 presso il centro di sperimentazione «Momentary Fusion Aerial Dance Theatre», inizia a esplorare la cinetica del corpo nella danza aerea. Dal 2000 lavora come artista indipendente; fonda e dirige «Infinito», una casa produttrice e laboratorio performativo. Negli ultimi dieci anni, l'investigazione del linguaggio antigravitazionale, l'incontro con la neuroscienza e le tecnologie digitali, hanno condotto il lavoro di Rocamora verso nuove metodologie di produzione coreografica, volta all'esposizione museale quanto alla fruizione interattiva sul web. Vedi <http://www.isabelrocamora.org/home/Biog.html>.

<sup>9</sup> P. Virilio, *L'università del disastro*, Raffaello Cortina, Milano 2008, p. 99.

## Le «ricor-danze» del corpo sospeso

Le immagini vivono dentro di noi [...] noi siamo *databases* viventi di immagini e una volta che le immagini sono entrate in noi, esse non cessano di trasformarsi e di crescere.

Bill Viola<sup>10</sup>

Domenico da Piacenza, celebre coreografo e maestro alla corte degli Sforza, intorno alla metà del Quattrocento, compone ciò che è oggi ricordato come uno dei primi esempi di trattatistica della danza: *Dela arte di ballare et danzare*.<sup>11</sup> Qui, nell'enumerare gli elementi fondamentali dell'arte coreutica, egli indica la «fantasmata» come la qualità del movimento in cui la danza stessa si realizza:

Dico a ti che chi del mestiero vole imparare, bisogna danzare per fantasmata e nota che fantasmata è una prestezza corporale, la quale è mossa cum lo intelecto del misura [...] facendo requie a cadauno tempo che pari aver veduto lo capo di medusa, como dice el poeta, cioè che facto el moto, sii tutto di pietra in quello istante e in istante metti ale come falcone che per paica mosso sia, secondo la regola disopra, cioè operando misura, memoria, maniera cum misura de terreno e aire.<sup>12</sup>

Nella sua trattazione del testo citato, Giorgio Agamben chiarisce come il «danzare per fantasmata» sia «un arresto improvviso fra due movimenti, tale da contrarre virtualmente nella propria tensione interna la misura e la memoria dell'intera serie coreografica».<sup>13</sup> Richiamando la derivazione aristotelica del *phantasmata*, il filosofo convalida l'arte della danza a un'operazione condotta sulla memoria: quest'ultima si attiva seguendo le immagini, «i fantasmi di una serie temporalmente e spazialmente ordinata», tradotti in gesti corporali che, nel movimento, rilasciano «una carica, insieme, di memoria e di energia dinamica».<sup>14</sup> Sulle tracce di Agamben, Annalisa Sacchi evidenzia l'uso delle immagini a fondamento della memorabilità di un gesto danzante: «il fantasmata è allora la qualità del movimento pro-

<sup>10</sup> Bill Viola in G. Agamben, *Ninfe*, cit., p. 10.

<sup>11</sup> Domenico da Piacenza, *De la arte di ballare et danzare*, Bibliothèque Nationale de France, Paris MS fond It. 972.

<sup>12</sup> Domenico da Piacenza in G. Agamben, *Ninfe*, cit., p. 12

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Ivi, p. 14.

pria della danza citabile, quella che lo spettatore potrà ricordare», e, dunque, «quando il movimento si trasforma in *phantasmata* lì riposa la qualità propria del danzatore, il suo stile, la sua impronta soggettiva, la sua unicità. Lì anche si incunea la possibilità di essere ricordato». <sup>15</sup>

Il «danzare per fantasmata» è la danza del corpo sospeso, il corpo che ospita, rifiuta o differenzia la forza di gravità e la materialità del suo peso attuale. La sospensione si esperisce come scelta tecnica e poetica, che si consegna e si trasforma nei corpi-archivi della danza occidentale: è un'immagine che si fa canone nel «repertorio» classico, il «contro-movimento» nella danza moderna e postmoderna, e la «differenza» nella danza contemporanea. I *phantasmata* diventano ricordanza: i segni coreografici che il danzatore incorpora e modifica nel proprio archivio fisico, le tracce poetiche che imprimono nella mente dello spettatore – «l'ultimo palcoscenico» <sup>16</sup> – la memorabilità di un gesto danzante. Difatti, la ricordanza della sospensione innesca dinamiche di memorizzazione che coinvolgono, allo stesso modo, il corpo dello spettatore che vive e ri-vive, negli «archivi della sua immaginazione», le variazioni della scelta estetica. <sup>17</sup>

Danzando sugli archivi più noti della storiografia occidentale, alla ricerca della ricor-danza della sospensione, emerge così una logica di ripetizione e di differenza: «la ripetizione stessa, la logica della ripetizione, o addirittura la compulsione di ripetizione stessa è [...] indissociabile dalla pulsione di morte. Quindi dalla distruzione». <sup>18</sup> La sospensione si fa sintomo del «mal d'archivio» della danza, il gesto effimero che i corpi-archivio incorporano seguendo la pulsione di conservazione e che, al contempo, decostruiscono per avallare la pulsione di distruzione insita nel gesto archivistico. Dalle coreografie del senso che dimorano negli archivi della danza occidentale sale il differimento della sospensione in varie immagini e in varie ricor-danze – la «disseminazione» dell'antigravità.

*Dal patri-archivio...* L'escursione terminologica proposta da Derrida nel termine «archivio» – da *Archè* – rileva l'intersecazione di due principi, di due ordini: il «cominciamento [...], là dove le cose cominciano» e il «comando [...], là dove si esercita l'autorità e l'ordine

<sup>15</sup> A. Sacchi, «Il privilegio di essere ricordata. Su alcune strategie di coreutica memoriale», in *Ricordanze*, cit., p. 117.

<sup>16</sup> Ivi, p. 109.

<sup>17</sup> G. Brandstetter, «Choreography as a cenotaph: the memory of movement» in AA.VV., *ReMembering the body*, Hatje Cantz, Ostfilder-Ruin 2000.

<sup>18</sup> J. Derrida, *Mal d'archivio*, cit., p. 22.

sociale». <sup>19</sup> Nella storiografia coreologica occidentale, il luogo del «cominciamento» e del «comando» si intercetta nel potere arcontico istituito nei depositi accademici, e nelle leggi coreografiche dell'arte del balletto classico: una disciplina archiviata e tramandata per via istituzionale. Gli «arconti», i custodi del sapere coreutico, hanno comandato/coreografato e costruito l'archivio – il «patri-archivio» – del gesto anti-gravitazionale. Nella danza classica dimora l'autorità di tutte le altre discipline occidentali nell'ambito del balletto, il «cominciamento» di qualsiasi regola coreutica. Chiunque aspirante danzatrice, non importa in quale stile, in quale tradizione voglia specializzarsi, inizia i suoi passi proprio qui: ella impara a conoscere le forze del corpo, a gestire i limiti e le potenzialità della cinetica corporea. È qui che ella acquisisce le immagini del corpo sospeso per incarnare la tecnica dell'antigravità, e meglio interpretare, sul palcoscenico, i personaggi, eterei e leggeri, che sfidano la realtà corporea per lasciare, nella memoria dello spettatore, il *phantasmata* di un'entità fugace e senza materialità – senza peso.

La coreografia, prima ancora di tradursi in atto creativo e performativo sulla scena, è un atto imperativo che implica la trasmissione/esecuzione di un «comando». <sup>20</sup>

Nella storia evolutiva del balletto classico, il «corpo pensante», il coreografo, si differenzia, per il suo ruolo di autorità, dal «corpo agente»: il corpo collettivo, il corpo di ballo a cui non è permesso porre domande o obiezioni nella trasmissione delle leggi. In questa distinzione tra «pensante» e «agente», emerge la padronanza di corpi «maschili» che, negli anni, hanno scritto, coreografato e comandato, il movimento dei corpi «femminili» sulla scena, per definirne le forme, i ruoli e i valori estetici. <sup>21</sup> La coreografia, «là dove si esercita l'autorità» del balletto classico è stata effettivamente gestita in modo predominante dagli arconti, che hanno dato vita a un «patri-archi-

<sup>19</sup> Ivi, p. 12.

<sup>20</sup> A. Lepecki, *Choreography as apparatus of capture*, «TDR the Drama Review» 51, 2, 2007, pp. 120-123; A. Lepecki, conferenza «The politics of movement», nella rassegna *Move: Choreographing you*, Queen Elizabeth Hall, London 26 Novembre 2010.

<sup>21</sup> Oltre al già citato trattato di Domenico da Piacenza, seguono, tra i più noti nella storiografia, quello del prete gesuita Thoinot Arbeau (1588), quello di J. Georges Noverre (1760), fino al celebre *Labanotation* di Rudolf Laban (1928). Oltre ai compositori di notazione coreografica si ricorda Sergej Diaghilev, produttore e fondatore dei *Ballets Russes* o il ricercato coreografo francese Marius Petipa, le cui versioni de *La bella addormentata* e *Il lago dei cigni*, immancabilmente riempiono tutt'oggi i cartelloni dei teatri massimi internazionali. Per approfondite riflessioni sulla predominanza di «corpi maschili» nella costruzione del balletto classico occidentale vedi C. Adair, *Women and dance, sylphs and sirens*, Palgrave Macmillian, London 1992, pp. 82-118.



vio», un sapere che continua a mantenersi attivo nella memoria culturale europea e occidentale con lo strumento privilegiato del «repertorio». Franco e Nordera definiscono il concetto di repertorio, che è stato introdotto nel Novecento, come: «un insieme di danze sentite come parte del patrimonio di una comunità o di un singolo danzatore che è stato interprete e dunque le ha incorporate, oppure come un corpus di opere coreografiche regolarmente rappresentate da un teatro o da una compagnia, alcune delle quali diventano di riferimento». <sup>22</sup> *La bella addormentata, Il lago dei cigni, Giselle* sono alcune delle celebri opere di repertorio in cui il canone del balletto classico si consegna in forma immutata; nelle trame fiabesche, i personaggi femminili, assoggettati e deboli, si traducono nelle immagini – nelle «danze per fantasmata» – dei loro corpi sospesi, danzando gestualità aeree, composizioni fisiche impalpabili e incorporee, in corpi di anime leggere che resistono alla forza di gravità, senza lasciar intravedere sforzo alcuno.

### ... Al matri-archivio.

La memoria: che cos'è la Memoria? [...] Quando provo a ricordare fatti che sono stati meravigliosi ed emozionanti [...] quando provo a fissarli con le parole, queste mi appaiono come foglie morte, asciutte, inaridite [...]. Ma ciò succede perché non sono una scrittrice. Quando danzo è un'altra cosa.

Isadora Duncan<sup>23</sup>

Nel rintracciare la ricor-danza estetica del corpo sospeso nella storia della danza, si colgono, tuttavia, delle faglie, delle immagini alternative che violano l'autorità del patri-archivio classico: intorno alla prima metà del Novecento, tra Europa e Stati Uniti, le opere di Isadora Duncan, di Loie Fuller, e di Ruth St. Denis iniziano a scardinare l'eredità tecnica/poetica incorporata dal balletto classico, anticipando le più note Martha Graham e Doris Humphrey, nella decostruzione e nella sopravvivenza dell'antigravità nella danza moderna.

<sup>22</sup> S. Franco e M. Nordera, *Ricordanze*, cit., p. 126.

<sup>23</sup> I. Duncan, *The art of dance*, Theatre Arts, New York 1928, p. 143.

<sup>24</sup> L. Passerini, *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Boringhieri, Torino 2003, p. 13.

<sup>25</sup> D. Taylor, *The archive and the repertoire*, cit., p. 20.

Reinventare le conoscenze archiviate dal canone classico; esplorare la corporalità scenica attraverso la scoperta di gestualità primarie; partire dalle esperienze personali e dalle emozioni per riscoprire nuove possibilità di movimento – sono questi alcuni degli intenti che spingono le pioniere della danza moderna a creare un contro-movimento del/sul corpo femminile. I nuovi arconti sono, ora, le donne che, nei loro «matri-archivi», «cominciano» un nuovo sapere estetico, «comandando» una nuova tecnica/poetica della cinetica gravitazionale. Sono queste, forse, le «soggettività accumulate» che Luisa Passerini ci racconta come le promotrici di un «patrimonio ereditato e continuamente rinnovato».<sup>24</sup> È, allo stesso tempo, la nuova versione del concetto di «repertorio», sviluppata dalla teorica Diana Taylor, che si oppone alla fissità del patri-archivio: «Il repertorio richiede la presenza: le persone partecipano alla produzione e alla riproduzione del sapere attraverso il loro essere lì, parte della trasmissione. Al contrario degli oggetti considerati stabili dell'archivio, le azioni contenute nel repertorio non rimangono le stesse. Il repertorio a un tempo trasmette e trasforma le coreografie del senso».<sup>25</sup>

In realtà, nel principio di sospensione incorporato dal corpo-archivio classico è possibile rintracciare, come enfatizza Hillel Schwartz, una «delusione»: «La danzatrice moderna insiste sullo sforzo, sul peso e sulla forza rotatoria, esse dissentono ripetutamente dal balletto: “nella delusione per quella forza di gravità che per loro è inesistente”».<sup>26</sup> La forza e l'energia del movimento, duro e contratto, si raggiunge sfruttando la forza di gravità, anziché sfidandola – come accadeva sul corpo-archivio del balletto. Non a caso la tecnica Graham, basata sul *training* contrazione/rilassamento del corpo, comanda e produce «fantasmate» alternative.<sup>27</sup> La ricordanza della donna casta, protagonista del balletto romantico che muore e sacrifica la vita per amore o per tradimento, si contrappone a quella moderna della rappresentazione di forza e di autonomia – la donna non deve resistere alle forze fisiche per raggiungere uno stato innaturale ed etereo, ma, anzi, deve sfidare le stesse forze gravitazionali, per creare/riattivare un altro linguaggio, un'altra tecnica-poetica della sospensione.

Questa sospensione, nel tempo, ritorna come l'immagine – la ricor-danza – da ripetere e differenziare nell'operazione di rottura innescata dalle artiste, performer e coreografe riunite intorno al «Jud-

<sup>24</sup> H. Schwartz, «Torque: the new kinaesthetic of the twentieth century», in J. Crary and S. Kwinter (a cura di), *Incorporation*, Zone, New York 1992, p. 75.

<sup>27</sup> Sulla celebre danzatrice e coreografa di danza moderna, vedi S. Franco, *Martha Graham*, L'Epos, Palermo 2003.



son Group» di New York:<sup>28</sup> qui, il corpo-archivio postmoderno consulta i gesti incorporati e trasmessi nelle tradizioni precedenti, siano del balletto classico, della danza moderna, o delle espressioni folkloristiche; e nella «sfiducia» di quei sistemi accoglie «movimenti stranieri». Nell'esplorazione del movimento non-archiviato risiede la sperimentazione di un diverso uso della gravità; laddove nel virtuosismo classico e moderno, la verticalità e l'equilibrio diventano una ricerca, il corpo-archivio postmoderno produce immagini di squilibrio che investigano una nuova relazione con il tessuto architettonico e con il suolo. Sfruttando la materialità del peso reale del corpo danzante, si «improvvisano» le potenzialità performative della caduta, dello squilibrio, della spontanea perdita del baricentro; di qui l'esperienza di pratiche coreografiche e di memorizzazione «altre».<sup>29</sup>

La donna coreografa, oggi arconte del matri-archivio della danza postmoderna, è Trisha Brown;<sup>30</sup> il suo *Man walking down the side of a building* (1970) è il primo esperimento di una lunga serie, in cui la danza esce dai luoghi convenzionali dei teatri, per spostarsi negli spazi della città dove investigare la meccanica dell'atto di camminare e, insieme, la ricor-danza del corpo sospeso. Un danzatore viene giù da un palazzo di otto piani, all'80 Wooster Street di Manhattan, con un imbrago da alpinismo, camminando con le braccia saldamente trattenute ai lati del corpo. La descrizione che Trisha Brown fa dell'intero processo è: «Gravità rinnegata. Vasta scala. Chiaro ordine. Parti dalla cima, cammini diritto verso il basso, ti fermi al suolo».<sup>31</sup> Tra ripetizione e differenza, tra conservazione e distruzione, è così che si danza il «mal d'archivio»: la pulsione e il desiderio di catturare e di far rivivere l'immagine del corpo sospeso.

<sup>28</sup> Sull'evoluzione della danza postmoderna tra Europa e Stati Uniti, vedi S. Banes, *Terpsichore in sneakers, post-modern dance*, Wesleyan University Press, Middletown 1980; sull'operato sperimentale del gruppo newyorkese, vedi R. Burt, *Judson Dance Theatre*, Routledge, London-New York 2006.

<sup>29</sup> L'idea del movimento spontaneo, guidato dalle infinite possibilità di contatto tra un corpo e l'altro, è alla base del «Contact Improvisation», sviluppato da Steve Paxton come concetto piuttosto che tecnica. La coreografia si contraddistingue per l'impossibilità di essere catturata, trasmessa e quindi archiviata – è il concetto, insito nel radicalismo democratico nella danza post-moderna, che qui si «archivia».

<sup>30</sup> R. Burt, *Judson Church Theatre*, cit., p. 138. I lavori della coreografa statunitense possono anch'essi definirsi nella logica del «repertorio» per la prolifera tendenza, nei maggiori festival internazionali, di ri-attivare e «ri-danzare» le tappe del suo operato; ne sono solo un esempio le sezioni del *Dance Umbrella Festival* di Londra (2010) e in Italia del *RomaEuropa Festival*, (2011), dedicate proprio a Trisha Brown.

<sup>31</sup> Ivi, p. 3.

## L'antigravità di Isabel Rocamora

Nella ricor-danza contemporanea di Isabel Rocamora, l'estetica della sospensione ritorna, incarnandosi in una vocazione tecnico-poetica che colleziona le immagini e le voci che danzano la memoria femminile, facendosi riproducibile – fruibile nell'a-venire – nella struttura spettrale «dell'archivio del futuro». Isabel Rocamora è un'artista che esplora le risorse coreografiche dell'antigravità sul corpo danzante, facendo tornare sulla scena della sperimentazione, la ricor-danza della sospensione, il «mal d'archivio» della danza. Aprendo l'archivio fluido del suo lavoro nell'immaterialità del web, le tappe della riflessione performativa di questa artista sulla cinetica anti-gravitazionale incarnano il fantasmata alternativo che controfirma la ricor-danza: la tecnica del «ricordare la danza» e, insieme, la poetica del «danzare la memoria». In queste performance, le danzatrici riproducono l'effetto della sospensione, sovvertendo la padronanza del peso corporeo, facendone una tecnica mnemonica per ricordare la danza. Così si esperisce il fantasmata di un corpo-archivio dell'altrove, che danza la memoria dell'identità femminile in esilio, e che, nel proprio ricordo di sospensione, archivia un'estetica di affermazione identitaria e di agentività.

La scrittura corporale sovversiva di Rocamora richiama il desiderio di libertà dal controllo razionale, il desiderio di una sospensione identitaria, femminile, che, pur se riproducibile sul video, è aerea – per questo, quasi impossibile da «archiviare». L'artista ripete: «il corpo sospeso, e la sua sovversione della gravità, è una metafora per i cambiamenti degli stati di coscienza, associando l'esperienza dell'assenza di peso alla libertà dal razionale. Differenziandosi dalla zero/micro gravità (dei voli parabolici), la performance antigravità sfrutta la forza di gravità per muoversi contro di essa».<sup>32</sup>

La cinetica dei corpi, seppur sospesa, aerea e fugace, non ripete la sfida ricercata nella virtuosità canonica del balletto classico, così come si differenzia dalle trasformazioni dell'armonia corporea della danza moderna, e ancora, dalle improvvisate forme di contatto sul suolo e, «in caduta», rintracciabili nei depositi performativi della danza postmoderna. Nelle opere antigravitazionali di Rocamora, la lentezza e l'immobilità forgiavano il movimento dei corpi che ri-elaborano e trasformano le immagini e le esperienze incorporate dalle tradizioni che l'hanno preceduta, fino a decostruire l'essenza ontologi-

<sup>32</sup> <http://www.isabelrocamora.org/home/Performance/AntiGravity.html>, (ottobre, 2011).

ca della danza stessa, il suo movimento e la sua memoria.<sup>33</sup> Il corpo come un archivio, conserva, ospita e «chiude» delle aree di espressione identitaria-cinetica; tuttavia, nell'investigazione dell'antigravità, esso si «schiude»: «In quanto artista dell'antigravità, ho trascorso gli ultimi dieci anni sperimentando ciò che il corpo in sospensione è capace di fare, spingendolo ai confini. Nel corso di tali investigazioni alcune aree del corpo, in precedenza saldamente chiuse, sono state aperte. Nel momento in cui il corpo si schiude, esso può sperimentare il rilascio di un'esperienza, una memoria, un'emozione rimasta a lungo conservata in quell'area».<sup>34</sup>

Prima ancora di scegliere il supporto digitale della video-danza, Rocamora immerge le sue immagini della sospensione nei luoghi più tipici della memoria istituzione; difatti, espone e riproduce il suo lavoro anche all'interno di spazi museali. Le sue performance diventano installazioni; i gesti danzati si riproducono in gallerie, o sugli schermi dei padiglioni espositivi; sono gesti che esperiscono modalità di fruizione dislocate, sempre differite per «coloro che nel guardare il quadro ne compongono l'altra metà» (Paul Klee).<sup>35</sup>

Nella performance site-specific *Rapture of matter*, messa in scena al Victoria Albert Museum nel 2000, dagli architravi che sorreggono la struttura architettonica del museo londinese, due corpi femminili, contrapposti nel bianco e nel nero degli abiti, sospendono la loro materia corporale nel vuoto, forgiando figure plastiche con movimenti lenti, impercettibili, quasi immobili. In quest'opera, arricchendo i matri-archivi che l'hanno preceduta, Rocamora fornisce un'immagine della sospensione: la tecnica viene scritta con lente pose congelate, e con leggiadri prolungamenti; la poetica resta memorabile nella mente dello spettatore, negli istanti in cui il movimento si muta in posa, per l'immobilità inattesa e sospesa dei corpi. Nelle zone di transizione tra un'oscillazione e l'altra, tra gli interstizi delle singole sequenze di movimento, si percepisce il fantasmata, l'immagine della sospensione come momento di arresto tra il passato e ciò che sarà.

<sup>33</sup> Sul concetto di «lentezza» come pratica performativa che mette in discussione l'ontologia del movimento dinamico, vedi «slower ontology» in A. Lepecki, *Exhausting dance*, cit., pp. 45-64.

<sup>34</sup> <http://www.isabelrocamora.org/home/Performance/mixedmedia/MemoryRelease> (ultimo accesso: ottobre 2011).

<sup>35</sup> P. Klee cit. in P. Virilio, *L'incidente del futuro*, Cortina, Milano 2002, p. 61.



*The Rapture of matter*, Victoria and Albert Museum. Still © Tim Flach, 2003.

I lenti passaggi anti-gravitazionali delle due donne sembrano richiamare, in traduzione, la descrizione del «fantasmata» di Mark Franko: «Paradossalmente, il momento nel quale si verifica il movimento più enfatico è il movimento della sua immobilità percussiva o del congelamento nella posa. In altri termini, i movimenti attirano su di sé la massima attenzione in quanto movimenti quando il loro impeto in avanti è precipitosamente rotto e sostituito con un'immobilità inattesa».<sup>36</sup>

Dal fantasma al «fantasmagorico»: l'antigravità di Rocamora danza tra l'architettura istituzionale e fissa del museo e l'architettura digitale – uno spazio di incontri mobili e sospesi. Nel convertire il linguaggio del supporto, nel transito della danza al digitale e alla videodanza, l'effimeralità ontologica del gesto in movimento è messa in crisi – il gesto, impresso sulla pellicola e nell'immaterialità del digitale, si fa riproducibile, capace, cioè, di ripetersi in uno spazio e in un tempo a-venire.<sup>37</sup>

Sono state a lungo discusse le distinzioni creativo-teoriche tra una performance *live* e una impressa sul supporto digitale; nel caso della

<sup>36</sup> M. Franko, *The dancing body in Renaissance choreography*, Summa, Birmingham 1986, pp. 65-66.

<sup>37</sup> Un interessante e più recente esempio, che interseca archiviazione e composizione coreografica sul supporto digitale, si realizza nel progetto curato dal coreografo statunitense William Forsythe, vedi: <http://synchronousobjects.osu.edu/content.html>.

video-danza o della danza digitale, si è trattato soprattutto di una discussione sul differimento temporale e spaziale.<sup>38</sup> Sembra, però, ancora valido ricordare che, nella struttura spettrale delle produzioni artistiche digitali, si genera l'«effetto fantasmagorico» individuato da Derrida per l'arte cinematografica e nelle arti appartenenti al futuro: «il futuro è dei fantasmi».<sup>39</sup> In un evento visibile e riproducibile in un tempo e in uno spazio altro (a-venire/non-ancora), il corpo danzante acquisisce una dimensione «spettrale» poiché il suo atto performativo esperisce la disgiunzione spazio-temporale del «qui» e dell'«ora». L'immagine – il fantasma – «ritorna», quando richiamato in un specifico tempo e spazio; il gesto non scompare una volta compiuto, ma vive, e ri-vive ancora, nella dimensione spettrale dello schermo digitale. Ciò che giunge allo spettatore è il ritorno visibile di un corpo presente-assente nel tempo della visione: «Lo spettro è anzitutto qualcosa di visibile. È il visibile, ma del visibile invisibile, è la visibilità di un corpo che non è presente in carne e ossa».<sup>40</sup>

Nel «danzare per fantasmata», i corpi sospesi di Rocamora partecipano così alla loro «promessa»: catturate le immagini, la danza viene riprodotta in loro assenza, per ri-apparire come fantasma di un futuro e di un tempo indeterminato, differito, anch'esso sospeso. Un primo esempio di spettralità danzante sul supporto digitale è costituito da *Memory release* (2003), un progetto complesso in cui il corpo-archivio, attraverso la tecnologia sensoriale e digitale del *motion capture*, sfrutta il linguaggio danzante come luogo e reattore di memoria.<sup>41</sup> Isabel Rocamora si ispira qui all'ipotesi della medicina orientale, secondo cui la memoria è ospitata dalla fisicità del corpo; quindi, la sua attenzione è sulla corrispondenza tra i dodici organi umani e le emozioni. Il titolo indica un «recupero» in quanto «rilascio», una «liberazione» della memoria annunciata nell'intento di rintracciare i punti in cui il corpo umano archivia l'esperienza corporale; il recupero è quello di una immagine, di un odore, di un suono capace di stimolare l'impulso elettronico nel sistema nervoso centrale (il cervello), per aprire i depositi della memoria nell'interazione con il sistema nervoso periferico: il corpo. «Può il danzatore rinnegare la tecnica del suo corpo? Come può tenere “in memoria” la tecnica, usandola per tornare a uno stato primitivo, dove ri-produrre l'autenticità del gesto

<sup>38</sup> Vedi P. Auslander, *Liveness: performance in a mediatized culture*, cit..

<sup>39</sup> J. Derrida, *Ghost Dance* (1983) di K. McMullen, <http://www.youtube.com/watch?v=CZaXwdj7u4&NR=1>.

<sup>40</sup> J. Derrida, B. Stiegler, *Echographies of Television*, Polity Press, Cambridge 2002, p. 115.

<sup>41</sup> I. Rocamora, *Memory Release* (performance-prototipo), 2003, vedi il video in: <http://www.isabelrocamora.org/home/Performance/mixedmedia/MemoryRelease>.

privo di connotazione estetica?».<sup>42</sup> Sono alcuni degli interrogativi che attivano la ricerca di Rocamora che, in *Memory release*, danza, sospesa nello spazio della sperimentazione da una imbracatura. Il suo corpo è mappato da sensori di cattura (il termine *motion capture*) che ricevono e convertono, in tempo reale, il movimento umano in dati grezzi che, a loro volta, vengono processati da un computer che converte l'informazione in comandi da rilasciare, quindi, in immagini montate e proiettate sullo schermo. Lo scopo è quello di creare un'esternalizzazione dell'esperienza visiva della memoria in termini cinematografici: muovendosi, il corpo ricorda; nel ricordare, esso libera e rilascia le sue memorie; queste memorie sono, quindi, riprodotte, elaborate e rese condivisibili sul video.

Rocamora è particolarmente interessata alla dimensione del «sogno»: spesso, nella sospensione onirica, emergono inconsapevoli lampi di memoria, residui che si presentano – apparentemente a caso – come fantasmi del passato. Come spiega l'artista: «Queste immagini non sono necessariamente connesse a particolari eventi, traumi o a sensazioni riconoscibili, esse sono il risultato di un atto di codificazione istintiva e subliminale – dove la registrazione/incorporazione dell'avvenimento avviene grazie all'intensa percezione sia di uno stato interiore che dell'ambiente esterno al soggetto in un preciso momento temporale».<sup>43</sup> Tra spazio attuale e virtuale, la sospensione della danzatrice sembra riprodurre la dimensione del differimento del sogno. Noi, spettatori, partecipiamo nel processo di s-chiusura del corpo-archivio: le ricor-danze di una donna dormiente in un luogo dismesso, un archivio «sospeso» che custodisce e/o rivela nuove immagini e movimenti.

In un'opera successiva, intitolata *Horizon of Exile* (2007), la riproducibilità della danza dell'antigravità di Rocamora non è più ospitata solo dalla «tecnica» del supporto spettrale del video, ma si espone a una vera e propria estetica-poetica che vuole «danzare la memoria»: la memoria dell'esilio femminile, che la coreografa imprime sulla pellicola e lascia danzare sugli schermi a doppia immagine nelle esposizioni museali.<sup>44</sup> Sin dal fotogramma iniziale, i corpi evocano l'iconografia del femminile nel Medio Oriente: due danzatrici, due donne «velate», abbandonano un immobile spazio urbano per cercare ospitalità tra gli elementi naturali del deserto e dei ghiacciai, spazi in continuo movimento.

<sup>42</sup> *Ibidem.*

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> I. Rocamora (coreografia e regia), *Horizon of Exile*, 2007 (danzano Camila Valenzuela e Paulina Garrido), in <http://www.isabelrocamora.org/home/FilmTv/Horizon-of-exile.html>.



La finzione del video si scontra con la realtà dell'esilio, cui la regista si ispira; il video registra e trasmette le memorie di un esilio vissuto da donne di origine curda, irachena e cilena, le cui diverse testimonianze si intrecciano, e vengono danzate dalla poetica di una memoria collettiva. Le voci diasporiche irrompono nella danza, si fanno presenza-assenza fuori campo, ritagliano le immagini, gli sfoghi e le esistenze di una soggettività costretta a lasciare il proprio paese per salvare il proprio sé, il proprio movimento. La loro danza, la loro voce e la loro memoria ci conducono a una visione dell'esilio estesa e condivisa: ognuna con la propria storia e la propria esperienza, ognuna a vivere l'esilio interiore, costituito dall'essere donna. La voce spettrale che pronuncia l'esperienza sembra appartenere alla collettività del femminile subalterno: «La nostra esistenza è sbagliata, essere donna è sbagliato, è così».<sup>45</sup> La memoria nelle voci delle donne accompagna, scandendolo, il ritmo della danza antigravità con movimenti rallentati, sospesi, immateriali – come l'aria in cui esse viaggiano e da cui vengono accolte. I lenti prolungamenti di braccia e di gambe scrivono nello spazio bianco dei deserti o dei ghiacciai, luoghi senza tempo che assorbono i passaggi delle due danzatrici, le loro leggere tracce corporali e identitarie.

In spettralità, la poetica/grafia dei corpi anti-gravitazionali di Rocamora richiama la scrittura di Hélène Cixous, quel corpo scrittura-



I. Rocamora, *Horizon of exile* ©Isabel Rocamora, 2007. Cortesia della Galeria Senda.

<sup>45</sup> Da *Horizon of exile*.

le che ha conservato-trasformato la memoria femminile e che, qui, in questo passaggio, accompagna il movimento delle danzatrici: «Lei non “parla”, lancia il suo corpo tremante nell’aria, si lascia andare, vola, entra nella profondità della sua voce, con vitalità difende la “logica” del suo discorso corporale; la sua carne dice il vero [...], lei trasmette significati con il suo corpo».<sup>46</sup>

I corpi-archivio di Rocamora incorporano gesti, parole e atti che indicano una comprensione alternativa, supplementare, di ciò che, di norma, è fissato nei documenti archiviali della danza. La comprensione può restare interdotta se la danzatrice concentra il suo intenso sguardo all’obiettivo, a noi, lentamente velandosi fino a coprirsi interamente il volto, nascondendosi e, possibilmente, negando la possibilità stessa di una ricordanza dell’esilio, della perdita. La comprensione, può, invece, concretizzarsi nella «contro-danza»: le due donne interrompono il loro viaggio per incidere, con violenza, nello spazio, gesti di resistenza e sovversione; nella sequenza, le danzatrici lottano con/per i corpi, sprigionano un’energia primaria, un istinto sino ad allora proibito, bloccato, rimosso. La ricordanza si conclude sulle sponde di un fiume: il corpo femminile si immerge nelle acque; nella sospensione acquatica, la donna si «s-vela» fino a liberarsi da tutto ciò che ha comandato il suo movimento. Immobile, il corpo danza in liquidità – a invocare l’immagine estrema dell’*Ophelia* di Millais, forse, in una estrema ritornanza dall’«esilio» finale. Ora è l’acqua a farsi spazio su cui coreografare il sé, su cui sospendere la memoria corporea, dove «cominciare» la propria affermazione.

Jacques Derrida ci ricorda che la questione dell’archivio non è una questione del passato; l’archivio «è una questione di avvenire, la domanda di avvenire stesso, la domanda di una risposta, di una promessa e di una responsabilità per il domani. L’archivio, se vogliamo sapere quello che avrà voluto dire, lo sapremo soltanto nel tempo a venire. Forse. Non domani ma nel tempo a venire, tra poco o forse mai».<sup>47</sup> La spettralità dell’archivio elettronico, gli «archivi del futuro», l’archivio digitale performativo e danzante di Rocamora permettono di proiettarsi nell’avvenire, partecipi già di una promessa in ciò che mostrano, danzano e trasmettono. Tocca a noi cogliere la responsabilità, le rimozioni e i «mali» di ciò che l’archiviazione dei gesti sospesi conserva. Il corpo espresso è un deposito attivo di memoria a

<sup>46</sup> H. Cixous, «Sortie», in H. Cixous, C. Clément, *The newly born woman*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, p. 92.

<sup>47</sup> J. Derrida, *Mal d’archivio*, cit., p. 48.

cui attingere, come il riaffiorare dei traumi della storia su cui agire «non domani ma nel tempo a venire». I corpi-archivio di Isabel Rocamora riattivano il ricordo personale e la memoria collettiva di una danza femminile dell'esilio, la danza di un trauma della migrazione che appartiene al presente, richiamando, con forza, la memoria dell'oggi – che cerchiamo di «archiviare», di rimuovere e nascondere – forse perché troppo dolorosa: le immagini dei continui sbarchi, dei continui «esili» sulle coste del Mediterraneo. Eppure i fantasmi ritornano, e, nel loro ritorno, veramente «sospendono» il femminile – raramente, in quelle immagini registrate dai video televisivi, si intravedono le donne, ad esempio nei traumatici approdi a Lampedusa. Forse, l'archivio danzante di Rocamora potrebbe rendere ancora più urgente la necessità di offrir loro accoglienza, se non altro nello sguardo, certamente nella memoria.