

La funzione testimoniale del performer, dalla letteralità alla trasfigurazione: *Archive* di Arkadi Zaides¹

di Salvo Lombardo

Per raccontare meglio della prospettiva dell'artista come testimone in mezzo al proliferare di atti *documentali* e *medializzati* prendiamo in esame il coreografo israeliano Arkadi Zaides e in particolare la sua performance *Archive* che ha debuttato nel 2014 al Festival di Avignone. L'*archivio* in questione, in questo caso, si riferisce ad una mole di documenti visivi, di vere e proprie testimonianze filmate dal 2007 da un gruppo di volontari palestinesi in seno al progetto *Camera del B'Tselem*, che ha previsto la distribuzione di videocamere agli abitanti palestinesi dei territori occupati della Cisgiordania, perché potessero documentare abusi di potere e atti di belligeranza da parte dei coloni israeliani². Zaides, israeliano di Tel Aviv e originario dell'Unione Sovietica, crea la sua performance a partire da una selezione di questi filmati (una selezione esigua rispetto alle centinaia di ore di girato di cui l'archivio dispone), e decide di riproporli in scena attraverso delle video proiezioni senza nessun tipo di post produzione, lasciandoli nella loro cruda immediatezza e privi di elaborazione artistica. Quello che rende "personale" la proposizione dei frammenti è pertanto la scelta degli stessi, la loro durata e in alcuni casi la dilatazione e contrazione della velocità del filmato (Zaides ha in mano un telecomando) e in qualche caso il soffermarsi attraverso delle pause e degli stop su una scena o su un'altra. Dunque di tanto in tanto assistiamo ad una sorta di congelamento dei *frame* durante i quali il performer incorpora le stesse posture e le stesse gestualità che vediamo nel video, dapprima in chiave mimetica.

Sono spesso azioni fisiche, quelle impresse nel video, che riportano dinamiche conflittuali, di sopraffazione fisica, talora di scontro, e spesso di esasperazione fisica di un disagio. Zaides li ripropone didascalicamente in una decontestualizzazione e parcellizzazione dell'azione, decidendo di volta in volta, in maniera apparentemente spontanea, su quale "personaggio" soffermarsi per imitarne la postura. Il suo farsi prolungamento dell'immagine delle scene del video avviene con una certa gradualità. Assistiamo prima ad uno scorrere del video in assenza di interazioni *live*. In seguito Zaides comincia la sua proposizione mimetica, e man mano che questo trascinate *embodiment* si fa

¹ Il contributo è tratto da una più ampia dissertazione intitolata *Bottom-up practices. Intersoggettività e ritorno al reale nelle performing arts*, che Salvo Lombardo ha scritto come tesi di laurea in Discipline dello Spettacolo all'Università La Sapienza di Roma e in cui Lombardo analizza alcune esperienze artistiche contemporanee impegnate più nella produzione di "oggetti sociali" che nella creazione di "oggetti simbolici" semplicemente legati alla sfera privata dell'artista.

² Parti dell'intero archivio video sono consultabili sulla piattaforma web: <http://www.btselem.org/video/channels>

strada, l'enunciato fisico comincia a farsi più coreografico; infatti la performance si regge su una struttura che alterna momenti di "semplice" apprendimento delle posture in video da parte di Zaides a momenti di riproposizione delle stesse passando per la reiterazione del gesto, finché quella che possiamo definire come una «consueta distinzione tra pattern motori propri e acquisiti perde la sua importanza, se teniamo conto del fatto che *ogni* movimento è prima saggiato e poi ripetuto»³. Questo primo blocco di enunciazione gestuale-mimetica ci mostra dettagli e particolari senza un preciso coinvolgimento emotivo, solo attraverso quella esposizione che è caratteristica, potremmo dire, anche della poetica dello straniamento e del *gestus* teorizzato da Brecht:

Brecht non è interessato alla proiezione di materiali emotivi entro un ruolo specifico, ma alla capacità del suo testimone-attore-dimostratore di illustrare ai passanti - le terze parti, disposte come gli spettatori di un teatro -, la relazione dei diversi partecipanti coinvolti nell'incidente attraverso l'esposizione del "comportamento dell'autista o del pedone investito". Brecht è interessato ai comportamenti e alle reazioni o agli effetti, non alle emozioni⁴.

Nel procedere dell'azione, però, assisteremo ad una progressiva trasformazione e trasposizione del "semplice" portato mimetico gestuale verso un vero e proprio tentativo di fraseggio coreografico e di rimodulazione dello stesso. Pertanto ci ritroveremo, infine, di fronte ad una dissoluzione della realtà oggettiva nella soggettività del movimento del performer; la sua sarà una scomposizione e ricomposizione, sia fisica che sonora, dei singoli frammenti, anche in assenza della matrice in video.

Quello che ne deriverà sarà una coralità di voci, forse ormai non più distinguibili e a cui difficilmente saremmo in grado di risalire nell'assegnazione di un ruolo specifico nel conflitto. Ma proprio per questo la performance trasferisce sulla scena e nella percezione di chi osserva tutta la sua carica di significato proprio nel superamento dell'evidenza, verso un ingrandimento, in termini umani, di quel disagio e di quel senso di dolore, dal portato universale, che fino a qualche minuto prima era schedato, catalogato, archiviato in apparente assenza di affettività. Durante la performance vediamo un Arkadi Zaides che:

³ G. Mormino, *Per una teoria dell'imitazione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, p. 71

⁴ Rokem Freddie, *Philosophers and Thespians: thinking performance*, Stanford University Press 2009, ed it. a cura di Annalisa Sacchi, *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, ed it, Mimesis, Milano-Udine, p. 194

Da solo e senza difese, con la dimessa fragilità dei suoi mezzi fisici e delle sue emozioni, sembra impegnarsi in un confronto all'ultimo sangue con l'evidenza, con l'inoppugnabile spassionatezza di una videocamera puntata sull'oggettività della vita quotidiana. *Archive* evoca lo sgomento, l'inadeguatezza dell'artista alle prese con la verità della vita, ma anche la forza dell'artista che quella verità della vita la modella e la trasfigura facendone una ribollente materia creativa⁵.

Quella che Zaides in buona sostanza ci restituisce, più che un atto puramente imitativo, è una sorta di “analisi corporea” dei filmati. La scelta del segmento da mostrare, la sua riproduzione pedissequa e la sua ripetizione altro non sono che uno strumento che conduce l'azione riprodotta verso un enunciazione ripetibile, un puro enunciato linguistico capace di incamerare nuovo potenziale espressivo e nuovo racconto. Ogni immagine video, prima di essere incorporata, è accompagnata da un suo corrispettivo didascalico che la presenta e la contestualizza. Questo ha una funzione denominativa e di indice che evita che le immagini vengano percepite nel loro valore iconologico assoluto. Il gesto artistico di Zaides in questo lavoro è proprio nell'alternanza tra il gesto imitativo e la trasposizione del segno che dalla letteralità del *parola per parola*, necessario ad un primo approccio illustrativo si muove verso una enunciazione del soggetto che ha incarnato quel sistema di posture e gesti, nel superamento della pura mimesi.

What Zaides offers in *Archive* is a transposition of the *verbatim* to the sphere of movement and choreography: a practice, in short, of the *gestuatum*, made possible by the present-day ubiquity of video images. This application of the *verbatim* to the sphere of movement, however, demands substantial modifications to the theatrical model from which it stems. For there to be *gestuatum*, the audience first of all needs access to the original movement, or rather a recording of it, and from there to the overall context that gives the movement its meaning and turns it into an action (herding sheep, and not just thrusting your arms forward and shouting; throwing a stone, and not just twisting yourself round using your right arm)⁶.

L'operazione di estrazione, ripetizione e infine riconfigurazione dei frammenti propone nello spazio e nel tempo dell'azione un sistema di analogie e rimandi derivativi, è dunque il meccanismo che Zaides mette in atto marca proprio il confine dell'originarietà e della letteralità del gesto per separarlo dalla sua astrazione, con evidente e riconoscibile nettezza compositiva. Zaides crea in questo modo un vero e proprio vocabolario al quale lo spettatore istintivamente aderisce proprio per

⁵ R. Palazzi, *Archivi di danza e di lotta*, in «Delteatro», 16 luglio 2015. <http://www.delteatro.it/2015/07/16/recensione-archive-arkadi-zaides/>

⁶ F. Pouillaude, *Dance as documentary: Conflictual Images in the Choreographic Mirror*, in «Dance Research Journal», Cambridge University Press, 48-2, August 2016, p. 90

le virtù cinestetiche della proposizione. Siamo in presenza quindi di un accadimento scenico entro il quale convivono una linearità che potremmo definire sintattica e una modularità di riferimenti incrociati che trascendono il segno stesso, propri della semantica.