

Alessia Prati

COREOGRAFARE L'EDITORIA

Progetti e sperimentazioni editoriali nelle pratiche coreografiche europee



UNIVERSITÀ IUAV DI VENEZIA
Dottorato in Arti visive, performative e moda

CANDIDATA
Alessia Prati

CICLO DOTTORALE
XXXVI

SUPERVISORE DI TESI
Stefano Tomassini

COREOGRAFARE L'EDITORIA

Progetti e sperimentazioni editoriali nelle pratiche coreografiche europee

INDICE

8 Note al lettore

INTRODUZIONE

12 Oggetto di ricerca
15 Stato dell'arte
19 Metodologie e struttura

PRIMA PARTE

24 Introduzione

32 Capitolo 1. Editoria come fenomeno artistico

33 1.1 Introduzione
34 1.2 Il libro come oggetto sperimentale
44 1.3 Spazio di ibridazione
46 1.4 Lo spettatore coinvolto
48 1.5 Autorialità condivisa
50 1.6 Le pratiche editoriali *DIY*

54 Capitolo 2. Editoria e coreografia

55 2.1 Introduzione
56 2.2 Da strumento di registrazione, documentazione e apprendimento ...
62 2.3 ... al libro-coreografia
68 2.4 Testualità coreografiche: le notazioni
79 2.5 Le annotazioni

84 Capitolo 3 Dal vanishing point ...

85 3.1 Introduzione
86 3.2 La coreografia come apertura del possibile
95 3.3 Da scrittura di movimento a pratica discorsiva politico-identitaria
107 3.4 La metafisica della presenza
120 3.5 La malinconia della scomparsa
132 3.6 La questione della documentazione

142 Capitolo 4. ... all'ontologia del precario

143 4.1 Introduzione
144 4.2 La coreografia rimane
153 4.3 La documentazione come *afterlife*
164 4.4 Dall'effimero al precario

SECONDA PARTE

- 172 Introduzione
- 176 Capitolo 5. Work in progress
- 177 5.1 Archivi delle presenze possibili, archivi degli errori: il focus sulla ricerca e sul processo di creazione
- 178 5.2 Questione di score: Il progetto *ScoreScapes* (2014–2018) di Lilia Mestre ed *Everybody's Performance Scores* (2010) di Alice Chauchat e Mette Ingvarsten
- 188 5.3 Manuali d'uso: *Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses* (2023) di Janne-Camilla Lyster, *Composition en Temps Réel: Anatomie d'une décision* (2019) di João Fiadeiro e *Dan'dé* (2016) di Maïte Álvarez
- 198 5.4 Coreografia come laboratorio: *6MIL* (2009) di Bojana Cvejić e Xavier Le Roy, *Noa & Snow* (2022) di Alix Eynaudi
- 216 Capitolo 6. Network autoriali
- 217 6.1 No-individual authorship: le autorialità nomadi e collettive delle pratiche coreografiche contemporanee
- 218 6.2 Corpi precari: le autobiografie *Rire, Laugh, Lachen* (2008) e *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (2013) di Antonia Baehr
- 235 6.3 Il fenomeno delle case editrici: Varamo Press (2018), *Everybody's Publication* (2008)
- 248 6.4 Questione di prospettive: Estelle Hanania su Gisèle Vienne (2019); Bojana Cvejić su Anne Teresa de Keersmaecker (2012–2014)
- 260 Capitolo 7. Giochi del tempo
- 261 7.1 Temporalità circolari: fuga dalla metafisica della presenza
- 262 7.2 Salti di specie: *Tales of Bodiless* (2011) di Eszter Salamon, *Relations on Paper* (2013) di Paula Caspaõ
- 277 7.3 Tempi sincopati: *Something Some Things Something Else* (2019) di Jeroen Peeters, *Every Now and Then* (2009) di Mette Edvardsen

CONCLUSIONI

ILLUSTRAZIONI

- 332 Crediti fotografici

BIBLIOGRAFIA

- 364 Ringraziamenti

Note al lettore

Per esigenze di scorrevolezza ho preferito inserire nel corpo del testo gli estratti da fonti in lingua straniera in italiano, riportando la versione originale in nota. Ho segnalato, dove necessario, i riferimenti bibliografici dai quali le traduzioni sono state tratte; la mancanza di riferimenti è indicativa di passi di opere delle quali non esiste una versione in italiano. Analogamente ho trattato i materiali da siti web.

Per quanto riguarda la categorizzazione di genere, ho optato per l'uso esplicito del maschile e del femminile, salvo nei casi in cui questa scelta avrebbe compromesso la fluidità del testo.

INTRODUZIONE

Questa ricerca tratta di eventi, relazioni, di affezioni tra corpi e materie “inerti”, di salti di specie, dell’esistenza distintiva di opere coreografiche, della loro sopravvivenza attraverso i tempi, a partire dalla fisicità persistente di pagine stampate. Pratiche coreografiche contemporanee sono sondate attraverso una riflessione che procede oltre il *making* corporeo e il *live*, per sostare tra la carta, i *font*, la rilegatura, le immagini e le parole scritte. La tesi si propone di approfondire le modalità con le quali coreografe e coreografi precisano questioni legate ai mezzi espressivi, al permanere e alla scomparsa delle opere, all’autorialità e alla spettatorialità attraverso il linguaggio specifico dell’editoria. Ciò che indago è il dialogo instaurato tra editoria e coreografia nel momento in cui «l’una si convince di poter risolvere per proprio conto e con i propri mezzi un problema simile a quello che si pone anche in un’altra».¹

Assumere progetti editoriali cartacei come punto di vista privilegiato per attraversare alcune della derive intraprese dalla coreografia contemporanea potrebbe sembrare, a una prima lettura, un contro-tempo, un approccio anacronistico all’effimero e ai corpi, utile allo studio di pratiche coreografiche più storicizzate, che permangono, perlopiù, nei trattati, nelle raffigurazioni o nelle partiture,² ma obsoleto di fronte a opere contemporanee. Tuttavia, la capillarità con la quale i progetti editoriali continuano a ricorrere nelle pratiche coreografiche permette di osservarli, fuori dalla mera funzione documentale, in quanto luoghi di sperimentazione che partecipano alla ri-definizione del concetto stesso di coreografia: da insieme di protocolli finalizzati a produrre una composizione di danza a «insieme di strutture e strategie specifiche slegate dall’espressione corporea, dallo stile e dalla rappresentazione soggettivista»,³ forma di conoscenza e dispositivo discorsivo mediato dall’azione,⁴ insieme generico di capacità da applicare a qualsiasi tipo di produzione, analisi o organizzazione,⁵ «teorizzazione delle relazioni tra corpo e sé, genere, desiderio, individualità, comunità e nazionalità».⁶

La coreografia si è storicamente sottratta a un significato o a una pratica definitivi,

1 Deleuze (2002), *Divenire molteplice: Nietzsche, Foucault e altri intercessori*, 125.

2 Preciso che la presente dissertazione, che si innesta sulle riflessioni di studiose e studiosi come Diana Taylor, Rebecca Schneider, Amelia Jones e José Esteban Muñoz, non esclude il persistere tra i corpi e in modalità distinte da quelle dell’archivio delle pratiche coreografiche e performative anche più storicizzate. Su questo aspetto si rimanda al capitolo “... all’ontologia del precario”.

3 MACBA (2012), “Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects ...”. <http://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations>. «becoming synonymous with specific structures and strategies disconnected from subjectivist bodily expression, style and representation».

4 La definizione trae diretta ispirazione dalla pronuncia del coreografo William Forsythe. Vedi Forsythe (2008), “Choreographic Objects, 2008”, 201–203.

5 Spångberg (2012), “Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects ...”. <http://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations>. «becoming synonymous with specific structures and strategies disconnected from subjectivist bodily expression, style and representation».

6 Foster, Franko, Gilpin, Hammergren, Martin, Ness, Phelan, Ruyter, Savigliano, Tonko (1995), “Introduction”, xiii. «They treat choreography as a theorization of relationships between body and self, gender, desire, individuality, community, and nationality.»

ponendosi sempre al plurale all'interno di un'intricata rete di significati storicamente situati. Significati che spesso si contrappongono diacronicamente e sincronicamente. È a partire dal riconoscimento della pluralità di espressioni e *media* della coreografia e delle connessioni con altri linguaggi artistici, esplose soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, che formulo la relazione con le pratiche editoriali, modificando alcune delle letture proposte dalla critica in una prospettiva transstorica e transmediale. La fine dell'idea modernista dell'autonomia e dell'unicità mediale, che ha interessato tutte le espressioni artistiche, e del corpo in movimento come mezzo specifico della coreografia, che si diffonde con particolare insistenza sul finire del Novecento, permette di assottigliare, in alcuni casi di rimuovere, la distanza che, soprattutto tra il XIX e il XX secolo, ha polarizzato le due pratiche. I casi studio analizzati sono posizionati e letti al crocevia di una molteplicità di voci, in uno spazio d'intersezione nel quale i processi e gli sviluppi storici della disciplina coreografica dialogano con le narrazioni dettate dal posizionamento transmediale delle estetiche contemporanee.

La complicità che da secoli connette i due ambiti se da una parte sostiene la possibilità di interpretarli come espressioni delle medesime collisioni, storicamente determinate, tra pratiche, poetiche, epistemologie e tecnologie, dall'altra obbliga a farsi carico di un posizionamento capace di intercettare le specificità diacroniche e sincroniche delle relazioni e delle singole formalizzazioni. È con questo proposito che la dissertazione, pur focalizzandosi sulle sperimentazioni contemporanee, guarda costantemente a riflessioni e a pratiche precedenti fuori da una logica progressiva. I casi analizzati non sono i tasselli di una genealogia storica lineare ed evolutiva, ma occorrenze contestuali che, messe in risonanza, rivelano analogie, divergenze, citazioni, fratture, singole specificità o gli effetti di uno *Zeitgeist*. Un unico indirizzo tipologico è scartato a favore di una gamma ampia di modalità espressive, inserite all'interno di un sistema dialogico che travalica i luoghi e i tempi, affinché a emergere siano le relazioni che ogni specifica pratica editoriale coreografica mette in campo. Il dialogo tra le due pratiche è, inoltre, osservato a partire da un principio non riduzionista che resiste al mito della traducibilità tra sistemi, alla trasparenza, alla corrispondenza biunivoca dell'economia neoliberale dei saperi, un principio che favorisce gli scarti, le ombre e i salti. Pubblicazioni ed eventuali composizioni *live* sono osservate come forme espressive in consonanza, ma che rispondono con linguaggi distinti a un problema simile.

Sebbene l'esplosione del fenomeno editoriale osservabile oggi possa essere in parte interpretato come risposta alle logiche economiche capitaliste del mercato dell'arte, credo che le modalità con le quali le pubblicazioni sono progettate possano concorrere non soltanto a comprendere meglio le pratiche e le sperimentazioni di singole autrici e autori, ma anche ad arricchire gli strumenti esegetici che le osservano. Nonostante l'iper-produzione indotta dalla richiesta di ottimizzazione delle opere, sottoposte a un regime di visibilità che chiama a un'esistenza più duratura, abbia inevitabilmente generato un processo di standardizzazione e diffusione della pratica non

necessariamente di qualità, la tesi sostiene l'unicità della progettazione editoriale come forma espressiva in grado di articolare le prospettive e affinare gli sguardi.

OGGETTO DI RICERCA

La ricerca analizza pubblicazioni realizzate nel contesto della coreografia europea a partire dai primi anni Duemila, accomunate dal posizionarsi al crocevia di fattori estetici, artistici, socioculturali, politici e istituzionali affini. La riflessione intende fornirne una maggiore comprensione, sottolineando il meccanismo di ontogenesi – le trasformazioni nel processo di divenire – che legano questi oggetti alle pratiche del corpo. Con questo obiettivo, procedo oltre la constatazione del ruolo dei progetti editoriali come meri strumenti di documentazione e diffusione, analizzandoli per la loro capacità di intercettare le pratiche, i discorsi e le posture, fornendo ad artiste e artisti la possibilità di dare spazio alle altre vite di un'opera coreografica. L'obiettivo principale è quello di comprendere il potenziale epistemico di questi oggetti residuali: non opere effimere, ma pensiero coreografico che si esplicita in un percorso spesso transmediale, in una temporalità tesa oltre il presente, verso le due opposte direzioni, il passato e il futuro.

L'incontro tra coreografia e *publishing* ha generato attraverso luoghi e tempi una gamma molto ampia di depositati editoriali, riflesso della collisione tra pratiche, poetiche, epistemologie e tecnologie. Da una prima ricognizione, che includeva trattati, saggi, monografie, cataloghi, articoli, materiali promozionali, fogli di sala ed efèmera, ho deciso di delimitare la ricerca, analizzando progetti cartacei e pratiche editoriali curati direttamente da coreografe, coreografi, interpreti e/o collaboratrici e collaboratori, col proposito di comprendere le relazioni differenziali che a partire dalla medesima prospettiva congiungono, a volte sovrappongono, una composizione coreografica *live* e una pubblicazione. Prendendo le distanze dalla separazione binaria tra eventi transitori e oggetti fisici, che una parte della critica nel campo dei *dance studies* ha sostenuto a partire dal concetto di "effimero", analizzo le pubblicazioni cartacee in quanto "oggetti coreografici": spazio per la documentazione, per l'allestimento di un'opera o la messa in scena di una pratica critico-discorsiva.⁷ La pubblicazione è nella sua materialità una delle possibili vite della coreografia, il pensiero coreografico meno qualcosa, meno tutto ciò che non interessa l'autrice, l'autore o il lettore, esattamente come un evento *live*. Il libro e l'azione performata diventano depositati materiali o immateriali momentanei e

⁷ L'espressione, che recupera la definizione di «*choreographic objects*» coniata dal coreografo William Forsythe, convoca quegli «oggetti e luoghi, che organizzano e istigano forme di conoscenze basate sull'azione». Vedi Forsythe (2008), "Choreographic Objects, 2008", 201–203.

situati di una riflessione che trascende entrambi.

L'arco temporale individuato risponde alla necessità di riunire una serie di casi studio che presentano peculiarità e derive affini, frutto di una progettualità che ha completamente assimilato le innovazioni tecniche, le estetiche e le possibilità del *publishing* digitale. La diffusione di metodi di progettazione, stampa e distribuzione a basso costo, che non necessitano di elevate conoscenze tecniche, ha incoraggiato – nelle ultime decadi in maniera esponenziale – un certo grado di sperimentazione che ha investito anche il mondo analogico. Le possibilità offerte, in termini economici e di diffusione, dal *POD*, dai formati digitali e dai nuovi canali *social* hanno permesso a un numero sempre più ampio di autrici e autori di cimentarsi con il mondo editoriale.⁸ Le pubblicazioni raccolte, che partecipano a questo clima di rinnovata creatività, sembrano sganciarsi dalla tradizione maggiormente legata al testo – *script*, partitura, saggio critico o autobiografico –, per rinnovare il dialogo e le commistioni, che tra gli anni Cinquanta e Settanta del XX secolo hanno connesso coreografia e arti visive, soprattutto con i movimenti Fluxus e l'arte concettuale. La selezione registra, inoltre, l'esplosione editoriale tutta interna al campo della coreografia – non troppo distante da quella che ha generato la simultanea creazione di fondi archivistici – in risposta, secondo la studiosa Anna Pakes, alla scomparsa dei grandi nomi che hanno progressivamente costituito il canone e a quella prematura dei protagonisti della danza contemporanea a causa della diffusione dell'Aids.⁹

I casi studio costituiscono un raggruppamento omogeneo anche dal punto di vista delle pratiche del corpo; sottintendono un'idea di coreografia come processo aperto, laboratorio e ricerca, piuttosto che come oggetto e struttura determinante una performance persistente e definita nel momento in cui esibisce una completezza, totalità, coerenza e autonomia. Le autrici e gli autori delle pubblicazioni appartengono a quello che la studiosa e *dramaturg* Bojana Cvejić definisce il «rinnovamento della danza contemporanea europea negli ultimi vent'anni, caratterizzato dalla sperimentazione e dalla concettualizzazione dei metodi di lavoro e del mezzo del corpo danzante, oltre che dalla vicinanza con la *performance art*».¹⁰

8 *POD*, o *print on demand*, è una tipologia di realizzazione, e in parte di diffusione, di riviste o libri a opera di aziende *online* – Lulu, Lightning Source, Author Solutions, Amazon tra le più note –, che traducono il file pdf dell'utente in una pubblicazione stampata e consegnata direttamente a casa. Le aziende si occupano della realizzazione, della gestione delle vendite, della promozione su diverse piattaforme e cataloghi *online* e della distribuzione. Oltre alla riduzione notevole dei costi e delle problematiche nella comunicazione e diffusione, questa modalità permette di ridurre notevolmente l'impatto ambientale dovuto alla sovrapproduzione di materiale cartaceo, stampando soltanto copie effettivamente vendute.

9 Pakes (2020), *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance*, 104–105.

10 Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 1. «in the renewal of European contemporary dance over the past two decades, which has been characterized by experiment and by the conceptualization of working methods and of the medium of the dancing body, as well as by a proximity to performance art».

Il contesto geografico – perlopiù francese, belga, olandese e tedesco – è tracciato sulla base della capillarità della pratica di *publishing*, riflesso dell’interesse da parte di autrici e autori e, simultaneamente, della presenza sul territorio di strutture e istituzioni in grado di fornire un supporto tecnico e finanziario in entrambi gli ambiti. La maggior parte delle case editrici, che supportano le pubblicazioni nel campo della performance e della coreografia, hanno sede proprio nell’area indicata, che tende a coincidere con quella all’interno della quale è riscontrabile un sostegno sia statale che privato più strutturato a spettacoli, compagnie e festival.

La delimitazione europea è il risultato di fattori molteplici. Alcuni pratici, connessi alla possibilità di accedere materialmente e linguisticamente alle fonti in modo sostenibile. Detto altrimenti, la selezione risponde alle mie capacità di comprensione dei materiali editoriali, in specifico delle parti testuali, e alle opportunità aperte dal percorso di dottorato di accedere a istituzioni e ad archivi grazie ai viaggi di studio all’estero. Il quadro individuato è il risultato della mappatura degli esempi ai quali ho avuto accesso e non il criterio fissato a priori. La ricerca è stata condotta tra i materiali conservati nei fondi archivistici e nella mediateca del Cn D – Centre National de la Danse, sede di Pantin (Parigi) –; del progetto *Books on the Move*, libreria nomadica sulla danza fondata nel 2008 dalla coreografa e danzatrice Agnès Benoit; dei siti *web* di artiste e artisti; di piattaforme editoriali *online* come *Oral site*, che supporta le pubblicazioni digitali nel campo della coreografia e della performance; *magazine online* come *CUT/ANALOGUE*, in dialogo con il festival Short Theatre di Roma; l’Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Fondazione La Biennale di Venezia.

La specificazione dell’area geografica è resa necessaria dalle modalità con le quali è declinato il rapporto tra le pubblicazioni, le pratiche coreografiche e il contesto culturale. Sebbene l’interconnessione tra coreografia e editoria non sia un fenomeno circoscrivibile unicamente all’Europa e alle nazioni indicate, le sue formalizzazioni tengono inevitabilmente traccia dell’ambiente artistico, culturale, istituzionale, economico, politico e sociale. Non intendo sostenere che il fenomeno sia specificatamente europeo né analizzare le modalità con le quali si distingue da altri contesti, ma semplicemente sottolineare che l’ambiente di riferimento è strutturalmente presente nella definizione della presente dissertazione. Il mal d’archivio, il problema della documentazione, la polarizzazione tra trasmissione orale e scritta, tra evento performativo e oggetto mediatizzato – fattori persistenti nel pensiero occidentale – hanno plasmato e plasmano il dialogo tra pratiche del corpo e progetti editoriali e la lettura che offro del fenomeno. Il permanere all’interno di netti confini geografici e temporali risponde, da ultimo, alla necessità di fuoriuscire dalla tendenza all’universale che il termine “Occidente” implicherebbe.¹¹ Detto altrimenti, è un modo

11 Il criterio di selezione è circoscrivibile alle case editrici, ai luoghi di progettazione e realizzazione delle opere, alle istituzioni all’interno delle quali si sono formati coreografe e coreografi, ma non a quest’ultimi, che in alcuni casi provengono da paesi non europei. Sottolineo, inoltre, che la riflessione non riguarda l’Europa nella sua totalità, ma soltanto una porzione scelta.

per dare a questa riflessione la qualità del locale e del plurale, identificandola come una tra le tante possibili storie.

STATO DELL'ARTE

Questa mia ricognizione è un tentativo di aprire nuovi ambiti di ricerca all'interno dei *dance studies* che attraversino questioni centrali come quelle dell'autorialità, spettatorialità, temporalità o l'idea stessa di che cosa sia la coreografia o un lavoro coreografico, accostando allo studio del contenuto testuale o iconografico quello delle caratteristiche materiali e formali delle pubblicazioni. La vasta letteratura, che precede e sulla quale si innesta la tesi, fornisce analisi approfondite sugli oggetti editoriali realizzati a partire dal XV secolo in Occidente nel contesto della danza teatrale. Dai trattati del Quattrocento ai diari autobiografici delle pioniere del modernismo, dalle partiture del Judson Theatre ai cataloghi contemporanei di compagnie e festival, la critica ha guardato alle forme editoriali in quanto depositarie a volte uniche di una tradizione, di una poetica, di un'opera o di un contesto socio-culturale. A ricevere attenzione sono state opere compiute, definite dall'appartenenza a uno specifico genere letterario, – trattati, epistolari, manifesti, diari autobiografici, articoli –, attraverso le quali personalità diversamente coinvolte nel processo creativo hanno preso parola, e il testo-*script* o partitura. Nonostante il rischio di una deriva che in maniera deterministica sovrappone pratica e documentazione residuale, ai fini di questa ricerca risulta particolarmente interessante la meticolosità con la quale sono stati analizzati i rapporti e le corrispondenze tra tipologie letterarie e, non tanto le opere, ma i discorsi sulla danza nel loro darsi storico. Secondo lo studioso Marco De Marinis, «la storia di questi metodi di notazione coincide con la storia della scena moderna».¹² Ciò vale soprattutto per le forme più storicizzate.

La critica italiana, ad esempio, ha destinato un'ampia parte degli studi alla trattatista quattrocentesca, ai testi dei maestri di danza Domenico da Piacenza (1390–1470) – *De arte saltandi et choreas ducendi*, ca. 1454–1455 – e Guglielmo Ebreo (alias Giovanni Ambrosio) da Pesaro (1420–1484) – *De pratica seu arte tripudii*, 1463 – e dell'umanista Antonio Cornazano (1430–1484) – *Libro dell'arte del danzare*, 1465 –, poiché «in grado di testimoniare una pratica molto diffusa e apprezzata dagli aristocratici delle corti italiane del XV secolo»¹³ e di sancire «l'esistenza sociale»¹⁴ delle azioni rituali che

12 De Marinis (2000), *In cerca dell'attore: Un bilancio del novecento teatrale*, 73.

13 Pontremoli (2021a), *L'arte del ballare: Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo*, 8.

14 *Ivi*, 3.

costituiscono la storia. I manoscritti citati sono analizzati in quanto opere compiute sull'arte della danza, redatte nel contesto delle corti italiane per legittimare la disciplina, inserendola tra il novero delle arti liberali, ed elevare lo *status* degli autori-maestri maschi di danza. L'ipotesi viene sviluppata dalla maggior parte della critica a partire da un'attenta analisi dei modelli letterari ai quali le opere si ispirano: i trattati umanistici coevi sull'architettura, la pittura, l'educazione, la musica e, di rimando, le forme letterarie prelevate dalla classicità. Come sottolinea la studiosa Barbara Sparti «uno dei modi in cui i maestri di ballo cercavano di dare dignità ai loro trattati e quindi alla danza stessa, era quello di impregnare sia la difesa che la teoria di riferimenti all'antichità».¹⁵ Le descrizioni delle danze, dei passi, dell'esecuzione, dell'accompagnamento musicale, delle parti del corpo coinvolte suggeriscono un'idea di composizione coreografica come strutturazione numerica – ispirata alla cabala, al neoplatonismo, alla virtù della Misura e della Prudenza di derivazione aristotelica – di *pattern* di movimenti determinati, dotata di un certo grado di identità e, pertanto, ripetibile. La penuria di dettagli rispetto alle forme notazionali successive suggerisce, secondo le studiose Anna Pakes e Margaret McGowan (Pakes 2020, 30–31; McGowan 2008, xvii), la stesura dei trattati come supporto testuale destinato a coloro che sono già avviati alla pratica attraverso una forma di apprendimento innanzitutto orale e corpo a corpo. Sarebbe, inoltre, indicativa della mancanza di quello sguardo rivolto ai posteri, che diventerà una questione centrale nei secoli successivi e una delle motivazioni primarie dell'espansione dell'editoria di settore.

Quello appena riportato è un esempio paradigmatico della prospettiva dalla quale molte pubblicazioni sono state osservate all'interno degli studi di danza. Documentazioni di singole opere, poetiche e corpi scomparsi, fonti essenziali per la ricostruzione e l'analisi storiografica di ambienti socioculturali, strumenti di trasmissione, diffusione e legittimazione, *script* per la ri-messa in scena: la pubblicazione è spesso un oggetto reso trasparente dalla centralità assegnata al contenuto testuale e iconografico. Le caratteristiche materiali ed editoriali, come il *layout*, la rilegatura, la tipologia di carta, il formato, la casa editrice sono nella maggior parte dei casi elusi o parzialmente esaminati.¹⁶ Solo la presunta lettrice o lettore – in altre parole il destinatario – è, al contrario, un fattore largamente trattato, utile alla comprensione

15 Sparti (1993), "Antiquity as Inspiration in the Renaissance of Dance: The Classical Connection and Fifteenth-century Italian Dance", 375. «One of the ways the dancing-masters sought to give dignity to their treatises and hence to the dance itself, was to imbue both defense and theory with references of antiquity».

16 I testi dei maestri di danza Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo da Pesaro e dell'umanista Antonio Cornazano sono stati analizzati non soltanto in quanto documenti storici utili alla ricostruzione degli esordi della danza teatrale occidentale, ma anche come espressione dell'ambiente culturale e sociale delle corti rinascimentali italiane. Esattamente come altre fonti letterarie, anche i trattati di danza sono analizzati per la loro capacità di registrare i cambiamenti sociali, politici e culturali che investono l'Italia nel passaggio dalla tradizione cavalleresca medievale a quella cortigiana rinascimentale. Per una trattazione esaustiva dell'argomento si rimanda a Pontremoli (2021a), *L'arte del ballare: Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo*.

del contesto socio-culturale. Questo approccio rischia di penalizzare, in particolare, le pubblicazioni contemporanee, che proprio intorno a tali elementi costruiscono parte della gamma di significati e delle poetiche convogliati. Nonostante il minor grado di sperimentazione con le caratteristiche editoriali, anche nel passato si pensa al libro in quanto oggetto. Come parte delle istruzioni per apprendere le notazioni, il coreografo e maître à danser Raoul Auger Feuillet (1660–1710) in *Chorégraphie Ou L'art De Décrire La Dance Par Caracteres Figures Et Signes Démonstratifs Avec Lesquels on Apprend Facilement De Soy-Même Toutes Sortes De Dances* (1700) si preoccupa di descrivere in dettaglio il rapporto tra interprete/lettore e pagina stampata, puntualizzando la modalità con la quale tenere il libro durante l'apprendimento della danza:

Bisogna stare attenti a tenere sempre la parte superiore del libro perfettamente dritta verso la parte superiore della stanza, e si deve fare attenzione mentre si danza, sia che si giri o meno, a non spostare la sua posizione, come mostra la figura sopra. [...] come per esempio, in un quarto di giro a destra la mano sinistra sarà portata al libro nella parte più lontana e la destra nella parte più vicina: con le mani così preparate si girerà il quarto di giro, avvicinando la mano sinistra a sé, mentre la destra si allontanerà, in modo tale che entrambe rimangano di fronte ugualmente avanzate, tenendo sempre il libro per gli stessi punti, e si scoprirà che si è girato il suddetto quarto di giro senza che il libro abbia cambiato posizione.¹⁷

Al di là della necessità di fornire un orientamento e una direzione, l'estratto suggerisce la valorizzazione del libro come oggetto e la progettazione del *layout* della pagina in conformità con una specifica relazione con l'interprete. La pubblicazione genera azioni nell'interazione con i corpi e lo fa nel modo previsto dall'autore attraverso elementi di composizione editoriale.

La strutturazione della pagina come spazio compositivo, capace di accogliere gesti e corpi, di generare azioni e interconnessioni non soltanto sul piano testuale-

17 Feuillet (1700), *Chorégraphie Ou L'art De Décrire La Dance Par Caracteres Figures Et Signes Démonstratifs Avec Lesquels on Apprend Facilement De Soy-Même Toutes Sortes De Dances*, 33–34. « On doit remarquer qu'il faut tenir toujours le haut du Livre justement droit vis-à-vis le haut de la Salle, & prendre soigneusement garde à mesure que l'on dance soit en tournant ou sans tourner qu'il ne remuë point de sa situation, tel qu'il est démontré par la figure ici-dessus. [...] comme par exemple, un quart de tour à droit, on portera la main gauche au Livre à la partie la plus opposite de soy, & la droite à la partie la plus proche : les mains étant ainsi préparées on tournera le quart de tour, en rapprochant la main gauche de soy, tandis que la droite s'en éloignera, en forte qu'elles se trouvent toutes deux devant soy également avancées tenant toujours le Livre par les mêmes endroits, & on trouvera qu'on aura tourné ledit quart de tour, sans que le Livre ait changé sa situation ».

contenutistico, è un elemento difficilmente trascurabile se si vuole comprendere le operazioni editoriali nel campo della coreografia. Come sottolinea la studiosa Anna Leon in riferimento alla trattazione di Feuillet, i sistemi di notazione «possono essere visti e valorizzati come oggetti e non unicamente come strumenti secondari che supportano e documentano la pratica incarnata della danza».¹⁸ Dotati di una qualità estetica, i segni grafici non sono la mera documentazione di un qualcosa che accade altrove, ma una presentazione visiva nel caso citato di danza disconnessa dalla sua incarnazione. L'importanza dei fattori estetici è evidenziata dall'autorialità connessa a ciascun stile notazionale.

Il mancato apprezzamento della pubblicazione in quanto oggetto dotato di una qualità estetica e, aggiungerei, coreografica è in parte connessa alla tendenza di una parte consistente della critica a sviluppare le proprie riflessioni intorno all'editoria a partire da un'idea di coreografia come disciplina autonoma che coincide con la danza, con l'organizzazione del movimento di un corpo umano. È da questa prospettiva, come suggerisce Bojana Cvejić estremamente modernista, che le pubblicazioni diventano custodi di una tradizione, archivi unici, ma incompleti, mezzi duraturi per la trasmissione e la diffusione.¹⁹ È nell'equazione tra coreografia e danza che al libro viene negata la possibilità di essere oggetto coreografico o una delle possibili molteplici vite coreografiche. Per comprendere le pratiche editoriali è necessario, perciò, dialogare con quelle riflessioni che hanno interrogato il concetto stesso di coreografia, ampliandone i confini. L'ibridazione con altre pratiche, la fuoriuscita dalla tecnicità della logica dei passi di danza come *medium* privilegiato, dal qui e ora del *live* come prerogativa temporale, fattori centrali nelle sperimentazioni contemporanee ma anche nelle forme più storicizzate pre-moderniste, generano un inevitabile spostamento – anche a ritroso – dell'oggetto pubblicazione.²⁰ Il progetto editoriale, oltre il pensiero dialettico modernista che lo colloca in una posizione ontologicamente subalterna e dipendente dall'evento “originale” *live*, rivendica nuove esegesi. Riconoscere la transmedialità e la dilatazione temporale della coreografia ci permette di interpretare le pubblicazioni come esistenze alternative e orizzontali, che attraverso forme espressive distinte dal corpo convogliano, disseminano e prolungano le poetiche di artiste e artisti.

La progettualità e le caratteristiche strutturali dell'editoria – l'autorialità diffusa e ibrida, la relazione perlopiù intima e privata con il destinatario, la riproducibilità seriale,

18 Leon (2022), *Expanded Choreographies – Choreographic Histories: Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*, 84. «its notation can be seen and valued as objects in-and-of themselves, and not merely as secondary tools supporting and documenting the embodied practice of dance».

19 Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 18.

20 Utilizzo il termine “pre-modernista”, prelevandolo dalle riflessioni che la studiosa Anna Leon conduce in *Expanded Choreographies - Choreographic Histories: Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion* (2022) per indicare quelle esperienze che precedono lo sviluppo della coreografia teatrale occidentale della prima metà del XX secolo.

l'ubiquità e la non unicità delle opere – accolgono le esigenze e le concettualizzazioni di una parte della coreografia contemporanea; la tesi riflette proprio sulla capacità della pagina stampata di farsi ricettacolo di tali rivendicazioni. Sebbene le riflessioni formulate siano estremamente localizzate e circoscrivibili alle opere, alle autrici e agli autori esaminati, esse possono fornire uno sguardo sui cambiamenti che hanno investito la composizione coreografica negli ultimi anni.

METODOLOGIE E STRUTTURA

Analizzare la coreografia fuori dai confini della danza in un'ottica transdisciplinare obbliga ad ampliare e rinnovare gli strumenti e gli sguardi messi in campo. Lo spostamento che la tesi intende realizzare incide sulle metodologie impiegate allo scopo di mettere a fuoco le potenzialità epistemiche dei progetti editoriali e i piani di significazione veicolati dalla loro materialità e strutturazione nella collisione con le pratiche del corpo. Le riflessioni e gli strumenti che i *performance studies*, *dance studies* e *dance criticism* hanno sviluppato, prima negli Stati Uniti poi nell'Est Europa, sono messi in collisione con la cultura visuale e i *publishing studies* attraverso un approccio che privilegia una messa in crisi delle delimitazioni e della gerarchia dei saperi.

Tra i diversi registri discorsivi sono convocati anche quelli generati dalle pratiche, coreografiche ed editoriali, che fuori dal ruolo di mero "oggetto di studio" diventano strumenti per ri-cartografare termini e assunti dati per definitivi e ri-attivarli nel presente. L'argomentazione riunisce i saperi acquisiti attraverso letture, seminari e conferenze e quelli assimilati grazie agli incontri, ai *workshop* con coreografe e coreografi – Virgilio Sieni, Cristina Kristal Rizzo, Michele di Stefano, Annamaria Ajmone, Michela Lucenti, Simona Bertozzi, Sofia Nappi, Ariella Vidach, Silvia Rampelli, Daniele Ninarello, Nicola Galli –, con i quali ho avuto la fortuna di confrontarmi all'interno del percorso di dottorato grazie ai Laboratori Integrati di Coreografia: studi, pratiche, estetiche del curriculum di Studi Teatrali e coreografici, condotti dal docente e studioso Stefano Tomassini, all'esperienza della *summer school Practicing New Imaginaries: "Re-presencing" Venice in the Time of Climate Change* curata da Gabriella Giannachi, Susanne Franco e Annalisa Sacchi presso VIU International PHD Academy di Venezia. Modalità di espressione del pensiero e forme di "scrittura" fuori dalla logica teorico-verbale, le pratiche coreografiche e quelle editoriali prefigurano, secondo due distinti regimi di visibilità e discorsività, le questioni, i problemi e le istanze prese in carico dalla dissertazione. A essere informata dalle pratiche è anche la tipologia di strutturazione dell'argomentazione, che procede per echi e movimenti, rinunciando a una organizzazione progressiva, lineare e sistematica a favore di una costellazione provvisoria di traiettorie e di rimandi.

La messa in risonanza di diverse forme di espressione del pensiero non intende, tuttavia, cancellarne le differenze, ipotizzandone una possibile coincidenza biunivoca epistemologica e ontologica. Il posizionamento metodologico impiegato si muove a partire dall'assunto di "intraducibilità dei sistemi", che la studiosa e artista Ilenia Caleo definisce:

un principio non riduzionista che orienta verso una concezione non totalitaria dei saperi [...]. Un principio differenziale che resiste al mito della trasparenza e della conversione senza scarti che sostiene la *fiction* discorsiva dell'economia neoliberale delle conoscenze, dove le relazioni sono transazioni monetarie che sono algoritmi che sono codici genetici, senza perdita di materia.²¹

La co-esistenza di piani dell'espressione tra loro eterogenei non viene annullata, ma rimarcata per generare una riflessione che lascia volontariamente in penombra anfratti e zone di confine. I "salti di specie" avvicinano approccio metodologico e oggetto di studio, rivendicando l'importanza della perdita, dei vuoti, delle differenze. Le correlazioni non sono equazioni, ma individuazione dei "punti caldi" tra pensiero attraverso la teoria e pensiero attraverso la pratica, tra pratiche del corpo e pubblicazioni. Gli scarti generati dal complesso di comunanze e differenze riecheggiano l'idea di ripartizione degli spazi, che Jacques Rancière identifica come *partage*:

quel sistema sistema di evidenze sensibili che [...] fissa dunque allo stesso tempo un comune condiviso e delle parti esclusive. [...] una ripartizione degli spazi, dei tempi e delle forme di attività che determina il modo stesso in cui un comune si presta alla partecipazione e il modo in cui gli uni o gli altri avranno parte a questa partizione.²²

La tesi è strutturata in due sezioni, precedute da un'introduzione e succedute da una conclusione. La prima parte fornisce l'inquadramento generale del tema trattato

21 Caleo (2021), *Performance, materia, affetti: Una cartografia femminista*, 25–26.

22 Rancière (2000), *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, 12. « [...] ce système d'évidences sensibles qui [...] fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. [...] un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage ».

a partire da una ricognizione storica del ruolo assunto dall'editoria nell'ambito allargato delle arti e in quello specifico della danza. Le diverse sperimentazioni, che hanno informato la pubblicazione nel corso dei secoli, sono evidenziate allo scopo di individuare le risonanze tra incarnazioni e trasmutazioni editoriali e istanze estetiche, epistemologiche e politiche. Seguendo un processo deduttivo, alla puntualizzazione del ruolo occupato dal libro nelle arti del XX secolo del primo capitolo segue un approfondimento delle funzioni assegnategli dalle diverse pratiche e idee coreografiche del secondo. Documentazione, registrazione, traduzione, mezzo di diffusione, strumento pedagogico, *tool* artistico-compositivo, coreografia, l'oggetto stampato è un'entità *zelig* che si conforma a un complesso di posizionamenti e posture in divenire. Le varie funzionalità sono messe in dialogo con le forme scritturali specifiche della coreografia – notazioni e annotazioni – al fine di tessere una cartografia dei gesti, dei discorsi, dei movimenti, delle figurazioni, delle corporalità innescati dalla collisione tra i due ambiti. Per fornire al lettore gli strumenti attraverso i quali comprendere le novità presentate dai casi analizzati, la prima parte della tesi è corredata dalla comparazione tra due orientamenti epistemologici, tra l'idea dell'oggetto editoriale che consuona con “la metafisica della presenza”²³ – o ontologia della scomparsa – e quella proposta a partire dalla messa in crisi della separazione tra eventi effimeri e documenti persistenti, che fa di una pubblicazione una delle possibili “occorrenze” della coreografia.²⁴ I due regimi di discorsività plasmano allo stesso tempo che cosa significa il termine “coreografia” e che ruolo assume l'oggetto editoriale. La visione melanconica di un gesto condannato a una vita tutta al presente e alla scomparsa è controbilanciata da una prospettiva di permanenza per adattamento transmediale; da strumento inadeguato di registrazione e contenimento a occorrenza in risonanza capace di dare spazio a potenzialità inesplose.

Nella seconda parte vengono analizzati i nodi concettuali che plasmano le poetiche e le pratiche coreografiche prese in esame. Ciascuna pubblicazione è un innesco utile ad approfondire i problemi sollevati dalle sperimentazioni contemporanee che, ri-discutendo sul piano del sensibile gli schemi della rappresentazione e dell'interpretazione tradizionale della coreografia, prefigurano nuove possibilità riguardo il coreografico e le sue permanenze, l'autorialità e la spettatorialità. L'oggetto coreografico è un *work in progress*, che si espande nel passato e nel futuro oltre i limiti temporali della messa in scena, frutto di un'autorialità decentralizzata e condivisa, che coinvolge anche lo spettatore. Le pubblicazioni consuonano con i problemi coreografati

23 Il termine è utilizzato da Bojana Cvejić per indicare quelle riflessioni che dalla fine del Settecento, in particolare da Jean-Georges Noverre, hanno contribuito alla definizione della nozione di danza come entità in movimento, irrecuperabile, mai completamente traducibile e sempre in eccesso rispetto alla documentazione o alla fossilizzazione tramite scrittura. Vedi Cvejić (2015 a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 13.

24 Pakes (2020), *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance*, 206.

in *live*, facendoli affiorare nelle materialità e nelle progettualità specifiche del mezzo.²⁵ Ciascuna pubblicazione è analizzata in quanto esempio paradigmatico di uno solo dei fattori individuati – definizione del concetto di “coreografia”, delle tipologie di autorialità formalizzate, delle temporalità aperte –, sebbene a vario grado siano tutti simultaneamente convocati. Il criterio, estremamente soggettivo e non indicativo delle caratteristiche essenziali dell’opera dal punto di vista di autrici e autori e della critica, risponde alla necessità di sottolineare le strategie messe in campo nella riformulazione di uno dei nodi.

Ogni capitolo è concepito come parte dell’argomentazione generale, senza procedere in maniera lineare né progressiva. Fatta eccezione per alcuni rimandi intra-testuali, è pertanto, allo stesso tempo un’entità autonoma. I nuclei tematici trattati in ciascun capitolo dialogano in maniera rizomatica, fuori da una consequenzialità logico-deduttiva, che consegna al lettore l’opportunità di procedere seguendo un percorso alternativo rispetto a quello suggerito. L’argomentazione ricorre a un approccio grammaticale attraverso l’esplicitazione di un utilizzo estremamente incarnato e non universale di concetti e termini, il valore dei quali è circoscrivibile al presente spazio d’analisi.²⁶ I successi, i declini, le innumerevoli varianti della “coreografia” hanno imposto un’attenzione alla parola, al suo utilizzo contestuale storico e spaziale, che ha facilitato l’assunzione di una postura non universalista. In specifico utilizzo il termine “coreografia”, accogliendo le riflessioni di coloro che negli ultimi decenni ne hanno promosso una visione espansa, per indicare un complesso di strategie e strumenti compositivi, capaci di generare un pensiero critico fuori dai dettami logico-verbali della filosofia. La dissertazione convoca, inoltre, una declinazione al plurale della disciplina nell’impossibilità di ridurla a un significato univoco, provvedendo a specificarne, quando necessario, le diverse flessioni: scrittura su carta, strutturazione drammaturgica, composizione di danza, strategia e strumento concettuale. In virtù dello stesso approccio anche le definizioni di “notazione” e “annotazione” non sono da considerare come definitive, ma frutto delle coordinate proposte.

25 Il riferimento è al saggio di Bojana Cvejić, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (2015a).

26 Vedi Caleo (2021), *Performance, materia, affetti: Una cartografia femminista*, 35–36.

PRIMA PARTE

Introduzione

Prima di approfondire in che modo le pratiche editoriali costituiscono un luogo privilegiato nel quale si coagulano le urgenze estetiche, culturali, politiche di coreografe e coreografi contemporanei attraverso l'analisi dei casi studio, vorrei destinare la prima parte della tesi a definire lo sguardo dal quale l'argomentazione deriva. Prima di osservare direttamente nelle opere i fattori che rendono oggi la pubblicazione un oggetto così rilevante nelle pratiche coreografiche, è necessario specificare le riflessioni con le quali questa tesi si confronta, quelle con le quali dialoga e quelle dalle quali prende le distanze.¹ L'eterogeneità e la capillarità, con le quali il fenomeno si manifesta oggi, aprono la necessità di ri-leggere la relazione di lunga data che connette coreografia ed editoria, aggiornando posizioni che hanno spiegato, e ancora oggi spiegano, i luoghi dell'intersezione tra le due pratiche.

La presenza del *printed matter* nelle pratiche coreografiche contemporanee partecipa a quella temperie storica, sociale e culturale che ha provocato una vera e propria esplosione del fenomeno editoria e di tutte quelle forme di espressione della conoscenza prelevate dal mondo accademico, giornalistico e politico nell'ambito allargato delle arti. L'editoria è diventata nel corso del XX secolo un luogo di sperimentazione capace di fornire delle risposte alle esigenze di un numero sempre maggiore di autori contemporanei; *self-publisher*, artisti visivi, performer, coreografi, *graphic designer* hanno sondato la pubblicazione, rinegoziandone i confini per promuovere una sperimentazione individuale e collettiva, dentro e fuori il *mainstream*. Il libro è diventato una *zine*, un cartellone pubblicitario, una frase sulle pareti di una galleria o sullo spazio urbano pubblico, una *t-shirt*, ma anche una conferenza, una *lecture*.

Il fenomeno, sebbene permetta di attestare le derive verso l'ibridazione, la fuoriuscita dalla specificità mediale di matrice modernista, la multimedialità della coreografia contemporanea, è, tuttavia, soltanto il colpo di coda di una relazione che nell'ambito eccede il Novecento. Dai trattati italiani del Cinquecento alle complesse partiture del gruppo del Judson Dance Theater, dai diari di viaggio di Ralph Lemon ai disegni di Trisha Brown (1936–2017); quando la coreografia come processo compositivo si manifesta compaiono pratiche editoriali. I casi studio analizzati si situano al crocevia di una molteplicità di voci, in uno spazio d'intersezione nel quale i processi e gli sviluppi storici della disciplina dialogano con le narrazioni dettate dal posizionamento transmediale delle estetiche contemporanee.

Passando in rassegna le considerazioni e i pensieri formulati nell'ambito specifico della coreografia, è facilmente osservabile una sorta di *Leitmotiv* che attraversa i secoli, i generi e le personalità: il dialogo tra le due pratiche è dispiegato nel ventaglio di possibilità tra lo svanire o il rimanere della performance. Quello della presenza – o come suggerisce l'artista e performer Stuart Brisley «la questione delle durate relative

¹ Utilizzo il termine “pubblicazione”, “pratica editoriale” o “*printed matter*” in una prospettiva di editoria espansa per includere quei progetti che eccedono dal formato libro o dall'oggetto *tout-court*.

dell'impermanenza», condizione a cui tutto è sottoposto – è un tropo che sopravvive ai secoli.² Il rapporto è formalizzato all'interno di un processo di *re-editing*, che mette in gioco il dato di possibilità e di necessità dell'oggetto cartaceo, che spesso coincide con il testo, la scrittura e il linguaggio.³ Alcune autrici e autori hanno pubblicato, sostenendo la necessità di far fronte alla scomparsa, a volte pensando il progetto come totalmente realizzabile, altre volte come parzialmente realizzabile. Dall'altra parte giacciono coloro che, al contrario, rivendicano lo stato di non permanenza dell'opera coreografica, prerogativa estetica ma anche rivendicazione politica, e scelgono di non lasciare tracce cartacee. Tra coloro che sostengono il permanere delle pratiche coreografiche, la pubblicazione oscilla tra l'affermarsi della violenza e del potere dell'archivio e una delle possibili occorrenze della coreografia. L'urgenza e la fattibilità dell'impresa della documentazione affinché i «posteri non rimangano all'oscuro di tutte queste nuove danze»⁴ ispirano la stesura di *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances* (1589) di Thoinot Arbeau (1520–1595); la scrittura «luttuosa»⁵ di Jean-Georges Noverre (1727–1810) è provocata dalla constatazione della qualità eccedente della danza considerata inafferrabile e non del tutto registrabile; la pubblicazione *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (2013) (Fig. 18) della coreografa Antonia Baehr attesta il permanere della coreografia oltre il tempo della messa in scena del movimento di un corpo nello spazio. Le riflessioni sono una sorta di variazione sul tema dell'ontologia della coreografia dalla quale discendono la funzione, le proprietà e le possibilità dell'editoria nelle pratiche coreografiche.

La visione che si è imposta con maggiore insistenza nei *dance* e nei *performance studies*, che ha mediato e media ancora oggi lo statuto culturale della pubblicazione, colloca la presunta specificità ontologica della coreografia nella scomparsa di corpi in presenza e in movimento. Nel 1972 in *At the Vanishing Point: A Critical Look at Dance* la studiosa Marcia Siegel identifica il “*vanishing point*” come sua condizione di esistenza. Le fa eco nel 1987 la studiosa Sondra Horton Fraleigh che in *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics* (1987) dichiara che:

2 Brisley (2007), “The Photographer and the Performer”, 83.

3 La materialità della pubblicazione come oggetto diventa una questione primaria nel Novecento a partire dalle sperimentazioni di danza delle avanguardie storiche. Le riflessioni precedenti tendono più in generale a inibire lo statuto autonomo del trattato, che diventa un oggetto trasparente e neutro, a vantaggio del contenuto, principalmente testuale.

4 Arbeau (1589), 4. *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. « Je prevoy donc que notre postérité sera ignorante de toutes ces nouvelles dances [...] ».

5 Lepecki (2004), *Of the Presence of the Body*, 126. «Thus, his letters inaugurate writing as mournful performance within choreographic imagination—a performance in which writing announces and indicates dance's ungraspable excess».

la danza inizia e finisce nel tempo vissuto e nella percezione immediata. Non lascia nulla di concreto come oggetto. Può essere criticata, filmata o annotata, ma queste sono registrazioni della danza, non la danza stessa.⁶

Ma è con la studiosa di performance Peggy Phelan che la visione diventa un vero e proprio *topos*. Nel saggio *The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction* (1993) sostiene:

L'unica vita della performance è nel presente. La performance non può essere salvata, registrata, documentata o partecipare in altro modo alla circolazione delle rappresentazioni delle rappresentazioni: una volta che lo fa, diventa qualcosa di diverso dalla performance. Nella misura in cui la performance tenta di entrare nell'economia della riproduzione, tradisce e riduce la promessa della sua stessa ontologia. L'essere della performance, come l'ontologia della soggettività qui proposta, diventa se stesso attraverso la scomparsa. [...] Il documento di una performance è allora solo uno stimolo alla memoria, un incoraggiamento della memoria a diventare presente.⁷

Sebbene si concentri sulla performance, sostenendo la sua resistenza alla riproduzione e alla reificazione delle politiche identitarie, l'affermazione di Phelan ha avuto un impatto significativo sui *dance studies* proprio perché intercetta quella metafisica della presenza che dal Settecento ha contribuito alla formazione e all'autonomia della disciplina. Susan Leigh Foster, il cui contributo è stato fondamentale per lo sviluppo e la diffusione del campo di studi, consolida insieme a Mark Franko, Heidi Gilpin, Lena Hammergren, Randy Martin, Sally Ness, Peggy Phelan, Nancy Ruyter, Marta Savigliano, Linda Tonko, l'assunto attraverso una genealogia freudiana,

6 Horton Fraleigh (1987), *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, 48. «The dance begins and ends in lived time and immediate perception. It leaves nothing concrete-as object-behind. It might be critiqued, filmed, or notated; but these are records of the dance-not the dance itself».

7 Phelan (1993), "The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction", 145–148. «Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance. [...] The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present».

definendo la scrittura di danza come l'atto di «fissare e rendere sicura la cosa che si rivela mentre scompare». ⁸ Come sottolinea lo studioso André Lepecki:

Nonostante l'enfasi teorica sulla scomparsa e sulla traccia portata avanti dalla decostruzione, la percezione della danza come arte che si auto-cancella è contemporanea alla fondazione delle teorie di danza, che inaugurano sia la coreografia moderna sia gli studi sulla danza. ⁹

È uno dei fondatori e promotori principali della concezione moderna di coreografia a collocare la specificità di quest'ultima nell'evanescenza. Già nel 1803 Jean-Georges Noverre in *Lettres sur la danse, et sur les ballets et les arts, par M. Noverre, ancien maître des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'opera de Paris* si rammarica sulla condizione d'esistenza della disciplina:

Perché i nomi dei *maîtres de ballets* ci sono sconosciuti? Perché le opere di questo tipo durano solo per un momento e vengono dimenticate esattamente con le impressioni che hanno prodotto. ¹⁰

Nonostante sia possibile identificare una genealogia che collega le riflessioni che esplodono negli anni Novanta del XX secolo alle pagine di trattati, saggi ed epistolari dei secoli precedenti, l'argomentazione di Phelan propone uno scarto, facendo della condizione di provvisorietà non soltanto un'inevitabile imperfezione, ma un potenziale epistemologico da rivendicare contro il regime di visibilità e potere imposto dalle logiche di mercato. Se le pagine di trattati ed epistolari erano non soltanto lo spazio per rammaricarsi, ma anche gli strumenti per far fronte alla condizione di provvisorietà

8 Foster, Franko, Gilpin, Hammergren, Martin, Ness, Phelan, Ruyter, Savigliano, Tonko (1995), "Introduction", xiv. «In this regard – Freud's work precedes our own – to write about dance is to fix and make secure the thing that reveals itself as it disappears».

9 Lepecki (2004a), "Inscribing Dance", 125. «Despite the theoretical emphasis on disappearance and trace brought about by deconstruction, the perception of dance as an art of self-erasure is contemporary with the foundation of dance theories that inaugurate both modern choreography and dance studies».

10 Noverre (1803), *Lettres sur la danse, et sur les ballets et les arts, par M. Noverre, ancien maître des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'opera de Paris. Tome Premier*, lettera I, 1. Trad. in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 7. « Pourquoi ne connaissons-nous aucuns maîtres de ballets ? C'est que les ouvrages de ce genre ne durent qu'un instant, et sont effacés presque aussitôt que l'impression, qu'ils ont produite [...] ». Nella versione precedente del 1760 la riflessione non compare secondo questi termini.

o, in alcuni casi, veri e propri eventi coreografici, i materiali editoriali, insieme ad altre forme mediatizzate, sono sottoposti dalla teorica statunitense a una attenta disamina e guardati con sospetto nel loro tentativo di archiviare l'eccedenza dei corpi. La polarizzazione tra pratiche del corpo e forme mediate inevitabilmente sancisce l'inferiorità ontologica delle seconde.

Intorno all'assunto su scomparsa ed effimero si apre il dibattito tra gli anni Novanta e gli anni Duemila da parte di autrici e autori che rispondono anche indirettamente al postulato di Phelan. Nell'ambito degli studi coreografici un cambio di paradigma, utile alla comprensione delle sperimentazioni editoriali contemporanee, proviene dalle pratiche stesse. Sono opere come *Shirtologie* (1997) di Jérôme Bel, *hêâtre-télévision* (2002) di Boris Charmatz, *Nvsbl* (2006) di Eszter Salamon, *It's In The Air* (2007) di Mette Ingvartsen e Jefta van Dither, *The Fact of Matter* (2009) di William Forsythe a richiedere, come auspicato dalla coreografa e ricercatrice Paula Caspão, una generale «ristrutturazione delle percezioni temporali e spaziali in corso, insieme a una ristrutturazione delle successive percezioni della percezione stessa».¹¹ Sono le opere a sollecitare una visione che rompa con l'asserzione che la coreografia si espliciti nella scomparsa dei corpi in movimento. *Still-act*, movimenti che si manifestano fuori dai limiti delle percezioni umane, installazioni, dispositivi che coniugano corpi e architettura, diffidando dell'idea dell'uomo come fonte primaria di movimento, sono soltanto alcuni degli aspetti che invocano nuove possibilità per pensare le relazioni tra i corpi, il movimento, ma anche le soggettività e la politica.

Le riflessioni di studiosi come Bojana Cvejić, Ana Vujanović, Paula Caspão, Anna Leon, Anna Pakes riformulano la coreografia fuori dai confini autosufficienti della danza e la collocano in un punto d'intersezione con le altre discipline. L'esaurimento della nozione di coreografia come esibizione di movimento, che come suggerisce Lepecki «partecipa a una critica generale di questo modo di disciplinare la soggettività, di costituire l'essere»¹² cinetico tipico della modernità, genera una rottura epistemica in grado non solo di rinegoziare l'ontologia, anche politica, della coreografia, ma di comprendere e validare forme d'espressione fino a ora eccedenti.

È in dialogo con queste argomentazioni, attraverso gli strumenti e i concetti sviluppati dalle teorie degli affetti, che rileggo la pubblicazione come una delle occorrenze della coreografia, una delle possibili fonti di risonanza di un'entità che, per usare le parole del filosofo e teorico sociale Brian Massumi, si manifesta come «organizzazione di più livelli che hanno logiche e strutturazioni temporali diversi, ma sono bloccati in risonanza tra loro e ricapitolano lo stesso evento in modi divergenti».¹³

11 Caspão (2007), "Stroboscopic Stutter: On the Not-yet-captured Ontological Condition of Limit-attractions", 137. «for a reframing of ongoing temporal and spatial perceptions, along with a reframing of subsequent perceptions of perception itself».

12 Lepecki (2018), "The Political Ontology of the Movement", 107. «participates in a general critique of this mode of disciplining subjectivity, of constitute being».

13 Massumi (2002), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 33. «The

Un'ontologia alternativa alla metafisica della presenza, che l'autore canadese definisce "frattale", rompe la gerarchia, anche temporale, dalla quale discendeva la differenziazione tra ricerca (prima), opera (ora) e documentazione (dopo), permettendo di articolare il rapporto tra pubblicazione e coreografia oltre i processi di registrazione e archiviazione.

Per approfondire in che modo l'editoria dialoga con il campo specifico delle pratiche coreografiche è necessario ibridare più storie attraverso una prospettiva strabica, allo stesso tempo parcellizzata e allargata, che tenga conto dei fattori distintivi e di quelli condivisi. Se osservata nello spettro più ampio delle arti, la pubblicazione rimanda alla necessità di trovare mezzi espressivi più orizzontali, trasportabili, capaci di rompere le pareti del *white cube*, di generare una spettatorialità più intima e più prossima e un'autorialità condivisa oltre a quella isolata dell'artista-genio. Posta in dialogo con le riflessioni sviluppate in seno agli studi teatrali e performativi, la pubblicazione apre immediatamente alla questione della documentazione e dell'archivio, alle logiche di potere che giacciono nella formulazione occidentale dei processi di trasmissione e diffusione culturale. Ciò che intendo sostenere è la coesistenza, soprattutto nelle sperimentazioni più recenti, di una costellazione di fattori che rendono ciascun caso la risposta incarnata a un'intricata rete di significati storicamente situati, ulteriormente articolati rispetto al passato dalla rottura radicale dell'idea della coreografia come disciplina autonoma legata al corpo in movimento. Opere come *Papier incommestibile* (2019) della coreografa Emilie Gallier o *Still Dancing* (2021) dello scrittore e musicista Habib William Kherbek, vere e proprie coreografie su carta, non possono essere spiegate come mera documentazione o registrazione, ma neanche come "libro d'artista". I capitoli che seguono articolano ciò che questa introduzione riassume nel tentativo di fornire una panoramica degli strumenti che permettono di contestualizzare le opere analizzate, comprenderne la novità e seguire i cambiamenti che esse conducono.

organization of multiple levels that have different logics and temporal organizations, but are locked in resonance with each other and recapitulate the same event in divergent ways».

Capitolo 1

Editoria come fenomeno artistico

1.1 INTRODUZIONE

La pubblicazione è pressoché onnipresente nell'arte contemporanea. Libri d'artista, musei-*magazine*, *lecture* performative, festival di editoria ospitati dalle fondazioni d'arte sono soltanto alcune delle manifestazioni più esplicite di quella che potrebbe essere definita una vera e propria esplosione del fenomeno editoria.¹ Sulla spinta delle innovazioni estetiche, tecniche ed economiche introdotte dall'avvento del digitale, il fenomeno ha assunto negli ultimi decenni proporzioni uniche, che obbligano a una necessaria ricognizione.

Come rileva Emiliano Battista in *Some Notes on the Book* (2009), in una riflessione che accosta le pratiche performative e le arti visive, la centralità del *printed matter* nel secondo Novecento manifesta «una certa aspirazione accademica da parte di curatori, direttori e altri agenti culturali», che in occasione di mostre e festival sviluppano riflessioni e argomentazioni all'interno di cataloghi, riviste e *talk*.² Tuttavia, questa è soltanto una parte della storia, una visione parziale che non rileva l'utilizzo delle pratiche e degli oggetti editoriali come mezzi d'espressione da parte di un numero sempre crescente di artiste e artisti. L'autore procede oltre, leggendo l'ubiquità della pubblicazione come sintomatica dello sfumarsi dei confini che separano le opere dalle analisi teoriche:

il discorso non è solo la materia di contorno che può o meno accompagnare l'opera, ma una continuazione delle sue possibilità, un'altra delle sue manifestazioni. [...] Non c'è da stupirsi, quindi, che quelle che potremmo considerare forme accademiche, politiche, giornalistiche, ecc. di espressione e condivisione della conoscenza siano diventate forme artistiche: una proliferazione di libri, conferenze, interventi e simili.³

Artiste e artisti hanno preso parola, incorporando la materia e la forma espressiva del discorso nelle pratiche e nelle opere. Hanno confuso i confini tra opera e processo

1 La locuzione “musei-*magazine*” è un riferimento alla curatela del museo Macro a Roma da parte di Luca Lo Pinto. Vedi Lo Pinto (2022), “Why Luca Lo Pinto Considers the Museum a Magazine”.

2 Battista (2009), “Some Notes on the Book”, 225.

3 *Ivi*, 226. «discourse is not just the surrounding matter that may or may not accompany the work, but a continuation of its possibilities, another one of its manifestations. [...] No wonder, then, that what we might think of as academic, political, journalistic, etc. forms of expression and knowledge sharing have become forms of artistic practice: a proliferation of books, conferences, talks and the like».

di ricerca, tra opera e interpretazione. La visione resta, tuttavia, ancora parziale. Per comprendere il fenomeno a questi due fattori è necessario aggiungerne un terzo, che ruota intorno alle peculiarità che l'editoria offre e alle esigenze che soddisfa. Le progettualità e le materialità dell'oggetto libro continuano a fornire una serie di strumenti e possibilità creative che sembrano rispondere ad alcune delle istanze estetiche ed epistemologiche contemporanee. Come ricorda Alessandro Ludovico la tanto annunciata «'morte della carta stampata' è qualcosa che è di sicuro ancora di là da venire», la sua presunta obsolescenza è vanificata dalle capacità di adattamento, l'immutabilità connessa alla carta è uno strumento strategico più che un difetto di età.⁴

Il presente capitolo analizza le motivazioni che hanno spinto artiste e artisti a utilizzare durante tutto il XX secolo il libro come *medium* artistico e le modalità con le quali specifiche caratteristiche editoriali sono state sfruttate e plasmate in risposta a rivendicazioni e innovazioni estetiche e concettuali. La ricognizione del fenomeno editoriale nel campo delle arti visive permette di comprendere le assonanze e le divergenze con l'utilizzo che del libro è stato fatto nelle pratiche coreografiche, argomento al quale è dedicato l'intero secondo capitolo.

1.2 IL LIBRO COME OGGETTO SPERIMENTALE

La pubblicazione è un oggetto accessibile dal punto di vista tecnico ed economico per autrici e autori e per il pubblico. È altamente riproducibile, scambiabile, si può rompere, interrompere e modificare. Si presta ai cambiamenti, si adatta e reagisce alle evoluzioni tecnologiche e ai fermenti sociali e culturali. Per rendere conto della sua versatilità e vastità, l'artista e teorico Michalis Pichler conia il termine "bibliodiversità", rileggendo le pubblicazioni artistiche come:

diverse specie, alcune presenti in numero enorme, mentre altre in numero molto scarso, che probabilmente saranno mangiate dalle prime.⁵

La duttilità e la facile realizzabilità sono gli aspetti che maggiormente hanno eletto

4 Ludovico (2014), *Post-Digital Print: La mutazione dell'editoria dal 1984*, 13.

5 Pichler (2019), "Artist's Book as a Term is Problematic". «several species, but some are present in huge numbers while others are very scarce, and the ones with many copies are likely to eat or prevail over the others».

gli oggetti editoriali a strumenti di sperimentazione, formale e contenutistica, dalle avanguardie storiche di inizio Novecento alle *lecture-performance* contemporanee. Ripercorrere la gamma di utilizzi dello spazio editoriale proposti da artiste e artisti nel corso dei decenni permette di evidenziare le strategie di adattamento che rendono il libro un oggetto estremamente longevo.

Le innovazioni tecnologiche e dei media, che informano la vita urbana a cavallo tra XIX e XX secolo, inducono un cambiamento epistemologico immediatamente registrato nelle pratiche e nelle poetiche di artiste e artisti. I movimenti d'avanguardia sono i primi a farsi carico del desiderio generalizzato di nuove visioni, che prendano distanza da un paradigma considerato passatista. La rottura con la tradizione sentimentalista romantica e crepuscolare, tradotta in un complesso di cambiamenti estetici e linguistici, è un *topos* che pervade il discorso artistico del primo Novecento, occupando intere pagine delle testate giornalistiche. L'editoria diventa un mezzo di comunicazione in grado di soddisfare le esigenze di una generazione dedita al progresso, alla velocità, al cambiamento, all'elettricità, a stati di percezione che eccedano quello della realtà comune. Manifesti, *brochure* e volantini diventano insieme ai quotidiani gli strumenti più adatti a una diffusione che vuole essere pervasiva, veloce e massiva. Le parole dell'artista dada Tristan Tzara (1896–1963) rendono conto delle caratteristiche che rendono quotidiani e manifesti mezzi di comunicazione funzionali ai progetti di accelerazione verso il futuro:

Un manifesto è una comunicazione fatta al mondo intero nella quale non si pretende altro che la scoperta di un mezzo per guarire istantaneamente la sifilide politica, astronomica, artistica, parlamentare, agricola e letteraria. Esso può essere dolce o sempliciotto, ha sempre ragione, è forte, vigoroso e logico.⁶

Tra le varie tipologie, quelli del manifesto e dei volantini di propaganda sono stati i formati che, facili da realizzare e diffondere, meglio conciliano l'esigenza della comunicazione mediatica istantanea e combattiva, a cui lo stesso termine avanguardia rimanda. Noto l'episodio che vide nel 1910 Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944), ideatore del Futurismo, insieme a Umberto Boccioni (1882–1916), Aroldo Bonzagni (1887–1918), Carlo Carrà (1881–1966), Luigi Russolo (1885–1947), Armando Mazza (1884–1964) e Aldo Palazzeschi (1885–1974) lanciare sulla folla dalla Torre dell'Orologio

⁶ Tzara (1920), "Dada manifeste sur l'Amur faible et l'amour amer". « Un manifeste est une communication faite au monde entier, où il n'y a comme prétention que la découverte du moyen de guérir instantanément la syphilis politique, astronomique, artistique, parlementaire, agronomique et littéraire. Il peut être doux, bonhomme, il a toujours raison, il est fort, vigoureux et logique ».

di Venezia la versione italiana e francese di *Venezia Futurista* (1910), come atto di denuncia alla città emblema di sentimentalismo.

Tra tutti i movimenti, il Futurismo è quello che ha promosso maggiormente un uso sistematico dell'editoria in generale e del *magazine* in particolare. Effimero, fortemente attaccato al presente, vicino all'azione politica e sociale, di rapido consumo, il quotidiano diventa una delle forme espressive più apprezzate dalla postura iconoclasta futurista. A titolo di esempio si riportano in nota alcune delle testate curate in seno al movimento italiano; il numero, non esaustivo, rende conto dell'estensione del fenomeno.⁷

L'editoria risponde alla generale spinta al cambiamento non soltanto fornendo gli strumenti di comunicazione e diffusione di un nuovo credo, ma anche dotando artiste e artisti di uno spazio di creazione estetica e formale; la necessità di manifestare la novità si riversa nella scelta di formati, ma anche in una maggior attenzione alla composizione tipografica. Le qualità grafiche, esattamente come i contenuti critico-verbali, sfidano le convenzioni editoriali tradizionali con un complesso di nuove esperienze, che anticipano estetiche e sperimentazioni successive. Le poesie raccolte nell'opera *Karawane* (1912) di Hugo Ball (1886–1927) mettono in movimento lo spazio

7 «Poesia», rivista fondata nel 1905 da Sem Benelli (1877–1949), Vitaliano Ponti e Filippo Tommaso Marinetti, chiusa nel 1909 attraverso la dichiarazione programmatica «uccidiamo il chiaro di luna»; «Lacerba», periodico pubblicato a Firenze tra il 1913 e il 1915, diretto da Giovanni Papini (1881–1956) dal 1915, che insieme ad Ardengo Soffici (1879–1964) e ad Aldo Palazzeschi progetta la rivista dopo il tentativo fallito di «Lirica» in opposizione a «La voce» di Giuseppe Prezzolini (1882–1982); «L'Italia futurista» pubblicata tra il 1916 e il 1918, diretta da Emilio Settimelli (1891–1954) e Bruno Corra (1892–1976), saltuariamente dal fratello Arnaldo Ginna (1890–1982); «La Balza» poi ribattezzata da Marinetti dal secondo numero «La Balza Futurista», fondata e finanziata a Messina da Guglielmo Jannelli (1895–1950), diretta in collaborazione con Giovanni Antonio Di Giacomo (1891–1960) e Luciano Nicastro (1895–1979); «L'Eroica», mensile fondato e diretto da Ettore Cozzani (1884–1971), stampato tra il 1911 e il 1921, il 1924 e il 1944; «Roma futurista», fondato da Filippo Tommaso Marinetti, Mario Carli (1888–1935) ed Emilio Settimelli e stampato tra il 1918 e il 1920; «Noi», fondata a Roma da Enrico Prampolini (1894–1956) e da Bino Sanminiati (1896–1984) e pubblicata nei periodi 1917–1920, 1923–1925; «Dinamo», diretta nel 1919 per un totale di sette fascicoli da Emilio Settimelli, Mario Carli, Remo Chiti (1891–1971), Filippo Tommaso Marinetti; «Quartiere latino», diretta da Ugo Tommei (1894–1918) tra il 1913 e il 1914; «Vela Latina», rivista napoletana fondata e diretta dal poeta Ferdinando Russo (1866–1927) tra il 1913 e il 1918; «L'Aurora», stampata a Gorizia da dicembre 1923 a Ottobre 1924, fondata e diretta da Sofronio Pocarini (1898–1934); 25, rivista diretta da Giorgio Carmelich (1907–1929) per un totale di due numeri stampati nel 1925 con un respiro più internazionale rivolto all'esperienza dell'Astrattismo, del Costruttivismo e del Bauhaus; «Futurismo», periodico diretto da Mino Somenzi (1899–1948) tra il 1932 e il 1933 di cui «Artecrazia» costituisce il supplemento che ripropone manifesti futuristi; «Dinamo futurista», rivista mensile diretta da Fortunato Depero (1892–1960) per un totale di cinque numeri da Febbraio a Giugno 1933 con due diverse vesti grafiche; «Sant'Elia», inizialmente ultima pagina di «Futurismo» poi prosecuzione dello stesso, diretta da Angiolo Mazzoni (1894–1979) e Mino Somenzi tra il 1933 e il 1934; «Stile Futurista. Estetica della Macchina», rivista fondata a Torino, diretta da Fillia (Luigi Colombo) (1904–1936) ed Enrico Prampolini tra il 1934 e il 1935; «Artecrazia», diretta da Mino Somenzi e Angiolo Mazzoni, compare come supplemento di «Futurismo» nel Maggio 1932, come ultima pagina dell'ultimo numero di «Sant'Elia» (1933). La maggior parte dei numeri delle riviste elencate sono conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

della pagina attraverso un uso variegato dei caratteri tipografici, dell'*italic* e del grassetto, spingendo il dinamismo oltre il piano dell'espressione verbale. La lingua viene fatta esplodere non soltanto grazie a un uso libero della sintassi, che ritorna alla parola e al suono, ma anche all'attenzione rivolta alle proprietà meramente visive. I poemi optofonetici dell'artista dada Raoul Hausmann (1886–1971) informano una lettura ottica e sonora attraverso una disposizione spaziale che sfida la griglia e le regole di composizione tradizionali e un trattamento dei singoli caratteri e della punteggiatura che evidenzia la qualità visiva della scrittura. È con il fotomontaggio, tuttavia, che l'artista sfrutta le possibilità offerte dalla pagina per promuovere una nuova interpretazione e trasformazione della società. Il *collage ABCD* (1918) dinamizza lo spazio editoriale fondendo figure, oggetti, lettere e numeri, precedentemente ritagliati e sottoposti a un processo di ri-contestualizzazione. Dalla bocca di un volto maschile il grido espressionista è sostituito dalle prime quattro lettere dell'alfabeto, dalle quali si dipana una scia cosmica. Il monocolo che nasconde una parte del volto esplicita la visione futuribile auspicata dal movimento. A riassumere il nuovo approccio allo spazio "topografico" del libro sono le parole dell'artista El Lissitzky (1890–1941), che nel saggio "Topographie der Typographie" (1923) preannuncia un trattamento "ottico" dell'oggetto editoriale:

1. Le parole del foglio stampato vengono guardate, non udite.
2. Per mezzo di parole convenzionali si comunicano concetti, il concetto dev'essere configurato per mezzo di lettere.
3. Economia dell'espressione: ottica invece che fonetica.
4. La configurazione dello spazio del libro per mezzo del materiale compositivo secondo le leggi della meccanica tipografica deve corrispondere alle tensioni di trazione e di pressione del contenuto.
5. La configurazione dello spazio del libro per mezzo del materiale dei *cliché* che realizzano la nuova ottica. La realtà supernaturalistica dell'occhio perfezionato.
6. La sequenza continua delle pagine: il libro bioscopico.
7. Il libro nuovo esige uno scrittore nuovo. Calamaio e penna d'oca sono morti.
8. Il foglio stampato supera spazio e tempo. Il foglio stampato, l'infinità dei libri, devono essere superati. La ELETTOBIBLIOTECA.⁸

8 Lissitzky (1923), "Topographie der Typographie", 47. «1. Die Wörter des gedruckten Bogens werden abgesehen, nicht abgehört./2. Durch konventionelle Worte teilt man Begriffe mit, durch Buchstaben soll der Begriff gestalten werden./3. Oeconomie des Ausdrucks - Optik anstatt Phonetik./4. Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material des Satzes nach den Gesetzen der typographischen Mechanik muß den Zug und Druckspannungen des Inhaltes

L'attenzione alle qualità e potenzialità visive della lingua, veicolate dalle strategie fornite dal mezzo stampato, amplifica la necessità di prefigurare una relazione inedita con la realtà, prima di tutto linguistica. Così Piet Mondrian (1872–1944), Theo van Doesburg (1883–1931), Antony Kok (1882–1969), esponenti del movimento Dada:

L'organismo della letteratura contemporanea vive ancora interamente sulle sensazioni sentimentali di una generazione indebolita. LA PAROLA È MORTA. [...] LA PAROLA È IMPOTENTE. [...] noi vogliamo dare un nuovo significato alla parola, usando tutti i mezzi che sono a nostra disposizione:

sintassi

prosodia

tipografia

aritmetica

ortografia

la dualità tra prosa e poesia

la dualità tra contenuto e forma, non possono continuare a esistere quindi per lo scrittore moderno la forma avrà un significato

direttamente spirituale

egli non descriverà nessun evento

non descriverà affatto

ma SCRIVERÀ

egli creerà nella parola la totalità degli eventi:

unità costruttiva del contenuto e della forma.⁹

Le sperimentazioni, oltre a evidenziare il carattere performativo della lingua, spingono per la prima volta il libro fuori dal ruolo di mero contenitore di testi e immagini, invitando lettrici e lettori a considerare strutturazione e caratteristiche

entsprechen./5. Die Gestaltung des Buchraumes durch das Material der Klischees, die die neue Optik realisieren. Die supernaturalistische Realität des vervollkommenen Auges./6. Die kontinuierliche Seitenfolge - das bioskopische Buch./7. Das neue Buch fordert den neuen Schrift-Steller. Tintenfaß und Gänsekiel sind tot./8. Der gedruckte Bogen überwindet Raum und Zeit. Der gedruckte Bogen, die Unendlichkeit der Bücher, muß überwunden werden. DIE ELEKTRO-BIBLIOTHEK».

9 Doesburg, Mondrian, Kok (1920), "Manifeste II De Stijl". « l'organisme de la littérature contemporaine vit encore de la sentimentalité d'une génération affaiblie. LA PAROLE EST MORTE [...] LA PAROLE EST IMPUISSANTE [...] nous voulons par tous les moyens qui sont à notre disposition / la syntaxe / la prosodie / la typographie / l'arithmétique / l'orthographe / [...] la dualité entre la prose et la poésie ne peut subsister / la dualité entre le contenu et la forme ne peut subsister/ alors pour l'écrivain moderne la forme aura une signification directement spirituelle/il ne décrira aucun événement / Il ne décrira point/mais il ÉCRIRA/il recréera en la parole le collectif des événements : / unité constructive du contenu et de la forme ».

più specificatamente editoriali come un ulteriore piano di espressione del pensiero. Le parole, alle quali era precedentemente delegata la trasmissione dell'intenzione dell'autore, diventano uno dei tanti elementi di una composizione che, come suggerisce lo scrittore, editore e artista concettuale messicano Ulises Carrión (1941–1989),¹⁰ veicola riflessioni oltre la dimensione testuale.¹¹ Il libro si opacizza, mettendo in scena una pratica critico-discorsiva connessa alla propria materialità.

A procedere nella «nuova arte di creare libri»,¹² inserendosi nell'alveo della sperimentazione inaugurata dalle avanguardie storiche, è il movimento Fluxus, fondato a New York negli anni Sessanta da George Maciunas (1931–1978), che si cimenta con l'editoria, manipolando non più solo il *layout*, ma il libro *tout court*.¹³ Tra le prime pubblicazioni *Composition 1961* (1961) di La Monte Young, *An Anthology of Changes Operations, Concept art, Anti-art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disaster, Plans of Action, Stories, diagrams, Music, Dance Constructions, Compositions, Mathematics, Poetry, Essays* (1962) curato da La Monte Young e Jackson Mac Low (1922–2004) e *Water Yam* (1963) di George Brecht (1926–2008), il terzo è particolarmente interessante poiché anticipa una modalità che negli ultimi decenni ha conosciuto nell'ambito della coreografia una diffusione esponenziale. La scatola in legno di 6,7x19,6x15 cm, progettata nel 1963 da Maciunas e Tomas Schmit (1943–2006) e prodotta in multipli, contenente alcuni *event-scores* o *fluxscores*, istruzioni per la realizzazione di un manufatto e una selezione variegata di oggetti, è soltanto la prima delle innumerevoli produzioni editoriali fluxus che, fuori dal formato libro, rinnovano la tradizione della *Boîte-en-valise* (1935–1941) di Marcel Duchamp (1887–1968) e avviano quella delle *tool-box*. La necessità di condividere e diffondere gli strumenti, le poetiche

10 Ulises Carrión, esponente dell'arte concettuale messicana, ha rivestito una posizione significativa nella definizione e teorizzazione del libro d'artista come opera d'arte attraverso il manifesto *The New Art of Making Books* (1975).

11 Carrión (1975), "The New Art of Making Books", 51–54. «In the new art you often do NOT need to read the whole book. The reading may stop at the very moment you have understood the total structure of the book. [...] A book may be the accidental container of a text, the structure of which is irrelevant to the book: these are the books of bookshops and libraries. A book can also exist as an autonomous and self-sufficient form, including perhaps a text that emphasizes that form, a text that is an organic part of that form: here begins the new art of making books. [...] The words of the new book are there not to transmit certain mental images with a certain intention. They are there to form together with other signs, a space-time sequence that we identify with the name of "book". [...] In a book of the old art words transmit the author's intention. That's why he chooses them carefully. In a book of the new art words don't transmit any intention; they're used to form a text which is an element of a book, and it is this book, as a totality, that transmits the author's intention. [...] In the new art every book requires a different reading».

12 Il riferimento è al titolo del testo seminale di Ulises Carrión.

13 Molti dei materiali qua analizzati sono consultabili in Italia presso la Fondazione Bonotto di Vicenza, conservati all'interno dell'omonima collezione che dagli anni Settanta raccoglie opere, progetti editoriali, manifesti, riviste, libri, documentazioni audio, video di esponenti del movimento Fluxus. Le opere sono consultabili anche nella versione digitale sul sito della fondazione <https://www.fondazionebonotto.org/> (ultima consultazione 10 dicembre 2023).

e le pratiche, sviluppate dai vari esponenti, all'interno di una comunità dispersa su tre continenti – Stati Uniti, Europa, Giappone – si traduce non soltanto nella creazione di *Eternal Network* (1961–1973), primo prototipo di rete artistica internazionale, ma anche nella progettazione di un formato che amplifica le qualità tattili.¹⁴ Le sperimentazioni condotte sulla pagina vengono sostituite da oggetti e partiture, che, nell'integrità materica tridimensionale, spostano il dialogo tra autore e lettore su un piano dell'esperienza più corporea. Aperte a una libera interpretazione, le partiture invitano il lettore a eseguire azioni in pubblico o in privato, le istruzioni a creare e a utilizzare un oggetto.

La riflessione proposta da Brecht, che anticipa quella sviluppata nell'ambito dell'arte concettuale sulle connessioni tra linguaggio e rappresentazione, fa dell'oggetto editoriale uno strumento per la messa in scena di azioni. Fluxus è, insieme a Merce Cunningham (1919–2009) con l'opera *Changes: Notes on Choreography*¹⁵ (1968) e Allan Kaprow (1927–2006) con *Assemblage, Environments and Happenings* (1965), tra i primi a promuovere anche un dialogo trans-disciplinare tra pubblicazione e pratiche del corpo. Le pagine di *Grapefruit* (1964) dell'artista Yoko Ono propongono un complesso di "partiture di eventi" che delega la realizzazione della messa in scena dell'opera alle decisioni e alla libera interpretazione del lettore, che diventa co-autore e interprete.¹⁶

Il legame del movimento con le pratiche editoriali è osservabile non soltanto nella proliferazione di pubblicazioni, riviste e *printed matter* e nel grado di sperimentazione perseguita, ma anche nella creazione di case editrici, tra le quali la più nota è sicuramente la Something Else Press, fondata da Dick Higgins (1938–1998) nel 1963, di distributori e di spazi per la vendita, come lo European Mail-Order Fluxshop fondato ad Amsterdam dall'artista Willem de Ridder (1939–2022) su suggerimento dello stesso Maciunas. Un fenomeno simile è osservabile oggi nell'ambito delle pratiche coreografiche, in progetti come Rosas, Varamo Press ed Everybodys Publications, case editrici fondate rispettivamente dalle coreografe Anne Teresa De Keersmaeker, Mette Edvardsen e Jeroen Peeters, Mette Ingvarsen e Alice Chauchat con l'obiettivo di stampare e diffondere progetti editoriali sulle poetiche e sulle opere proprie e di altri artisti.

Un altro movimento che sfruttò l'editoria come pratica artistica fu la Mail Art, che tra gli anni Sessanta e Settanta conobbe una considerevole espansione, intercettando le nuove ondate di controcultura soprattutto in quegli stati che censuravano idee e opere con azioni repressive, come nel blocco sovietico o in Sudafrica. Il movimento

14 *Eternal Network* è un modello concettuale di rete artistica internazionale, progettata nel 1968 dagli esponenti del movimento Fluxus Robert Filliou (1926–1987) e George Brecht, che sfrutta le infrastrutture postali.

15 L'opera è pubblicata dalla Something Else Press, casa editrice fondata nel 1963 da Dick Higgins, artista, compositore, teorico dell'arte, poeta, editore, stampatore e cofondatore del movimento Fluxus.

16 L'opera è stata ri-pubblicata nel 2000 dalla casa editrice Simon & Schuster Ltd.

di Arte Postale promuoveva lavori composti principalmente da fotocopie come espressione di presa di distanza e critica al mondo dell'arte, dalla figura del curatore e dallo spazio delle gallerie. Nel 1962 Ray Johnson (1927–1995) coniò la dicitura “New York Correspondance School” per definire la comunità di artisti che si dedicava alla realizzazione di oggetti di piccolo formato e di uso comune – cartoline, carte, *collage*, francobolli, ma anche musica e oggetti di *sound art* – e impiegava il servizio postale come canale di distribuzione. La *zine* «New Correspondence School Weekly Breeder» o quella Neo-Dada «Cabaret Voltaire», diretta da Steve Hitchcock, oggi meglio conosciuto come Ferrara Brain Pan, a San Diego dal 1977 per un totale di cinque numeri, inviate via posta ai membri abbonati, accompagnarono e promossero dai tardi anni Sessanta il movimento. Se le avanguardie avevano sperimentato con la composizione su pagina e Fluxus con l'oggetto libro, la Mail Art si distingue per l'individuazione di strategie estetiche e progettuali che promuovono l'interconnessione, il senso comunitario e un'autorialità diffusa non focalizzata intorno a un unico artista. La creazione di pubblicazioni a partire dalla raccolta di opere inviate tramite posta, poi fascicolate e rilegate, fu un fenomeno talmente esteso da costituire una sorta di sottogenere, i cosiddetti *assemblies*. «X Ray» raccoglieva interventi e contributi per un totale di circa 226 pagine a numero; «Braincell» di un solo foglio, era il risultato dell'assemblaggio di adesivi e timbri; la Assembling Press di Richard Kostelanetz dal 1970 al 1982 pubblicò edizioni annuali di *assembling* a partire dalle mille copie del materiale che ciascun collaboratore o autore desiderava pubblicare. Con gli anni Novanta progressivamente il movimento si è spostato dalle reti postali al *web*, inaugurando una nuova fase di *printed matter* digitale.

Tra gli anni Sessanta e Settanta il libro diventa una presenza costante, spaziando attraverso estetiche e stili, dalla Pop Art all'arte concettuale. Come sottolineato da Germano Celant (1940–2020) nel saggio *Book as Artwork 1960/1970* (1972), la pubblicazione fa parte di quei mezzi di comunicazione di massa, che hanno fornito una risposta alle richieste di coloro che andavano formalizzando una nuova arte teorico-filosofica. La sperimentazione non è condotta tanto sull'oggetto editoriale, che tende a reiterarsi in formati tradizionali, ma sull'esperienza generata, nel prevalere della discorsività e della lettura a discapito dell'esperienza mistico-sensuale. Il critico identifica nell'auto-significazione un fattore sostanziale della diffusione capillare del mezzo editoriale, che non impone al lettore/spettatore nessun altro sistema di informazione se non quello convenzionale della lettura.

La pubblicazione, oggetto estremamente versatile, è stato interpretato dall'estetica Pop alla stregua di un dispositivo di visualizzazione del quotidiano, in una prospettiva quasi opposta rispetto alle contemporanee sperimentazioni Fluxus e alle pratiche performative, più interessate all'innescare o alla documentazione di eventi e azioni. *Twentysix Gasoline Stations* (1963) dell'artista Ed Ruscha è una raccolta di ventisei fotografie di varie dimensioni e proporzioni delle stazioni di servizio situate sulla Route 66, disposte, con l'eccezione dell'ultima, secondo l'ordine in cui appaiono sul percorso da ovest a est. La ripetitività e la prospettiva centrale delle foto

veicolano una lettura né narrativa né sentimentale del paesaggio urbano, che quasi completamente privo della presenza umana si pone agli occhi del lettore come un sistema piatto, ma articolato di segni. *Nine Swimming Pools* (1968) è una raccolta di fotografie a colori di nove piscine, calcata sull'estetica delle pubblicazioni commerciali; *Thirtyfour Parking Lots* (1967) una pubblicazione di trentaquattro parcheggi vuoti fotografati dall'alto. I soggetti, la qualità estetica delle immagini, la reiterazione del medesimo schema di inquadramento, la quasi totale assenza del corpo animale umano o non umano, la tiratura in larga scala enfatizzano un'interpretazione del libro come prodotto di massa, avvicinandosi ai volantini pubblicitari e alle riviste promozionali.

Anche la Minimal Art, in opposizione ai postulati di Clement Greenberg (1909–1994) sull'autonomia e sulla specificità disciplinare, dialoga con la pagina, osservandola a partire da quel processo di astrazione, di riduzione degli aspetti formali e decorativi ed esaltazione dei materiali e della loro composizione che costituiscono la peculiarità del movimento. Un esempio della rilettura minimalista dello spazio editoriale è fornito da "Homes for America" (1966), saggio "sociologico" pubblicato da Dan Graham (1942–2022) nel numero di dicembre di «Arts Magazine» sull'architettura seriale statunitense. Testi che descrivono le varie tipologie di abitazioni, le preferenze di genere, le possibili combinazioni strutturali sono accompagnate da foto amatoriali all'interno di un *layout* che bilancia i pieni e i vuoti, evidenziando gli aspetti geometrici dell'impaginazione.

Ereditando gli assunti della Minimal Art, la Conceptual Art radicalizza l'attenzione rivolta all'idea che presiede la creazione di un'opera. Le riflessioni e le pratiche di Terry Atkinson, David Bainbridge (1941–2013), Michael Baldwin, Harold Hurrell, membri e fondatori del gruppo Art & Language e della rivista «Art-Language: The Journal of Conceptual Art», Joseph Kosuth, Douglas Huebler (1924–1977), Robert Barry, Lawrence Weiner (1942–2021), On Kawara (1932–2014), John Baldessari (1931–2020), Hanne Darboven (1941–2009), per citarne alcuni, trovano nella pubblicazione un luogo adatto per pratiche e riflessioni che abbandonano gli aspetti materiali dell'opera per concentrarsi sull'idea, sul linguaggio, sull'argomentazione, sul senso non estetico veicolato dalle parole. All'utilizzo della rivista come mezzo di diffusione delle nuove prospettive estetiche, gli artisti concettuali impiegano l'oggetto editoriale per affermare l'indagine critica e il linguaggio come attività artistiche in sé. Il libro è lo strumento di trasmissione di informazioni e argomentazioni per eccellenza, familiare e comprensibile a tutti coloro che sanno leggere, silenziato a favore di un'esposizione diretta del contenuto. Dizionari, calendari, istruzioni per l'uso, rubriche, catalogazioni di termini, quaderni di appunti, schedari proliferano tra le produzioni artistiche del movimento. *Ciò che non ha limiti e che per sua stessa natura non ammette limiti di sorta* (1968) è il libro nel quale l'artista Giulio Paolini raccoglie e organizza secondo ordine alfabetico i nomi e i cognomi delle persone conosciute, generando un cortocircuito tra l'obiettività di forme scientifiche come il vocabolario e l'affettività e la soggettività alla base della generazione di senso dei nomi personali.

A pubblicazioni più tradizionali artiste e artisti concettuali accostano sperimentazioni che eccedono dal formato libro, promuovendo un'idea di *publishing*

che definirei “espansa”. *Index 001* (1972) è l’installazione che Art & Language realizza in occasione della quinta edizione di documenta, costituita da otto schedari, contenenti articoli pubblicati in «Art-Language» e materiali precedentemente non divulgati. Essi sono ordinati secondo due criteri, secondo un ordine alfabetico e in base al grado di completezza. Sulle pareti dei fogli di carta presentano un complesso sistema di indicizzazione di trecentocinquanta citazioni, accompagnate dai simboli +, - e T, che ne esplicitano il valore relazionale. A partire da una prospettiva che incrocia il pensiero marxista ai metodi della filosofia linguistica anglosassone, i membri del gruppo si scagliano contro le condizioni dell’arte contemporanea, sfruttando quelle forme di espressione e condivisione della conoscenza prelevate dal mondo accademico, dalla politica e dal giornalismo che sono state recuperate da molte delle pratiche artistiche contemporanee.

Una modalità, che insieme alle precedenti, collega l’arte concettuale e il contemporaneo è la creazione di *statement*, che invadono le pareti delle gallerie, le facciate di edifici pubblici, i giornali, i cartelloni pubblicitari. Una delle artiste che ha sfruttato il carattere politico della dichiarazione è Jenny Holzer, che dal 1977 con la serie *Truisms* e *Inflammatory Essays*, saggi di circa cento parole, propone a un pubblico allargato spesso inconsapevole verità lapalissiane, falsi *cliché*, *slogan* come denuncia alle condizioni politiche ed esistenziali. *Poster*, manifesti, insegne luminose, *t-shirt*, giornali sono soltanto alcuni dei supporti editoriali che l’artista impiega per diffondere asserzioni come “Abuse of Power Comes As No Surprise”, “Boredom Makes You Do Crazy Things”, “Protect Me From What I Want”, “The Fate Of The Most Vulnerable Will Be The Fate Of The World”.

L’editoria è stata utilizzata come luogo di sperimentazione artistica anche dalle generazioni successive, che con intenzionalità e formalizzazioni eterogenee hanno rinnovato la tradizione inaugurata dalle avanguardie storiche e dalle neo-avanguardie. Una ricognizione che tenga traccia di tutte le evoluzioni, sorte perlopiù come conseguenza della diffusione sempre più capillare del digitale, esula da questo testo. Due fenomeni, tuttavia, necessitano di essere menzionati: l’esplosione della *zine* negli anni Novanta e la divulgazione della *lecture-performance* negli ultimi vent’anni, che sposta la discorsività dalla pagina al corpo.

Il breve attraversamento proposto evidenzia alcune delle declinazioni storiche fondamentali dell’utilizzo del libro come *medium* artistico e alcune delle modalità con le quali diverse strategie e caratteristiche editoriali sono state adottate come manifestazione di specifiche poetiche ed epistemologie. La cartografia individuata fornisce i paradigmi e gli strumenti che, insieme a quelli specifici della coreografia, permetteranno di interpretare i casi studio raccolti nella seconda parte della dissertazione, inserendoli in una visione ampia di dialogo tra le discipline.

1.3 SPAZIO DI IBRIDAZIONE

Uno degli aspetti che ha reso la pubblicazione un oggetto ampiamente apprezzato e utilizzato è la sua malleabilità. I contesti, le estetiche e le narrazioni hanno modificato e continuano a modificare che cosa può essere incluso nella parola *publishing*, intervenendo sul piano dei contenuti e su quello della forma. Le capacità di adattamento del mezzo editoriale hanno persuaso artiste e artisti a rimodellare il libro, avvicinandolo alle altre discipline e agli altri mezzi artistici. Ciò a cui si assiste tra il XX e il XXI secolo è un processo di sostanziale ibridazione, al quale la pubblicazione si presta proprio in virtù della sua versatilità. Una propensione al dialogo trans-disciplinare, che sembra rispondere alle prerogative delle pratiche artistiche contemporanee e delle nuove epistemologie.

Il libro incontra il cinema nei *flipbook* realizzati dall'artista George Griffin.¹⁷ Disegni e fotografie sono disposti in sequenza come in un film d'animazione, dal quale prendono distanza nel concedere al lettore la libertà di scegliere il verso di lettura, la velocità e il tempo dell'esperienza visiva. Come sottolineato dall'autore:

Questi libretti consentono di leggere la forma e il movimento senza l'intermediazione tirannica della direzione in avanti, ventiquattro fotogrammi al secondo, stanza buia, segnale in rosso di "uscita", il dispositivo della proiezione.¹⁸

A contatto con l'editoria, l'esperienza cinematografica diventa un atto attivo e privato per lo spettatore/lettore, che è chiamato a ri-costruire le sequenze sulla base delle proprie preferenze ed esigenze:

Fascicolazione e rilegatura, così vicini al processo di montaggio del film (che utilizza il cemento), nel flipbook possono aggiungere la dimensione ulteriore di scelta da parte dello spettatore.¹⁹

17 George Griffin è un animatore sperimentale statunitense con base a New York. Laureato in scienze politiche a Dartmouth, le sue opere traggono ispirazione da Robert Breer, Stan Vanderbeek e John Hubley.

18 Griffin (1976), "IDEA POLL: Statements on Artist' Books by fifty Artists and art Professionals connected with the Medium", 8. «These booklings allow one to read form and movement without the intermediating tyranny of the forward direction, 24 frames per second, darkened room, red "exit" sign, projection situation».

19 *Ibidem*. «Collating and binding, so close to the film editing process (which uses cement) can, in

A contatto con la curatela la pubblicazione diventa uno spazio espositivo, capace di intercettare e dar voce a esperienze estetiche fuori dalle pareti del *white cube* e dei musei più istituzionali. *1969 March 1969* (1969) è la collettiva di un mese in forma di catalogo, pensata dal curatore Seth Siegelaub (1941–2013), alla quale parteciparono artisti statunitensi ed europei.²⁰ A ciascun artista è stato assegnato lo spazio di una pagina e richiesto un contributo testuale, uno per ciascun giorno del mese di marzo. Il *magazine* fotografico «Ohio», progettato e stampato da Hans Peter Feldmann (1941–2023), Uschi Huber, Jörg Paul Janka, Stefan Schneider a Colonia dal 1995 al 2013 per un totale di tredici numeri, è pensato dagli autori come uno spazio curatoriale mobile personale. Immagini fotografiche già esistenti vengono selezionate da fonti e *media* eterogenei per essere ricombinate nelle doppie pagine, trattate come pareti di una galleria. I numeri di «Zeitschrift», *magazine* fondato a Vienna nel 2002 da un gruppo di autrici e autori austriaci, tedeschi e svizzeri, sono costruiti a partire da un invito rivolto ad artisti, scrittori, scienziati, personalità del mondo dell'arte e della cultura. I *contributors* plasmano attraverso contenuti visivi o testuali l'argomento, di volta in volta selezionato, come in una sorta di *panel*. Ciascun numero — *Chicago, Times, Plotter, Helvetica, DIN, Techno, Löhfelm, RR_02, Univers, Tiffany, Circuit, Memphis, Gringo, Zeus, The Mix, Princess Lulu, Pigiarniq, Paper, Libertine, Trixie, Déjà Vu, Auto, Rediviva, Acid, Wanda, Loraine, Hallo, Korpus, Spiegel, Zeitschrift and FIG* — caratterizzato dalla scelta di un *font* sempre diverso, da cui viene tratto il titolo, definisce il *topic* a partire da una pluralità di voci, che esplicitano il disegno curatoriale del *team*. Curatela ed editoria sono accostate in progetti che interpretano le due pratiche come mezzi per generare costellazioni dinamiche relazionali, collaborazioni e incontri affettivi.

L'editoria ha instaurato un profondo dialogo anche con la performance, che ha impiegato manifesti, fotografie, *zine*, libri come materiale documentario, come *props* in scena, come *medium tout court*. Ciò che mi interessa sottolineare, tuttavia, non è l'utilizzo che ne hanno fatto artiste e artisti, quanto la capacità della pubblicazione di assimilare, anche materialmente, questioni e metodologie proprie delle pratiche performative. Se, sulla scia di quella genealogia che connette gli studi sul linguaggio di John Langshaw Austin (1911–1960), i *gender studies* e gli studi femministi, la performatività risiede nella capacità di disturbare le condizioni culturali, sociali, e politiche della realtà, interpretate come sempre artificiali, allora è possibile inserire

a flipbook, add another dimension of viewer choice».

20 Tra i partecipanti: Carl Andre (1935–2024), Mike Asher (1943–2012), Terry Atkinson, Michael Baldwin, Robert Barry, Rick Bartheleme, Iain Baxter, James Lee Byars (1932–1997), John Chamberlain (1927–2011), Ron Cooper, Barry Flanagan (1941–2009), Dan Flavin (1933–1996), Alex Hay, Douglas Huebler, Robert Huot, Stephen Kaltenbach, On Kawara, Joseph Kosuth, Christine Kozlov (1945–2005), Sol Lewitt (1928–2007), Richard Long, Robert Morris (1931–2018), Bruce Nauman, Claes Oldenburg (1929–2022), Dennis Oppenheim (1938–2011), Alan Ruppertsberg, Ed Ruscha, Robert Smithson (1938–1973), De Wain Valentine (1936–2022), Lawrence Weiner, e Ian Wilson (1940–2020).

una pubblicazione come *X Magazine* (2008) nello spettro del performativo.²¹ L'opera è una pubblicazione parassita, che sopravvive ai danni di «Liebling», *magazine* che riguarda il *life style* tedesco rivolto a un pubblico principalmente femminile. Le circa sessanta pagine realizzate dall'artista, *designer* e *stylist* tedesca Lena Loeber si celano dietro i contenuti della rivista ospite grazie all'impiego di un inchiostro visibile soltanto se posto sotto una lampada di Wood. Il contenuto celato, da leggere in un ambiente che rievoca attraverso la luce le pratiche e i luoghi del *cruising*, interferisce con la definizione del "femminile" di «Liebling» con contenuti visivi e testuali su una sessualità esplicitamente rivolta alla donna da una prospettiva non maschile. Attraverso le possibilità fornite dal mezzo editoriale, l'artista palesa l'artificialità delle strutture discorsive che definiscono il genere e le relazioni, nel contatto tra materialità dei corpi e rappresentazione.

1.4 LO SPETTATORE COINVOLTO

X magazine (2008) è un caso emblematico anche del tipo di spettatorialità stimolata dai materiali editoriali, più orizzontale, letteralmente più vicina al corpo, privata e personalizzata. Il lettore/spettatore dell'opera di Loeber, coinvolto attivamente nel processo di lettura, è chiamato a creare o ricercare le condizioni ambientali che permetteranno ai contenuti di affiorare. È nell'interazione fisica con il contesto e con il corpo del lettore che la pubblicazione mostra l'artificialità dei generi e della rappresentazione normata del femminile.

Il caso analizzato lavora esplicitamente sul coinvolgimento fisico dello spettatore come ulteriore piano di manifestazione dei contenuti. Tuttavia, la prossimità e l'interazione sembrano essere aspetti centrali per molti di coloro che si rivolgono alle pratiche editoriali. Per Aquí Thami and Himanshu S, collaboratori di Bombay Underground, piattaforma nata nel 1999 che si occupa della realizzazione e diffusione di *zine* attiviste, «il cuore dell'atto di realizzazione delle *zine* è radicato nell'interazione fisica tra coloro che realizzano le *zine*, le *zine* stesse e il lettore».²² Secondo Alison Piepmeier (1972–2016), studiosa e femminista statunitense, nota per il suo libro *Girl*

21 John Langshaw Austin (1911–1960) è stato un filosofo e linguista inglese, qui citato per la riflessione sugli enunciati linguistici performativi, che si distinguono da quelli constativi, ossia descrittivi, per la capacità di generare un'azione, modificando la realtà. A differenza dei constativi, che possono essere veri o falsi, degli enunciati performativi è possibile stabilire la validità, determinata dalle circostanze o dalle condizioni adatte e appropriate o meno all'enunciato.

22 Bombay Underground (2019), "Bombay Underground", 315. «For us, the heart of the act of zine-making is rooted in physical interaction between zinester, zine, and the reader».

Zines: Making Media, Doing Feminism (2009), è la materialità delle pubblicazioni, nel caso specifico delle zine, a «instigare connessioni intime e affettive tra creatori e lettori». ²³ La carta, tenendo traccia del passaggio del corpo di colui che l'ha creata per consegnarla al lettore, è una tecnologia capace di generare relazioni tra le persone e tra i corpi. «La carta agevola gli affetti», istituendo un ambiente di interconnessione tra agenti umani – il creatore e il lettore/spettatore – e non umani – l'oggetto editoriale. ²⁴

Sebbene alcune tipologie veicolino la connessione in maniera più esplicita di altre attraverso qualità materiali e scelte editoriali, qualsiasi pubblicazione riconfigura il ruolo dello spettatore, facendo della sua implicazione un fattore necessario alla percezione: da testimone diventa complice. Vicino a ciò che la studiosa Bojana Cvejić definisce “spettatore implicato”, il coinvolgimento delega una parte di responsabilità dell'esperienza percettiva al lettore, che attraverso una serie di scelte intenzionali agisce sensorialmente sull'oggetto. ²⁵ La lettura, collettiva o personale, in uno spazio pubblico o privato, la velocità, la sua reiterazione strutturano la visione. I già citati *flipbook* di George Griffin sono frutto di un'operazione che deliberatamente impiega l'oggetto editoriale per le possibilità date al pubblico di intervenire e riconfigurare l'esperienza sensoriale “cinematografica”.

La costellazione affettiva e percettiva tra artista, la forma sensibile, lo spettatore e la comunità appena osservata partecipa alla rottura del paradigma rappresentativo delle arti contemporanee, a quella rottura del rapporto diretto tra produzione delle forme artistiche e produzione di un effetto determinato sul pubblico osservato dal filosofo Jacques Rancière in *Le Spectateur émancipé* (2008). La pubblicazione chiede al lettore di non aderire a una logica del consenso, ma di costruire narrazioni e finzioni appropriandosi dei materiali consegnati dall'autore. Riporto a tal proposito le parole di Eva Weinmayr, artista, ricercatrice che indaga i confini tra arte ed educazione radicale da una prospettiva queer e fondatrice della casa editrice AND publishing:

Mi piacerebbe pensare alle pubblicazioni stampate, ai poster o alle *zine* come non necessariamente al prodotto finale che cerca di convincere qualcuno di qualcosa, ma piuttosto a “una modalità di lavoro che stabilisce le condizioni per la co-produzione di significati”. ²⁶

²³ Piepmeier (2008), “Why Zines Matter: Materiality and the Creation of Embodied community”, 213. «Zines instigate intimate, affectionate connections between their creators and readers».

²⁴ *Ibidem*. «Paper facilitates affection».

²⁵ Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 222. «implicated attender».

²⁶ Weinmayr (2014), “One Publishes to Find Comrades”. «I'd like to think of printed publications, posters or zines as not necessarily the end product trying to convince anyone of anything, but rather as “working towards establishing conditions for the co-production of meaning”».

A titolo di esempio, *The email flyer project* è la pubblicazione realizzata nel 2006 dall'artista Tim Devin su una presunta storia d'amore. Il testo dell'ultima *mail* scritta da Sue a Jay, stampato su fogli A4, viene abbandonato sulle auto di interi quartieri attraverso un'azione mirata a coinvolgere i proprietari che possono scegliere o meno di intervenire. Nonostante non siano personalmente coinvolti nell'operazione, i lettori-spettatori diventano un fattore indispensabile nella costruzione dell'opera, che non è solo organizzata per essere presentata a loro, ma attraverso di loro e le loro scelte.

Le possibilità fornite dagli oggetti editoriali nel campo dell'arte di realizzare costellazioni affettive, che intrecciano estetica e politica, sono veicolate solo in parte dai contenuti. Sono soprattutto le caratteristiche materiali a rendere le pubblicazioni gli innesti di una spettatorialità che coniuga la partecipazione attiva – strumento attraverso cui il soggetto può determinare la realtà sociale e politica – e il coinvolgimento nella responsabilità e nella costruzione dell'esperienza sensibile.²⁷

1.5 AUTORIALITÀ CONDIVISA

Lo spostamento del lettore da spettatore passivo ad attivo a implicato procede intrecciandosi con l'espansione dell'autorialità, che si diffonde, si moltiplica, diventa nomade. Sebbene il processo di frantumazione della figura dell'autore come entità isolata, osservabile nelle pubblicazioni, sia interpretabile come una deriva delle arti soprattutto a partire dal secondo Novecento, è innegabile che il *publishing* come disciplina implichi strutturalmente un'autorialità collettiva e condivisa. Le competenze, le pratiche e le personalità coinvolte combinano la figura dell'autore con quella dell'*editor* nel processo di organizzazione delle varie fasi progettuali. Una pubblicazione è, inoltre, inevitabilmente il risultato di *contributors*, *publishers*, tipografi, grafici, distributori, che a vario titolo intervengono nel progetto e ai quali si somma, nelle sperimentazioni più recenti, lo spettatore. Anche l'autoproduzione, che l'artista concettuale e filosofa Adrian Piper in *Power Relations Within Existing Art Institutions* (1996) rivendica come unico mezzo per conservare la propria autonomia sociale, intellettuale, economica e creativa contro il fenomeno di frammentazione dei ruoli tipico dell'arte istituzionalizzata, ricorre alla collaborazione e al *network* per garantire la propria sopravvivenza.

In molte opere editoriali contemporanee, l'idea dell'autore come coordinatore di una rete di personalità e pratiche è consolidata anche sul piano dei contenuti. Materiale proveniente da contesti eterogenei viene ricombinato all'interno di una nuova

27 Per un'analisi esaustiva dell'argomento vedi Claire Bishop (2012), *Artificial Hells*.

narrazione visiva che ne riformula il significato. Così l'artista concettuale, poeta, *editor* e fondatore di Miss Read: The Berlin Art Book Fair Michalis Pichler:

Certe immagini, oggetti, suoni, testi o pensieri appartengono all'area individuata dal termine appropriazione, a volte più espliciti, a volte strategici, a volte si abbandonano al prestito, al furto, all'appropriazione, ereditano, assimilano ... sono influenzati, ispirati, dipendenti, indebitati, ossessionati, posseduti, citati, riscritti, rielaborati, ridisegnati ... una revisione, una rivalutazione, una variazione, una versione, un'interpretazione, un'imitazione, una prossimità, un supplemento, un incremento, un'improvvisazione, un *prequel* ... un *pastiche*, una parafrasi, una parodia, una falsificazione, un omaggio, una mimica, uno Shan-Zhai, un'eco, un'allusione, una intertestualità e un *karaoke*.²⁸

Il *remix* e la postproduzione, come sottolineato dallo studioso Nicolas Bourriaud in *Postproduction: Culture As Screenplay: How Art Reprograms the World* (2002), sono gli strumenti con i quali forme preesistenti e itinerari già tracciati vengono riprogrammati. Fuori dall'ideologia del nuovo e dell'originale modernista, l'artista è un *semionauta* che produce «percorsi originali tra i segni»,²⁹ un *dj* che «propone il suo personale percorso all'interno dell'universo musicale (la sua "*playlist*")», un programmatore.³⁰

L'appropriazione e la ri-programmazione dell'artista-*editor* contemporaneo rilanciano la tradizione inaugurata da Guy Debord (1931–1994), che in "Mode d'emploi du détournement" (1956) dichiara:

È infatti necessario eliminare tutti i resti della nozione di proprietà personale in quest'area. [...] Qualsiasi elemento, indipendentemente dalla provenienza, può essere utilizzato per creare nuove

28 Pichler (2009), "Statement on Appropriation". «Certain images, objects, sounds, texts, or thoughts would lie within the area of what is appropriation, if they are somewhat more explicit, sometimes strategic, sometimes indulging in borrowing, stealing, appropriating, inheriting, assimilating ... being influenced, inspired, dependent, indebted, haunted, possessed, quoting, rewriting, reworking, refashioning ... a revision, re-evaluation, variation, version, interpretation, imitation, proximation, supplement, increment, improvisation, prequel ... pastiche, paraphrase, parody, forgery, homage, mimicry, travesty, shanzhai, echo, allusion, intertextuality, and karaoke».

29 Bourriaud, Herman, e Schneider (2002), *Postproduction: Culture As Screenplay: How Art Reprograms the World*, 18. «All three are "semionauts" who produce original pathways through signs».

30 *Ivi*, 38. «The DJ's work consists both of proposing a personal orbit through the musical universe (a playlist)».

combinazioni. [...] Uno slogan come “il plagio è necessario, il progresso lo implica” è ancora poco compreso, e per le stesse ragioni, anche la famosa frase sulla poesia che “deve essere fatta da tutti”.³¹

La serie *Bootleg* di Urs Lehni, artista e fondatore della casa editrice Rollo Press, è un’operazione editoriale che attraverso la ristampa non autorizzata di testi classici, libri d’artista fuori produzione o difficili da trovare o consultare, ispirata a una suggestione dello scrittore e romanziere Michael Bracewell, riflette sul concetto di autorialità in dialogo con quello di *copyright*. *Xerox book* (2010), una delle pubblicazioni della serie, è il “bootleg”, il facsimile non autorizzato, di *Xerox book* (1968) del curatore e collezionista statunitense Seth Siegelau, acquistabile soltanto attraverso lo scambio con libri pubblicati nel 1968 – anno di pubblicazione della versione originale – o con libri che presentano uno dei sette artisti inclusi – Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner. L’operazione, attraverso un processo di semplice ri-stampa in differita, inceppa il meccanismo di attribuzione, generando un’autorialità opaca e nomade.³²

Ciò che mi interessa sottolineare sono le modalità con le quali le operazioni editoriali riescono a intercettare e a risolvere con i propri mezzi il problema di una tipologia di autorialità che si oppone a quella centralizzata e unica di matrice modernista. L’autorialità condivisa, ibrida e nomade, esplicitamente auspicata dalle pubblicazioni analizzate, è tuttavia una caratteristica strutturale dell’editoria, che coincide casualmente con alcune delle posture e gli orientamenti estetici ed epistemologici contemporanei.

1.6 LE PRATICHE EDITORIALI *DIY*

Vorrei destinare l’ultimo paragrafo del primo capitolo ad approfondire alcune specificità delle pubblicazioni autoprodotte. L’affondo è reso necessario

31 Debord, Wolman (1956), “Mode d’emploi du détournement”. « A vrai dire, il faut en finir avec toute notion de propriété personnelle en cette matière. [...] Tous les éléments, pris n’importe où, peuvent faire l’objet de rapprochements nouveaux. [...] Un mot d’ordre comme “ le Plagiat est nécessaire, le progrès l’implique “ est encore aussi mal compris, et pour les mêmes raisons, que la phrase fameuse sur la poésie qui “ doit être faite par tous ” ».

32 Sul *bootlegging* – letteralmente “contrabbando” – la casa editrice Valiz basata ad Amsterdam ha da poco dedicato la pubblicazione, a cura di Ben Schwartz, *Unlicensed: Bootlegging as Creative Practice* (2023).

dall'appartenenza a questa tipologia di alcuni dei casi studio analizzati nella seconda parte della tesi, che, pur condividendo con gli esempi precedenti alcuni nodi estetico-concettuali, presentano delle particolarità difficilmente trascurabili ai fini di una comprensione esaustiva. Le pubblicazioni *DIY* si inseriscono nello spettro dell'indipendente, del quale amplificano l'aspirazione a sottrarsi dal mercato e dalla produzione *mainstream* attraverso un processo di creazione, stampa e distribuzione gestito dall'autrice o dall'autore, senza il coinvolgimento di case editrici. L'approccio favorisce un controllo diretto sull'opera, la realizzazione di un'estetica più personale e sperimentale e la trattazione di argomenti che potrebbero non trovare spazio nei canali editoriali più convenzionali.

Autrici e autori provenienti dalle discipline e dai contesti storico-culturali più eterogenei concordano nel considerare il maggior grado di libertà il punto di forza dell'autoproduzione. Fuori dalle imposizioni temporali, stilistiche e contenutistiche delle case editrici, il *self-publishing* è stato un mezzo di sperimentazione artistica e culturale, ma anche strumento di dissidenza politica e spazio per la costruzione di relazioni affettive per minoranze e *fandom*.³³ Se per alcuni artisti l'autoproduzione è il metodo più efficace per eludere i tempi dilatati dell'editoria, per «fare qualcosa di economico, distribuirlo e passare velocemente all'idea o alla pubblicazione successiva»,³⁴ per altri è «un'articolazione delle politiche *queer*»³⁵ o, in una prospettiva futuribile, un modo per creare «una lista di letture per una comunità in arrivo».³⁶

Movimenti artistici e culturali *underground*, che non si riconoscevano nelle estetiche promosse dai mezzi di comunicazione ufficiali, sono spesso ricorsi al *self-publishing*. L'esigenza di monitorare l'intero processo di realizzazione, di stabilire le tempistiche, di ricorrere a tecniche e materiali non canonici è una delle cause della proliferazione di *self-publisher* a fronte dell'ampia diffusione di piccole e medie case editrici indipendenti. L'artista Joachim Schmid nell'articolo "From my Skull" (2010) conferma l'avversione da parte di alcuni autori verso il sistema dei *publisher*, che definisce *slot machine*:

Il momento cruciale per la maggior parte dei *self-publisher* (...) sta nel forte desiderio di fare le cose nel modo in cui vogliono che vengano fatte e di farle privatamente nei loro spazi. Hanno capito che

33 Sottocultura formata dalla comunità di appassionati (*fan*) che condividono un interesse comune in un qualche fenomeno culturale, come un *hobby*, un libro, una saga, un autore, un genere cinematografico o una moda.

34 MacKillop (2018), "The Publication is the Artwork", 199. «I can make something cheaply, distribute it, and move on to the next idea or publication at speed».

35 Queer-Feminist Book Fair (2019), "Queeres Verlegen", 323. «is one articulation of queer politics».

36 AND Publishing (2016), "and the name of our publishing activity is". «AND creates a Reading List for a coming community».

nessuno sarebbe più entusiasta delle loro opere di loro stessi e hanno iniziato a beneficiare della flessibilità di poter fare un libro entro una settimana, se necessario, invece di aspettare anni per l'approvazione di un editore.³⁷

A titolo di esempio riporto il caso delle riflessioni e le sperimentazioni della Beat Generation diffuse attraverso la *zine Beatitude*, ideata e curata da Robert Kaufman (1925–1986), John Kelly e William Margolis (1944–2004). Stampata in ciclostile dal 1959 al 1960 per un totale di diciassette numeri a San Francisco e venduta a venti/trenta centesimi, la pubblicazione raccoglieva le poesie di quei pochi autori selezionati dal *team* curatoriale perché rappresentativi della stagione culturale: Allen Ginsberg (1926–1977), Lawrence Ferlinghetti (1919–2021), Robert Kaufman, William Margolis, Ruth Weiss (1928–2020), Michael McClure (1932–2020) per citarne alcuni. Nella stessa decade anche la cultura psichedelica della comunità artistica di San Francisco ricorre all'autopubblicazione per diffondere il proprio immaginario. Il «The Oracle of the City of San Francisco», fondato nel 1966 dal poeta Allen Cohen (1940–2004), capo redattore, e Michael Bowen (1937–2009), direttore artistico, tradusse le istanze del quartiere di Haight-Ashbury non soltanto nei contenuti delle varie rubriche, ma soprattutto in una grafica sperimentale, dove testo e immagine si fondono in composizioni colorate che mettono in crisi l'impostazione tipografica delle testate istituzionali. La sperimentazione cromatica, perseguita da Collen e Bowen, fu realizzata attraverso un utilizzo non canonico delle stampanti, nelle quali i vari calamai erano inseriti secondo un ordine diverso da quello previsto. Lo studioso Alessandro Ludovico in *Post-Digital Print: La mutazione dell'editoria dal 1984* (2014) riporta l'episodio dei tipografi del «The Oracle of the City of San Francisco», che tormentati dalle richieste lasciano le macchine da stampa ai due autori, aprendo involontariamente la strada all'estetica psichedelica.

Il proverbiale assunto “si pubblica per trovare compagni” del poeta e teorico del Surrealismo André Breton (1896–1966) è ciclicamente rinnovato da coloro che si rivolgono all'editoria *DIY*. Una delle motivazioni, che hanno spinto i già citati Aquí Thami e Himanshu S a prendere parte al progetto Bombay Underground, è l'esigenza di «dirigere lo sguardo su una parte della storia che include le voci di individui e gruppi marginalizzati».³⁸ Nel suo trascendere regolamentazioni e censura e nella sua materialità, spesso frutto di un lavoro integralmente e personalmente svolto da autrici

37 Schmid (2010), “From My Skull”, 182. «The crucial moment for most self-publishers (...) is the strong desire to do things the way they want them to be done, and to do them at their own place. They understood that nobody would be more enthusiastic about their books than the authors themselves, and they enjoy the flexibility of being able to make a book within one week if necessary, instead of waiting years for a publisher's approval».

38 Bombay Underground (2019), “Bombay Underground”, 315. «provided a glimpse into a part of history that includes the voices of marginalized individuals and groups».

e autori, il *self-publishing* genera una comunità incarnata che si riconosce in un sistema di parole, immagini e valori condivisi. Le pagine editoriali autoprodotte possono diventare gli strumenti attraverso i quali rendere visibili in uno spazio pubblico quei corpi altrove non abilitati alla parola. L'attività editoriale ha costituito non soltanto un luogo di dibattito e affermazione di movimenti e poetiche artistici, ma anche un luogo di rinegoziazione dei regimi di discorsività e visibilità.

Per conservare il margine di autonomia, che lo contraddistingue da altre modalità editoriali, il *self-publishing* ha dovuto sviluppare propri canali di produzione e distribuzione. La storia dell'autoproduzione editoriale è informata dallo sviluppo tecnico; dalla stampante a caratteri mobili alla pagina *web*, le innovazioni tecnologiche hanno plasmato i progetti *DIY*, che, più di altri, si sono dovuti adattare in risposta alla necessità di allargare il bacino di lettori e contenere i costi. L'avvento di *internet* ha affinato le soluzioni analogiche ipotizzate negli anni Sessanta e Settanta da esperienze come *Eternal network* o *Whole Earth Catalog* con soluzioni che investono il piano economico, i meccanismi di produzione e distribuzione, veri e propri punti deboli dell'ambito. *Blog* e pagine *web* hanno ridotto le distanze tra autrici/autori e lettrici/lettori e favorito una maggiore diffusione di titoli e opere; piattaforme di *crowdfunding* come Kickstarter permettono a ciascun autore di ricevere un supporto finanziario direttamente da parte del pubblico in una sorta di patrocinio diffuso; aziende come Lulu, Lightning Source, Author Solutions o Amazon offrono un servizio di traduzione in formato cartaceo – *POD*, o *print on demand* –, di vendita e distribuzione dei file *pdf* caricati direttamente dagli autori, che possono scegliere uno dei formati predefiniti. Il minor grado di libertà indotto da una selezione limitata di tipologie di carta e dimensioni della pagina è controbilanciato dalla possibilità di sfruttare canali di distribuzione internazionali; alcuni aspetti formali dell'oggetto cartaceo sono sacrificati per la possibilità offerta di raggiungere un pubblico più ampio.

Capitolo 2

Editoria e coreografia

2.1 INTRODUZIONE

I legami che la coreografia tesse con l'editoria sono talmente intimi da essere fissati nel suo stesso nome. Fin dalla sua prima apparizione nell'opera *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances* (1589) del maestro di danza Thoinot Arbeau, la nozione di coreografia risulta intrinsecamente legata alla pagina stampata. Attraverso una costellazione complessa di riformulazioni, questo sodalizio è stato auspicato, scongiurato, ri-plasmato. Dai trattati rinascimentali alle coreografie in formato libro della *post-dance* contemporanea, lo spazio delle doppie pagine ha innegabilmente saputo accogliere gli immaginari, le riflessioni, le posture, i gesti, le pratiche, fornendo ad autrici e autori la possibilità di sperimentare con un oggetto familiare e disponibile alle metamorfosi.

Osservare come la pubblicazione entra nel mondo della coreografia – non solo contemporanea – è un modo obliquo per rilevare quali aspetti e qualità fenomenologiche vengono eletti a fattore da condividere, documentare e conservare. Lo studioso e danzatore Franz Anton Cramer in un intervento sulla documentazione, l'analisi e la notazione nella pratica di Emio Greco e della compagnia EG | PC sottolinea:

Se è vero che l'archiviazione della danza avviene in una reciprocità particolarmente stretta e in una sorta di relazione complementare con l'attività artistica della danza, allora la forma specifica che un certo discorso, una certa istanza di percezione, una certa forma di pre-servizio richiede, potrebbe forse essere meglio definita dal modo in cui trattiamo le tracce della danza e il tipo di conoscenza che si libera costantemente allo scoperto.¹

Al di là dei termini con i quali l'autore pone la riflessione, che analizza documenti e artefatti editoriali come strumenti di archiviazione della danza, ciò che suggerisce è l'esistenza di una correlazione tra le forme espressive – in questo caso delle tracce archiviali lasciate – e le intenzioni, cioè la particolare interpretazione che ciascun artista elabora della disciplina, dalla quale scaturisce anche la messa in scena. Detto altrimenti, la lettura che un certo periodo storico, culturale e una certa autrice o

1 Cramer (2007), "Knowledge, Archive, Dance", 14. «If it is true that the archiving of dance takes place in particularly close reciprocity with and a kind of complementary relationship to the artistic activity of dance, then the specific form which a certain speech, a certain instance of perceiving, a certain form of pre-serving demands could perhaps be best defined by how we deal with the traces of dance and the kind of knowledge which constantly releases itself into the open».

autore danno della coreografia si riflette sulle forme di trasmissione e documentazione. Sulle operazioni editoriali, esattamente come sulle opere, interviene una concezione coreografica che si traduce non soltanto nella scelta dei contenuti o del genere letterario, ma anche negli aspetti editoriali formali e materiali, dalla carta al *layout* di pagina, dalla rilegatura alle dimensioni, dalla scelta dei *font* alla qualità delle immagini.

Le due pratiche sono reciprocamente connesse ed è sulla base di questa correlazione che la pubblicazione può essere considerata un mezzo privilegiato di osservazione. Lungo i secoli essa rivela incidentalmente il processo di movimento e le derive della definizione di coreografia e i cambiamenti di attitudine verso il materiale coreografico. La vasta letteratura, che analizza lo sviluppo storico della disciplina, le opere singole o l'operato di un'autrice o un autore a partire dalla documentazione su carta, è la manifestazione palese di quanto evidenziato. Tuttavia, ciò che intendo sostenere obbliga a un leggero spostamento. All'attenzione sui contenuti ritengo che sia necessario sviluppare una riflessione sui materiali, a partire dall'assunto della loro capacità, finora poco analizzata nell'ambito dei *dance studies*, di veicolare un piano della significazione utile alla comprensione di pratiche e poetiche.²

Il presente paragrafo fotografa le funzioni dei materiali editoriali nell'ambito della coreografia e fornisce una serie di esempi indicativi delle formalizzazioni incarnate del dialogo tra le due discipline. I casi analizzati non costituiscono la genealogia delle sperimentazioni contemporanee, né la rassegna esaustiva di tutte le tipologie, ma occorrenze contestuali che permettono di articolare e affinare lo sguardo su specificità, rimandi, citazioni o rotture. Non sono esemplari di un periodo storico o di uno stile, ma la declinazione estremamente personale che autrici e autori in un dato ambiente storico, sociale e culturale hanno dato dell'oggetto editoriale. All'analisi dei ruoli rivestiti dagli oggetti editoriali è accostata una riflessione sulle forme scritturali specifiche della coreografia: notazioni e annotazioni.

2.2 DA STRUMENTO DI REGISTRAZIONE, DOCUMENTAZIONE E APPRENDIMENTO ...

Una delle finalità più persistenti e prioritarie delle pubblicazioni nel campo della coreografia è quella della conservazione e della preservazione in reazione all'assunto

2 Nell'ambito dell'editoria la materialità delle pubblicazioni è stato oggetto di riflessioni molto accurate e stimolanti. A titolo di esempio riporto lo studio della teorica e femminista Alison Piepmeier sulle precarietà e sulla vulnerabilità della *zine* come elementi in grado di costruire una comunità incarnata, delle relazioni affettive e delle pratiche di cura. Vedi Piepmeier (2009), *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism*.

della scomparsa come sua prerogativa ontologica. Autrici e autori hanno affidato alla pagina la sopravvivenza oltre il qui e ora delle proprie opere a partire da prospettive eterogenee, che si estendono dalla notazione come strumento in grado di tradurre le proprietà spaziali e ritmiche del movimento in un linguaggio comprensibile universalmente al montaggio frammentario di materiali che delineano un'immagine sfuocata del processo creativo. La coreografia, nell'interpretazione etimologica data da Thoinot Arbeau in *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances* (1589), da Feuillet in *Chorégraphie Ou L'art De Décrire La Dance Par Caracteres Figures Et Signes Démonstratifs Avec Lesquels on Apprend Facilement De Soy-Même Toutes Sortes De Dances* (1700) e da John Weaver (1673-1760) nella traduzione inglese dell'opera di Feuillet *Orchesography: Or the Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures. Wherein the Whole Art Is Explain'd; ... an Exact and Just Translation from the French of Monsieur Feuillet. by John Weaver* (1706) quale connubio tra movimento, spazio e scrittura, è pensata fin dalla sue origini come strumento per documentare e preservare la danza su carta per i posteri.³ Il dialogo tra Arbeau e l'allievo Capriol è una manifestazione esplicita della funzione di preservazione:

Arbeau: Per quanto riguarda le danze antiche, posso dirti solo che il trascorrere del tempo, l'indolenza dell'uomo o la difficoltà di descriverle ci hanno privato di ogni conoscenza a riguardo [...]

Capriol: Prevedo quindi che la posterità rimarrà ignorante di tutte queste nuove danze che hai nominato per lo stesso motivo per cui siamo stati privati della conoscenza di quelle dei nostri antenati.

Arbeau: Bisogna presumere così.

Capriol: Non permettere che ciò accada, Monsieur Arbeau, poiché è nelle tue possibilità evitarlo. Metti per scritto queste cose per consentirmi di apprendere quest'arte, e facendolo sembrerà che tu ti ricongiunga ai compagni della tua giovinezza e faccia esercizio mentale e fisico, poiché ti sarà difficile trattenere l'uso delle tue membra per dimostrare i movimenti corretti. In verità, il tuo metodo

³ La parola "coreografia" deriva da due parole greche, *Χορός* (*choros*), connubio tra danza, ritmo e armonia vocale del coro greco e *Γράφειν* (*graphein*), scrittura. Come suggerito da Susan Leigh Foster in *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (2011a), i primi usi del termine presentano altre due radici greche, *orches*, indicante il luogo tra il palco e il pubblico di esibizione del coro, e *chora*, una nozione più generale di spazio. Laddove il primo rimanda a un processo di sintesi tra movimento, ritmo e voce, i successivi due sollecitano l'elemento spaziale. Foster (2011a), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, 16–17.

di scrittura è tale che uno studente, seguendo la tua teoria e i tuoi precetti, anche in tua assenza, potrebbe imparare da solo nell'intimità della propria stanza.⁴

Un approccio affine caratterizza l'utilizzo del libro anche tra il XIX e il XX secolo come riflesso, secondo André Lepecki, dell'adesione della danza al progetto malinconico della modernità. La proliferazione di forme e tecniche di conservazione si carica, però, di un umore radicalmente diverso, trasformando l'adesione senza riserve dei primi autori nella lamentazione malinconica sull'impossibilità di trattenere e sulla conseguente perdita di materia che eccede. L'apparente paradosso tra irripetibilità e non riproducibilità e moltiplicazione delle forme di fissazione è osservato da Marco De Marinis in una riflessione che riguarda i simultanei sviluppi e sperimentazioni teatrali, dove l'insistenza sul carattere effimero dell'evento scenico si confronta con l'ossessiva ricerca di sempre nuove modalità di persistenza.⁵

La conservazione diventa in alcuni casi letterale. *Compass, Untitled (Set One), Untitled (Set Two) e Untitled (Set Three)* sono le incisioni realizzate nel 2006 dalla coreografa Trisha Brown, che registrano su carta l'impronta in *reverse* del passaggio del piede, metonimia del corpo. In *Compass* lo spazio centrale del foglio da incisione è occupato dalla traccia del tallone, la più intensa nel foglio, segno della persistenza e del suo utilizzo come perno dell'azione. Con un movimento preciso, ma frammentato in due fasi, l'artista compie una rotazione circolare di 270° per poi dirigersi altrove. Una registrazione dall'alto, prodotta durante la mostra del 2008 al Walker Art Center di Minneapolis sui disegni di Brown, la ritrae nell'atto di camminare a piedi nudi nello spazio individuato da un grande foglio di carta. La "scrittura del movimento" è veicolata dai piedi, che intrisi di colore segnano l'incontro tra corpo e supporto cartaceo; ogni impronta mostra il piede di Brown e il modo del suo spostamento. Come puntualizzato dallo studioso Daniel Sack nell'articolo "Footprints. Dance on Paper by Trisha Brown" (2023), il processo di indicizzazione su carta è reiterato dall'utilizzo della tecnica

4 Arbeau (1589), 4–5. *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, 14. « Arbeau : Quant aux dances anciennes, ie n'enscaurois que dire, car l'iniure du temps ou la paresse des hommes ou la difficulté de les describe a esté cause de nous en oster la cognoissance [...] / Capriol : Le prevoy donq que nostre posterité sera ignorante de toutes ces nouvelles dances que venez de nommer, par les mesmes causes qui nous ont osté la cognoissance de celles de noz anciens. / Arbeau : Il le fault ainsi coniecturer. / Capriol : Monsieur arbeau ne permectez cela de vostre pouuoir puis que y pouvez remedier : mettez en quelque chose par escript cela sera cause que i'apprendray ceste ciuilité, & en l'esctuant, il vous semblera rajeunir & auoir les mesmes compagnies qu'auiez en vostre ieunesse, & prendrez aultant d'exercice d'esprit & du corps aussi, car difficillement vous abstiendrez vous, vous de remuer les membres, pour m'enseigner les mouueméts y necessaires : Vray est que vostre methode d'escripre est telle, qu'en vostre absence, sur vos theoriques & preceptes, un disciple pourra seul en sa chambre apprendre vos enseignements ».

5 De Marinis (2004), *Visioni della scena: Teatro e scrittura*, 74.

incisoria a cera molle, che attraverso l'impressione meccanica registra l'incontro forzato tra il foglio e la lastra. Ogni incontro – ogni copia appartiene a una serie di trentacinque – è reso unico dal progressivo affievolimento dell'inchiostro; esattamente come l'evento performativo ogni foglio è irripetibile.

La trasposizione su carta permette alla performance di circolare, di essere «inviata in una lettera allo stesso modo in cui si invia un'aria musicale».⁶ La pubblicazione non è solo uno strumento che nel presente mette in gioco il passato e il futuro, salvaguardando opere per le generazioni venture, ma anche un mezzo di diffusione coeva. Nella prefazione a *Orchesography: Or the Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures. Wherein the Whole Art Is Explain'd; ... an Exact and Just Translation from the French of Monsieur Feuillet. by John Weaver* (1706), Weaver sottolinea la rilevanza della notazione per la circolazione e la divulgazione delle danze, che diventano disponibili e non necessariamente ancorate alla presenza dei compositori. L'operazione di traduzione del sistema Feuillet operata dall'autore è indicativa del ruolo che la pagina stampata assume nella circolazione della coreografia e come sottolineato da Susan Leigh Foster in *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (2011a) nel consolidamento di stili, nel caso di Weaver quello inglese. Con diversi gradi di precisione le produzioni editoriali diventano strumenti per la rimessa in scena delle opere. Al polo opposto della precisione della notazione Laban, nell'introduzione di *Rire, Laugh, Lachen* (2008) (Fig. 12, 13, 14) la coreografa Antonia Baehr auspica un utilizzo fluido dell'opera:

Se avessi cercato di includere tutti gli spartiti che ho ricevuto in regalo, questo libro sarebbe scoppiato. Quelli che compongono il brano *Laugh* sono pubblicati nell'ordine in cui appaiono nel pezzo. Seguono gli altri. Tuttavia, ognuno di essi può essere eseguito indipendentemente e a sé stante. [...] La mia speranza è che questo libro ispiri numerose, nuove e diverse interpretazioni e continuazioni.⁷

La circuitazione è, inoltre, strettamente connessa a un'altra funzione; *maître de ballet*, coreografi, interpreti, *dramaturg* nel corso dei secoli ricorrono alla pubblicazione

⁶ Feuillet (1700), *Chorégraphie Ou L'art De Décrire La Dance Par Caracteres Figures Et Signes Démonstratifs Avec Lesquels on Apprend Facilement De Soy-Même Toutes Sortes De Dances*, prefazione. « [...] qu'on pourra envoyer dans une Lettre ainsi qu'on envoie un Air de Musique ».

⁷ Baehr (2008), *Rire, Laugh, Lachen*, 8–9. «Had I tried to include all the scores I received as presents, this book would have burst at the seams. Those that comprise the performance *Laugh* are published in the order as they appear in the piece. Others follows. However, each can be performed independently and in its own right. [...] My hope is that this book will inspire numerous, new and different interpretations and continuations».

per legittimare il proprio ruolo, le proprie opere o la propria pratica. È il caso dei maestri di danza Domenico da Piacenza e Guglielmo Ebreo da Pesaro e dell'umanista Antonio Cornazano, che, per innalzare la disciplina tra il novero delle arti liberali nel contesto delle corti dell'Italia del XV secolo, si rivolgono a quella forma letteraria che poteva conferire loro dignità: il trattato umanista ispirato alla classicità. O delle pioniere della danza moderna, Loïe Fuller (1862–1928), Isadora Duncan (1877–1927) e Ruth St. Denis (1879–1968), che rispettivamente in *Quinze ans de ma vie* (1908), *My Life* (1927), *Ruth St. Denis, an Unfinished Life: An Autobiography* (1939) utilizzano l'autobiografia per esplicitare e convalidare una nuova riflessione sulla coreografia come pratica profondamente incarnata, legata alla vita, alle esperienze e al corpo dell'artista. La descrizione, che lo studioso Frédéric Pouillaude fornisce in *Unworking Choreography* (2017) della danza moderna come esplorazione ed esposizione di tutto ciò che costituisce l'individuo come singolarità insostituibile, è resa lampante proprio dall'utilizzo dell'autobiografia.⁸ Questa funzione convoglia fattori plurimi come l'autorialità, la riconoscibilità, la persistenza sul mercato, il *copyright*, che diventa una questione nodale con il procedere storico della danza verso un maggior grado di autonomia e con la trasformazione della pratica di ri-utilizzo di scenari, opere, personaggi e *plot* da consuetudine a plagio.

Le pubblicazioni producono un rapporto ambivalente con la prassi incarnata delle pratiche coreografiche. Sebbene le prime forme notazionali presuppongano il corpo dell'interprete e del maestro di danza, rappresentando più un supporto che una vera e propria sostituzione, esse aprono l'eventualità di un apprendimento che prescinde dalla co-presenza corporea. Feuillet in *Chorégraphie Ou L'art De Décrire La Dance Par Caracteres Figures Et Signes Démonstratifs Avec Lesquels on Apprend Facilement De Soy-Même Toutes Sortes De Dances* (1700) manifesta la funzione di strumento pedagogico, fornendo indicazioni sull'uso corretto del libro:

Bisogna stare attenti a tenere sempre la parte superiore del libro perfettamente dritta verso la parte superiore della stanza, e si deve fare attenzione mentre si danza, sia che si giri o meno, a non spostare la sua posizione, come mostra la figura sopra. [...] come per esempio, in un quarto di giro a destra la mano sinistra sarà portata al libro nella parte più lontana e la destra nella parte più vicina: con le mani così preparate si girerà il quarto di giro, avvicinando la mano sinistra a sé, mentre la destra si allontanerà, in modo tale che entrambe

8 Pouillaude (2017), *Unworking Choreography*, 222.

rimangono di fronte ugualmente avanzate, tenendo sempre il libro per gli stessi punti, e si scoprirà che si è girato il suddetto quarto di giro senza che il libro abbia cambiato posizione.⁹

Alla conoscenza trasmessa visualmente attraverso dimostrazioni fisiche e spiegazioni verbali, le operazioni editoriali abbinano una modalità di apprendimento mediata dalla lettura privata. L'assimilazione di nozioni non riguarda soltanto opere e stili – obiettivo primario delle notazioni –, ma la coreografia come mezzo d'espressione artistica. A *Choreographer's Handbook* (2010) del coreografo Jonathan Burrows invita il lettore a indagare le motivazioni dalle quali prende forma una coreografia. In una sequenza di storie, idee, riflessioni e paradossi, l'autore spiega le varie fasi del complesso processo di costruzione di un'opera, elaborate attraverso la propria pratica artistica e cinque anni di *workshop* e seminari. La riflessione offre al lettore l'accesso a una serie di esercizi, meditazioni, principi e idee sulla coreografia, a partire dai quali sviluppare la propria poetica.

L'apprendimento investe anche il pubblico, che attraverso una consapevolezza e conoscenza più profonde può trarre, secondo l'opinione della studiosa Ann Hutchinson Guest, un maggior godimento e apprezzamento dell'opera.¹⁰ Una delle tipologie editoriali che ha fatto della funzione informativa un aspetto centrale è quella del programma, progettato per fornire a spettatrici e spettatori informazioni dettagliate sulla messa in scena: titolo, elenco degli interpreti, delle coreografie, dei coreografi, sinossi, note di produzione, eventuali ringraziamenti, *sponsor* e collaboratori. È doveroso sottolineare come negli ultimi decenni i programmi di sala abbiano aggiunto alla loro funzione primaria quella di cimelio. Oggetti generalmente cartacei di scarso valore sono diventati in quanto efèmera il fulcro di un'economia di conservazione e scambio che coinvolge collezionisti, archivi e fondazioni.¹¹ Tra le varie declinazioni

9 Feuillet (1700), *Chorégraphie Ou L'art De Décrire La Dance Par Caracteres Figures Et Signes Démonstratifs Avec Lesquels on Apprend Facilement De Soy-Même Toutes Sortes De Dances*, 33–34. « On doit remarquer qu'il faut tenir toujours le haut du Livre justement droit vis-à-vis le haut de la Salle, & prendre soigneusement garde à mesure que l'on dance soit en tournant ou sans tourner qu'il ne remuë point de sa situation, tel qu'il est démontré par la figure ici-dessus. [...] comme par exemple, un quart de tour à droit, on portera la main gauche au Livre à la partie la plus opposée de soy, & la droite à la partie la plus proche : les mains étant ainsi préparées on tournera le quart de tour, en rapprochant la main gauche de soy, tandis que la droite s'en éloignera, en forte qu'elles se trouvent toutes deux devant soy également avancées tenant toujours le Livre par les mêmes endroits, & on trouvera qu'on aura tourné ledit quart de tour, sans que le Livre ait changé sa situation ».

10 Hutchinson Guest (1984), *Dance Notation: The Process of recording movement on paper*, 4.

11 Dal greco *ἐφήμερος* “di un solo giorno”, il termine, generalmente associato a insetti che compaiono improvvisi d'estate dopo il tramonto, delimita la categoria residuale di materiali stampati o disegnati. Sono efèmera i manifesti pubblicitari, i volantini, gli schizzi, gli appunti degli artisti, i programmi di sala, i diari personali, le foto scattate durante le prove o la performance, i comunicati stampa, le notazioni. Per lo storico Chris Makepeace (1985, 67) gli efèmera sono

che il programma ha assunto, particolarmente interessante è quella fornita da *Dream* (2023) del coreografo Alessandro Sciarroni, un tascabile di 19,5x11,5 cm, consegnato all'uscita della messa in scena della partitura della durata di cinque ore per sei performer, un pianista, e un pianoforte, che accoglie tra le sue pagine un romanzo breve. La pubblicazione fornisce al lettore informazioni in ritardo su una parte dell'opera che viene lasciata in sottofondo, un lato b visivamente non presente.¹²

2.3 ... AL LIBRO-COREOGRAFIA

I progetti editoriali sono adottati da autrici e autori anche come strategie compositivo-progettuali. Le doppie pagine diventano lo spazio per riflettere, elaborare progetti, affinare una pratica all'interno di una sorta di “*Denkraum* su carta”. I tre libri, che compongono una trilogia, del coreografo statunitense Ralph Lemon, *Geography: Art/Race/Exile* (2000), *Tree: Belief/Culture/Balance* (2004), *Come Home Charlie Parker* (2013), sono dei diari di viaggio che tengono traccia degli incontri, delle relazioni affettive, dei suoni, delle immagini, dei sapori, delle difficoltà, a partire dai quali le opere coreografiche omonime sono pensate. Ralph Lemon conserva giornali, disegna, colleziona efèmera, conduce interviste informali, scatta fotografie per comporre una narrazione personale alla quale tornare coreograficamente. La pubblicazione come strategia artistico-produttiva viene interpretata in alcuni casi come spazio per la messa in scena di una pratica critico-discorsiva collettiva in una prospettiva che, sfruttando le peculiarità del mezzo editoriale, promuove un tipo di autorialità non centralizzata intorno a una personalità unica. Le pubblicazioni curate da Lilia Mestre e pubblicate da a.pass per il progetto *ScoreScapes* raccolgono i pensieri formulati all'interno di

documenti transitori prodotti per uno scopo specifico e non destinati a sopravvivere all'attualità del messaggio o dell'evento a cui si riferiscono. Per lo studioso Timothy Young (2003, 16–17) sono manufatti stampati, di solito meno consistenti dei libri, che, sebbene destinati a scopi o eventi specifici e limitati, sono conservati da biblioteche e archivi perché contengono un valore di ricerca continuo. Le due definizioni individuano come tratto distintivo una sorta di tensione. Gli efèmera, che secondo l'etimologia “durano solo un giorno”, in realtà tendono a vivere a lungo, sopravvivendo al messaggio o all'evento che accompagnano. Ad avere vita breve è il valore percepito. La funzione promozionale e informativa di un manifesto tende a decadere con la fine dell'evento, sostituita da una serie di funzioni che lo trasformano immediatamente in qualcos'altro. In documento storico, in ricordo, in oggetto d'arredamento, in oggetto da collezione, in strumento di identificazione culturale. Nel loro mutare, gli efèmera diventano «palinsesti e aggregatori di eventi, persone, affetti e discorsi», che non soltanto registrano, ma continuano a creare un'opera oltre l'opera (Pecorari 2021, 18).

¹² Ho assistito all'opera *Dream* (2023) nella versione che il coreografo Alessandro Sciarroni ha realizzato all'interno del festival FOG Performing Arts presso la Triennale di Milano in data 1–2 aprile 2023.

workshop e seminari da gruppi di studenti, ricercatori, artisti intorno a specifici argomenti.¹³ *Writing Scores* (2014) (Fig. 16) raccoglie i contributi dei partecipanti al *workshop* sulla scrittura delle partiture. Attraverso materiali eterogenei, frutto di una serie di attività e *task*, la pubblicazione diventa uno strumento collettivo per riflettere simultaneamente sulla coreografia, sulle partiture e sulle pratiche individuali di ciascun membro. Con un intento simile si esprime la coreografa Mette Ingvarstsen in merito al progetto *Everybodys*:

Everybodys è una piattaforma performativa gestita dagli artisti e da loro stessi avviata. Il suo obiettivo è sviluppare discorsi e possibilità di scambio nell'ambito delle arti performative. È un progetto internazionale che tutti possono utilizzare e a cui possono contribuire [...] consiste principalmente in una raccolta di giochi creati dagli artisti per riflettere ed espandere la loro comprensione del lavoro. I giochi offrono agli artisti l'opportunità di discutere le loro strategie, i loro metodi e le loro idee. *Everybodys* si concentra sul modo in cui le singole posizioni artistiche possono contribuire allo sviluppo di un discorso più generale nell'ambito delle arti performative di oggi.¹⁴

Un altro esempio delle possibilità aperte dalla pubblicazione come “spazio del pensiero” è fornito da *It's Alive! À travers l'œuvre de Gisèle Vienne* (2019) (Fig. 2, 3) dell'artista visiva e fotografa di moda Estelle Hanania. In una narrazione visiva di centonovantadue pagine ripercorre la pratica e la poetica sviluppate dalla coreografa Gisèle Vienne nell'arco di undici anni (2008–2019). Ciò che offre la pubblicazione è una rilettura del *corpus* di opere di Vienne a partire dalla prospettiva incarnata di Hanania; è un modo per rileggere e approfondire le opere fuori dai confini del palcoscenico, fuori dalla posizione e dallo sguardo estremamente parziale e individuale assunto in quanto spettatrice e spettatore.

De Marinis, citando il teatrologo Tadeusz Kowzan (1922–2010), rilegge la possibilità

13 A.pass è un ambiente di ricerca artistica e didattica nell'ambito della performance e della scenografia con sede a Bruxelles, che promuove un programma internazionale collaborativo e transdisciplinare attraverso due strutture complementari, che operano in parallelo e in dialogo: il Postgraduate Program e il Research Center.

14 Chauchat, Ingvarstsen (2008), *Everybodys Self Interview*, 7. «Everybodys is an artist-initiated and artist-run performance platform. Its aim is to develop discourses and possibilities for exchange within the performing arts. It is an international project that everyone can use and contribute to [...] consists mainly of a collection of games created by artists in order to reflect on and expand their understanding of work. The games offer opportunities for artists to discuss their strategies, methods and ideas. Everybodys focuses on how singular artistic positions can contribute to the development of a more general discourse within performing arts today».

dei supporti notazionali di fornire uno spazio ulteriore di sviluppo estetico a partire dalla constatazione, tutta novecentesca, della differenza tra la notazione come codificazione, o sistematizzazione del già noto, e *codage*, messa in codice del non ancora conosciuto.¹⁵ Detto altrimenti, l'obiettivo di alcune forme di notazione non sarebbe circoscrivibile alla mera documentazione di uno spettacolo realizzato, ma alla progettazione di uno spettacolo mancato:¹⁶

Insomma, è accaduto molto spesso che la notazione non si desse *accanto* a uno spettacolo, a un evento scenico effettivo, ma piuttosto *in assenza o al posto* di esso: che ne fosse, insomma, non il documento ma piuttosto il sostituto, il surrogato.

Credo si possa facilmente concordare sul fatto che molti degli eventi teatrali più interessanti più originali e importanti del Novecento si siano *realizzati* (e sottolineo questa parola) sulla pagina scritta, sul foglio disegnato (o sulla lastra incisa) molto più che sulle tavole del palcoscenico.¹⁷

La riflessione è interessante da molteplici punti di vista e, se traslata nell'ambito della coreografia, conduce a uno spostamento di paradigma non trascurabile.¹⁸ L'utilizzo dell'*italic* accompagnato da una nota tra parentesi, sottolinea come una tra le constatazioni fatte risulti significativa anche per l'autore. Lo spettacolo annotato non è soltanto mancato, ma «realizzato» su carta. Sebbene la parola «surrogato» accenni a un'incompletezza o imperfezione, l'argomentazione palesa la natura artistica autonoma dell'operazione su carta.

Molte coreografe e coreografi, soprattutto negli ultimi vent'anni, hanno utilizzato la pubblicazione non tanto per conservare, riflettere sulla disciplina o fornire un mezzo per l'apprendimento di tecniche e stili, ma come spazio per la “messa in scena”.¹⁹ *Sync: A Choreography* (2012) è il libro di 18,5x13 cm, realizzato dalla coreografa Emilie Gallier in collaborazione con la scrittrice Jannah Loontjens e lo scrittore Daniël Rovers in occasione di una residenza di tre settimane sull'incontro tra parole e movimento,

15 De Marinis (2004), *Visioni della scena: Teatro e scrittura*, 74.

16 Il termine “notazione”, utilizzato da De Marinis in riferimento al teatro, coincide nella presente dissertazione con quello di “annotazione”.

17 *Ivi*, 79. L'utilizzo dell'*italic* è a opera dell'autore.

18 Il parallelismo è condotto dall'autore stesso, che più volte accenna nel corso del testo alle specificità delle notazioni coreografiche, suggerendo delle simmetrie con gli sviluppi storici teatrali.

19 Questo particolare utilizzo della pubblicazione può essere accostato a ciò che Ferdinando Taviani chiama, in una riflessione sulle pratiche teatrali del Novecento, «teatro-in-forma-di-libro». Vedi Taviani (2001), *Uomini di scena uomini di libro: La scena sulla coscienza*, 185.

l'esperienza fisica della lettura, l'incontro con la voce della poesia, con l'autore del saggio. Nelle prime pagine Gallier specifica le intenzioni del progetto editoriale:

Sync è una coreografia su carta. Si trasforma in performance dal momento in cui lo si legge; quando lo spazio e il tempo che si trovano all'interno del libro si uniscono al corpo del lettore.

Questo libro funziona come un sistema performativo che consiste nell'intenzione presente, in un lessico e in una partitura, in relazione alla poesia di Jannah Loontjens. L'intenzione fornisce una cornice generale. Il lessico completa questa cornice raccogliendo in un terreno le condizioni per la realizzazione di questa coreografia. Elenca poi delle parole chiave; sono dei *mini-score* con cui bisogna confrontarsi per capire il vocabolario con il quale giocare. La partitura suggerisce un assemblaggio di parole chiave.

Questa coreografia su carta, con il suo formato, genera accostamenti incongrui. Così facendo, cerca nuove serie di relazioni. Cosa succede quando le parole si incontrano? Qual è lo strano universo parallelo che nasce dal loro incontro? Viaggiando attraverso questo universo, come si vive fisicamente la lettura? Come si incontra la voce della poesia o si procede con lo scrittore dentro il saggio? Come si legge una coreografia su carta?²⁰

«*Sync* è una coreografia su carta»; fin dal principio l'artista con una frase che ha i toni di un'asserzione programmatica invita lo spettatore/lettore a interpretare l'oggetto editoriale come una coreografia, ad attivarlo attraverso la lettura e la propria presenza corporea. Nessun spettacolo realizzato da conservare per i posteri, nessuna opera da mettere in scena, se non quella dello spettatore nello spazio della pagina. La triangolazione tra movimento, ritmo e voce, spazio e scrittura, che ha ispirato l'utilizzo di "orcheosografia" e "coreografia" tra la fine del XVI e gli inizi del XVIII secolo, viene

20 Gallier, Loontjens, e Rovers (2012), *Sync*, 6. «*Sync* is a choreography on paper. It turns into performance from the moment one reads it; when the space and time that is inside the book come together with the body of the reader./This book functions as a performative system that consists of the present intention, a lexicon and a score, in relation to the poem by Jannah Loontjens. The intention gives an overall frame. The lexicon completes this frame by gathering in a ground the conditions for this choreography to perform. It then lists keywords; they are mini-scores one needs to engage with, in order to understand the vocabulary to play with. The score suggests an assemblage of keywords./This choreography on paper, with its format, generates incongruous juxtapositions. In so doing, it looks for new sets of relation. What happens when words meet? What is the strange parallel universe that comes out of their encounter? Travelling across this universe, how does one physically experience reading? How does one meet the voice of the poem or go with the writer behind the essay? How does one read a choreography on paper?».

ri-editata da Gallier attraverso una traduzione letterale.

Nonostante l'interpretazione della pubblicazione come opera coreografica sia un fenomeno manifestato esplicitamente nelle intenzioni di autrici e autori perlopiù a cavallo tra XX e XXI secolo, la studiosa Anna Leon, a partire da una concezione espansa di coreografia e da una prospettiva storica che definisce «preposterous»,²¹ trova nel trattato di Feuillet un antecedente.²² Dopo aver constatato la natura non corporea della coreografia – il corpo compare come elemento grafico-compositivo, non come “presenza piena” a sé stante –, la studiosa avvalora le notazioni come oggetti in sé e per sé, sottolineandone la qualità estetica. Da strumento secondario che supporta e documenta, la scrittura notazionale di Feuillet diventa materializzazione transmediale della coreografia e grazie a specificità estetiche opera d'arte autoriale. A comprovare questa lettura sarebbe lo stesso Feuillet attraverso la sostituzione del verbo *écrire* con *décrire*; la coreografia è l'arte di descrivere, non di scrivere, la danza.

La differenziazione proposta sulle diverse funzioni delle pubblicazioni nel campo della coreografia, sebbene utile alla comprensione del fenomeno, è tuttavia solo in parte conforme alla realtà. Ogni pubblicazione è un'articolazione complessa di più finalità piuttosto che un oggetto sviluppato in risposta a uno unico scopo: *It's Alive! À travers l'œuvre de Gisèle Vienne* (2019) (Fig. 2, 3) è una documentazione del lavoro decennale della coreografa Gisèle Vienne, ma anche un'opera della fotografa Estelle Hanania; *Chorégraphie Ou L'art De Décrire La Dance Par Caracteres Figures Et Signes Démonstratifs Avec Lesquels on Apprend Facilement De Soy-Même Toutes Sortes De Dances* (1700) di Raoul Auger Feuillet è uno strumento per apprendere, diffondere, conservare, uno spazio di riflessione e un'opera coreografica su carta. Della complessità data dalla coesistenza di molteplici funzioni e intenzioni è persuasa la coreografa Paula Caspão, che nella copertina di *Relations on Paper* (2013) (Fig. 17) definisce la pubblicazione:

un documento di documentazione
un glossario specifico del sito
un catalogo
una risonanza
un calepino
un luogo

21 Leon (2022), *Expanded Choreographies-Choreographic Histories: Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*, 19. Con «preposterous History» l'autrice, recuperando una riflessione formulata dalla teorica e video-artista Mieke Bal, indica quell'inversione interpretativa, che pone ciò che è venuto cronologicamente per primo – pre – come effetto collaterale di ciò che viene dopo – post –. Detto altrimenti, indica un possibile modo di affrontare il passato oggi.

22 *Ivi*, 86–87.

una traccia

di

da

per

con

Relazioni una coreografia concreta di Petra Sabisch/Veranda

Più che fatto per ricordare la concreta

coreografia di “relazioni”

questo lavoro di documentazione è fatto per

RICORDARE

RE-PERCEPIRE

RI-ASSEMBLARE

RI-ARROGARE

le parti, i temi, gli oggetti, i movimenti, le posizioni, i sensi, i venti,
i pensieri, di cui il pezzo è fatto.²³

Le prime pagine sono una sorta di manuale a uso del lettore sulla natura dell'operazione editoriale. Attraverso i contributi testuali e iconografici l'autrice dichiara di non voler soltanto documentare l'opera *Relations, A Concrete Choreography* (2013) della filosofa e coreografa Petra Sabisch, ma anche di estenderla attraverso un processo infinito di generazione di senso in altri luoghi, in altri tempi, con altre persone. La pubblicazione è anche una coreografia privata influenzata dal tempo atmosferico, dal tempo della lettura, dai pensieri, dalle sensazioni, dai sentimenti di ciascuna spettatrice o spettatore. È anche un glossario, uno strumento di apprendimento. Nessuna delle funzioni prevale sulle altre, generando quella che Brian Massumi chiama «organizzazione di più livelli che hanno logiche e strutturazioni temporali diversi, ma sono bloccati in risonanza tra loro e ricapitolano lo stesso evento in modi divergenti».²⁴

23 Caspão, e Sabisch (2013), *Relations on Paper*, 1–3. «a piece of documentation/a site-specific glossary/a catalogue/a resonance/a calepin/a place/a trace/of/from/for/with/Relations a Concrete Choreography by Petra Sabisch/Veranda./More than made to remember the concrete/choreography of “relations”/this piece of documentation is made to literally/RE-MEMBER/RE-PERCEIVE/RE-ASSEMBLAGE/RE-ARRANGE/RE-PLACE/the parts, issues, objects, movements, stances, senses, winds, thoughts/the piece is made of».

24 Massumi (2002), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 33. «The organization of multiple levels that have different logics and temporal organizations, but are locked in resonance with each other and recapitulate the same event in divergent ways».

2.4 TESTUALITÀ COREOGRAFICHE: LE NOTAZIONI

Il termine coreografia stabilisce etimologicamente e fin dal suo primo utilizzo un legame tra movimento e scrittura, dalla scrittura come movimento alla danza come testo. Tra le forme scritturali utilizzate per registrare, documentare, diffondere e riflettere pratiche e opere, vorrei brevemente analizzare quelle che costituiscono una specificità disciplinare, quelle che con un maggior grado di insistenza compaiono tra le pagine dei progetti editoriali di coreografe e coreografi: notazioni e annotazioni. Ripercorrere il ruolo delle testualità dal Rinascimento a oggi è gettare uno sguardo diretto sulla storia della disciplina, dalla coreografia come strumento per tradurre il movimento e la danza su pagina alla coreografia come pratica critico-discorsiva.

Tra le forme di scrittura la notazione è quella che ha maggiormente plasmato la complessa relazione tra movimento e linguaggio, accompagnando il processo di ri-definizione del termine coreografia e quello di sviluppo della danza nei suoi aspetti formali e socio-culturali. Paragonabile alla partitura musicale, la notazione è quel processo di registrazione dei movimenti spazio-temporali attraverso segni scritti, di riduzione del movimento in quattro dimensioni – tre spaziali e una temporale – in una superficie bidimensionale. In maniera affine alle note musicali, i sistemi notazionali impiegano i segni grafici per descrivere i *pattern* di movimento e/o i corpi delle e degli interpreti. Ogni segno è legato a un gesto e/o una parte del corpo in maniera biunivoca secondo una condizione di reciprocità che permette al lettore di identificare una sequenza compositiva senza incorrere in errori d'interpretazione. In *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (1976), il filosofo Nelson Goodman (1906–1998) individua nell'identificazione biunivoca il compito «logicamente prioritario» delle notazioni, dal quale derivano tutte le proprietà teoriche necessarie, prima fra tutte la corrispondenza simmetrica, riflessiva e transitiva tra carattere scritto e componente denotata.²⁵ Lettere, simboli matematici, codificazioni astratte, pittogrammi, raffigurazioni stilizzate sono diversamente ricombinati, secondo la studiosa Anne Hutchinson Guest, nei circa ottantuno diversi metodi notazionali, in risposta a finalità, formalizzazioni, tecnologie, contesti socio-culturali, interpretazioni sul corpo e la sua meccanica eterogenei.²⁶ Parafrasando le parole della teorica, la notazione è uno strumento che dipende da come coloro che scrivono e la società alla quale appartengono interpretano la disciplina e scelgono di rappresentarla.²⁷ Tra fortune e declini, dai primi esempi di tabulazione alle tecnologie informatiche di *motion capture*,

25 Goodman (1976), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, 127–133.

26 Il numero di metodi notazionali individuato e descritto dall'autrice in *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper* (1984) copre l'eredità culturale della danza teatrale occidentale fino alla metà degli anni Ottanta.

27 Hutchinson Guest (1984), *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, 42.

i sistemi notazionali rivelano incidentalmente lo sviluppo storico del dibattito intorno a ciò che è rilevante documentare, alle modalità più idonee per farlo, alle politiche che insistono sui corpi.²⁸

Nonostante l'ampia diffusione in particolare nelle corti europee tra XVII e XVIII secolo, nella danza moderna del XX secolo e nello studio accademico, la notazione coreografica ha conosciuto una divulgazione decisamente inferiore rispetto a quella musicale, scontrandosi con quello che lo studioso Mark Franko definisce «pregiudizio anti-notazionale».²⁹ Il prevalere della trasmissione orale, di una mistica della presenza e della corporeità generano un certo grado di scetticismo nei confronti delle notazioni, che più di altre sembrano insistere sulla possibilità effettiva di catturare il movimento.³⁰ La congiunzione oralità, presenza e corporeità ha provocato in molti casi una diffidenza verso la scrittura notazionale, interpretata come strumento che atrofizza le qualità temporanee ed evanescenti dell'arte coreografica, coinvolgendo anche quelle forme che si focalizzano maggiormente sulla rappresentazione del corpo. Il dibattito, che ha accompagnato l'evoluzione storica dei sistemi di notazione, permane ancora oggi attraverso il confronto tra coloro che promuovono l'unicità dei sistemi di notazione per una descrizione del movimento e coloro che, al contrario, sottolineano il modo riduttivo con cui il corpo è rappresentato e la maggior rilevanza assunta dai documenti rispetto all'evento performativo. Per la studiosa Natalie Lehoux:

I sistemi di notazione sono essenziali per la descrizione del movimento. Offrono una soluzione ai problemi esistenti creati dall'assenza di un sistema universalmente applicato per catturare una descrizione completa del movimento umano. [...] permettono di archiviare e preservare opere storiche della danza, di favorire lo sviluppo di opere contemporanee e di contribuire a una più ricca eredità della danza. Pertanto, l'importanza di agevolare l'uso e la comprensione di materiali letterari svolge un ruolo importante nella coltivazione della nostra eredità della danza. La documentazione inadeguata della maggior parte dei punteggi di notazione passati

28 Il sistema di *motion capture*, o *mocap*, è una tecnologia utilizzata per registrare i movimenti e tradurli in dati digitali, poi applicati per la creazione di modelli 3D in tempo reale o in fase di post-produzione. I movimenti vengono registrati attraverso dei marcatori o sensori – punti riflettenti, sensori a infrarossi, sensori di movimento o dispositivi indossabili a seconda della tecnologia utilizzata – all'interno di uno spazio appositamente delimitato, il cosiddetto volume di registrazione. I dati rilevati della posizione tridimensionale sono inviati e rielaborati da *software* che creano un modello virtuale o una rappresentazione del soggetto registrato.

29 Franko (2011), "Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance", 328.

30 Altre forme scritturali sono formulate fuori dall'ipotesi di piena registrazione del movimento, funzionando come stimolo o innesco iniziale per un'azione.

e la mancanza di educazione riguardo alla conoscenza dei sistemi di notazione della danza hanno limitato lo sviluppo della cultura della danza.³¹

Argomentazione che consuona con le riflessioni di studiosi come Anne Hutchinson Guest (2005) e Graham McFee (1992, 2011) e che contrasta con le posizioni di Katja Čičigoj (2013), Miriam Van Imschoot (2010), Hetty Blades (2015a) e Bojana Cvejić, che nel saggio *A Choreographer's Score: Anne Teresa De Keersmaeker* (2016a), optando per una partitura simile alla «scrittura idiosincratca della musica contemporanea», a una forma familiare che non mira a registrare il movimento punto a punto, dichiara:

La trasmissione del repertorio di danza è ancora troppo “tecno-centrica”, nel privilegiare l'importanza tecnica di ciò che significa ballare un movimento corporeo e nel tagliare gli aspetti storici, contestuali e poetici che sono integrali alla forma e alla tecnica effettiva della danza.³²

Una delle conseguenze più evidenti della prospettiva veicolata dalla mistica della presenza e della congiunzione movimento-corpo è la temporalità rivolta al passato o al futuro, che fa della notazione o uno strumento di ricostruzione storica o un mezzo per tramandare il presente alle generazioni future. Questo sguardo tende tuttavia ad appiattire alcune delle intenzioni che hanno spinto coreografe e coreografi a inventare e utilizzare la notazione come supporto mnemonico o pedagogico, rivolto a coloro che nel presente hanno già un certo grado di conoscenza di uno stile o di una pratica. In questa prospettiva, la scrittura notazionale è uno strumento che non rivendica la possibilità di contenere in maniera esaustiva un'opera coreografica, ma un mezzo che in

31 Lehoux (2013), “Dance Literacy and Digital Media: Negotiating Past, Present and Future Representations of Movement”, 154. «Notation systems are essential to the description of movement. They offer a solution to the existing problems created by the absence of a universally applied system for capturing a comprehensive description of human motion. [...] Dance notation systems provide the capacity to archive and preserve historical dance works, to foster the development of contemporary works and to contribute to a richer dance heritage. Therefore, the importance of facilitating the use and understanding of literary materials plays an important role in the cultivation of our dance heritage. The inadequate documentation of a majority of past notation scores and a lack of education surrounding the knowledge of dance notation systems has restricted the development of dance literacy».

32 Cvejić (2016a), “A Choreographer's Score: Anne Teresa De Keersmaeker”, 53. «The transmission of dance repertoire is still much too “technocentric,” privileging the technical import of what it means to dance a bodily movement cut from the historical, contextual, and poetical aspects integral to the actual dance form and technique».

tandem con la pratica può fornire un sostegno in fase di progettazione e apprendimento. Per comprendere alcune delle posture che ne hanno motivato la creazione e l'utilizzo, è utile ripercorrere molto brevemente quei sistemi che hanno caratterizzato lo sviluppo della riflessione sulla rappresentazione delle pratiche coreografiche.

La necessità di fornire un supporto per l'apprendimento della corretta esecuzione di movimenti e comportamenti politicamente e socialmente apprezzati fu una delle principali cause della stesura delle prime forme notazionali nell'Italia e nell'Europa del XV secolo.³³ Nei testi dei maestri di danza Domenico da Piacenza (*De arte saltandi et choreas ducendi*, ca. 1454–1455) e Guglielmo Ebreo (alias Giovanni Ambrosio) da Pesaro (*De pratica seu arte tripudii*, 1463) e dell'umanista Antonio Cornazano (*Libro dell'arte del danzare*, 1465), nelle opere anonime *Manuscrit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne* (1460) e *L'Art et Instruction de Bien Dancer* (ca 1488), il ballo e la bassadanza³⁴ erano rispetto agli *standard* odierni composizioni di facile realizzazione, caratterizzate da un ritmo regolare, una dinamica contenuta e cinque movimenti o passi principali.³⁵ Dalla loro ricombinazione derivano diverse composizioni coreografiche, tradotte su carta attraverso una forma scritturale, che procede da sinistra a destra, disponendo in sequenza le lettere iniziali di ciascuno dei cinque passi nello spazio immediatamente inferiore a quello occupato dallo spartito musicale. In due casi, due manoscritti anonimi spagnoli, alla successione di lettere è accostato un sistema astratto di simboli, che accenna a una raffigurazione visiva del movimento, anticipando modalità che conosceranno un'ampia diffusione nei secoli immediatamente successivi. In generale, tuttavia, i trattati quattrocenteschi propongono notazioni che non forniscono alcuna indicazione della dinamica fisica e stilistica del movimento.

Nel XVI secolo il sistema notazionale continua a essere interpretato come supporto per l'apprendimento di composizioni di danza. Il trattato *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent*

33 L'eleganza dei passi e il portamento armonioso erano per i nobili delle corti rinascimentali strumenti politici, espressione di potere, benessere e segno elitario. La danza è parte integrante dell'educazione cortese e requisito fondamentale del protocollo comportamentale; intrattenimento e spettacolo, è anche uno strumento attraverso il quale controllare e regolare comportamenti ed esplicitare gerarchie. La vicinanza dei corpi era un vero e proprio sismografo del posizionamento politico e sociale, un segno dello *status* relativo e una rappresentazione incarnata dell'identità di genere, manifestazione delle abilità amministrative e diplomatiche per gli uomini, dell'adeguatezza come mogli per le donne.

34 Il termine esplicita l'assenza di movimenti verticali in composizioni che trattengono il corpo dell'interprete.

35 La nomenclatura dei cinque passi o movimenti varia da trattato a trattato. A titolo di esempio riporto quella proposta all'interno del manoscritto anonimo *L'Art et Instruction de Bien Dancer*. I cinque movimenti *révérence* o *reverencia*, *simple*, *double*, *brande* e *reprise* o *ripresa* vengono indicati nel sistema notazionale attraverso l'utilizzo delle lettere iniziali R, s, d, b e r. La danza *Filles à marier*, ampiamente diffusa nel XV secolo, è tradotta su pagina nella sequenza R b ss ddd ss rrr b ss d rrr b ss ddd ss rrr b ss d rrr b. Vedi Hutchinson Guest (1984), *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, 44.

facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances (1589) di Thoinot Arbeau, che eredita il repertorio quattrocentesco, è promosso dall'autore per acquisire dimestichezza nell'arte della danza senza la presenza di un maestro «nella solitudine della stanza privata».³⁶ L'apprendimento autonomo veicolato dal libro è perseguito attraverso la descrizione della storia, del senso generale e della funzione di ciascun componimento e attraverso la narrazione dell'esperienza, dei cambi di direzione, della postura e dell'atteggiamento da tenere, del rapporto con il *partner*:

Hai eseguito i tuoi passi e movimenti con grazia e hai mantenuto bene il ritmo. Tuttavia, quando balli in compagnia, evita di guardare in basso i tuoi piedi per verificare la correttezza dei passi. Mantieni una postura eretta con testa e corpo, mostrando sicurezza in te stesso. Sputa e soffia il naso con parsimonia o, se necessario, gira la testa lontano e usa un fazzoletto bianco pulito. Conversa in modo affabile con voce moderata e mani sui fianchi, né penzolanti né in movimento nervoso.³⁷

Al corpo è destinata una maggiore attenzione rispetto ai trattati precedenti; le descrizioni verbali dei passi dialogano con un apparato iconografico di illustrazioni xilografiche, che ritraggono frontalmente un ipotetico danzatore. Dei manoscritti quattrocenteschi permangono, invece, la derivazione della struttura ritmica dei passi da quella dei metri musicali, la cui descrizione anticipa sempre quella del movimento, e la creazione di composizioni coreografiche a partire dalla combinazione di unità di base non scomponibili. Le abbreviazioni dei nomi dei movimenti elementari sono disposte in prossimità delle note musicali corrispondenti, che a loro volta giacciono su un pentagramma che procede verticalmente, dall'alto verso il basso sul lato sinistro della pagina. Sulla destra oltre i nomi, l'autore fornisce un ulteriore supporto per la comprensione del movimento precisandone alcune caratteristiche. Nonostante l'apparato consegnato da Arbeau tenti di liberare l'apprendimento da un approccio orale corpo a corpo, è innegabile che il destinatario non sia totalmente all'oscuro della disciplina e dei passi predefiniti, sui quali si basa.

³⁶ Arbeau (1589), *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, 5. « [...] un disciple pourra seul en sa chambre apprendre vos enseignements ».

³⁷ *Ivi*, 62–63. « Vous auez bien formé voz pas & mouuements, & estes bié tumbé en cadance, mais quand vous dancerez en compagnie ne baissez point la teste pour contrerooller voz pas & veoir si vous dansez bien : Ayez la teste & le corps droit, la vheue assuree, crachez & mouchez peu, & si la necessité vous y contrainct, tornés le visage d'aulture part & vriez d'vn beau mouchoir blanc : Deuisés gracieusement, & d'vne parole douce & honneste, vos mains foient pendants, non comme mortes, ny aussi pleines de gesticulations ».

La maggior articolazione dei *pattern* e dei singoli movimenti, che caratterizza l'evoluzione della riflessione coreografica barocca nel XVII secolo, viene registrata su carta attraverso l'introduzione di forme notazionali che ritraggono lo spazio in pianta. Le sequenze di lettere lasciano il posto a configurazioni geometriche ritratte da una prospettiva "a volo d'uccello", che esplicitano l'attraversamento dello spazio e la relazione con lo spettatore, nella maggior parte delle volte il re e l'*entourage* nobiliare. L'ampia eterogeneità di dispositivi di rappresentazione è il risultato della combinazione estremamente personale, che ciascun autore definisce, di simboli astratti, lettere e descrizioni. La notazione si trasforma progressivamente nella traccia del movimento, percorrendo i primi passi verso quel processo di annullamento dei confini tra disegno e danza che esploderà nel XX secolo e che farà della notazione un registrazione indicale del passaggio del corpo.

Tra il XVII e il XVIII secolo, la notazione gode di una fortuna senza precedenti, alimentata dagli alti *standard* imposti dall'Académie Royale de la Danse fondata da Luigi XIV (1638–1715) nel 1661. La necessità da parte di un numero sempre più ampio di persone di apprendere la disciplina per sancire il proprio *status* politico e sociale concorre alla propagazione di repertori e notazioni. Tra le forme scritturali che impiegano la visualizzazione in pianta, quella che ha saputo sfruttarne al meglio le potenzialità è il sistema Beauchamp-Feuillet, che convoglia sulla stessa pagina il *pattern*, i singoli passi e la musica. Il disegno del percorso nello spazio è arricchito da simboli astratti, che raffigurano le posizioni dei piedi, le modalità di esecuzione e scompongono il movimento in unità fondamentali. Un punto stabilisce la posizione iniziale e la direzione dello sguardo dell'interprete, la linea centrale mostra il tracciato da seguire e un piccolo segmento in chiusura la posizione finale del piede. La maggior parte delle trascrizioni non fornisce alcun tipo di indicazione gestuale della parte alta del corpo, correlando i simboli astratti che percorrono la lunghezza della linea principale ai movimenti delle gambe. Un'innovazione fondamentale per l'autonomia disciplinare coinvolge la musica; la mancanza di una stretta derivazione del movimento dalle strutture ritmiche musicali preannuncia quella ricerca di orizzontalità e indipendenza che esploderà nel Novecento.

Oltre alla compresenza di informazioni necessarie per un'adeguata comprensione ed esecuzione della composizione coreografica, la notazione diffusa da Raoul-Auger Feuillet in *Chorégraphie Ou L'art De Décrire La Dance Par Caracteres Figures Et Signes Démonstratifs Avec Lesquels on Apprend Facilement De Soy-Même Toutes Sortes De Dances* (1700), che probabilmente recupera, anticipandone la pubblicazione, il sistema creato dal maestro di danza Pierre Beauchamps (1631–1705), innesca una serie di innovazioni che inciderà sull'idea stessa di coreografia. Come esplicitato da quella che può essere considerata la prima apparizione del termine, l'opera promuove una forma scritturale che assottiglia la centralità dell'apprendimento orale e dell'esperienza corporea. La studiosa Anna Leon evidenzia la dissociazione proposta tra coreografia come danza e coreografia come scrittura, interpretandola come sintomatica dell'assimilazione delle riflessioni sulla separazione tra *res cogitans* e

res extensa del filosofo e matematico René Descartes (1596–1650). Scissione che, attraverso una serie di variazioni sul tema, tocca anche il dibattito contemporaneo sul rapporto tra pratiche e documentazione. A partire da una concezione espansa della disciplina, Leon interpreta le composizioni su carta di Feuillet come vere e proprie opere coreografiche che eccedono l'esperienza composita del corpo danzante.³⁸ Ad acquistare un certo grado di rilevanza è, invece, la figura dell'autore, il cui nome inizia ad affiancare quello della composizione. Il passaggio dai cinque passi elementari alle singole unità di movimento apre la possibilità di intervenire sui dettagli di ogni singola sequenza e di creare composizioni inedite, che se da una parte palesano la firma autoriale dall'altra gettano le basi per lo sviluppo della tecnica e dei suoi criteri di valutazione.

Alla fine della prima metà del Settecento il successo della notazione inizia ad arrestarsi a causa dei cambiamenti innescati nella disciplina anche da fattori socio-politici. La Rivoluzione francese e il conseguente declino dell'*Ancien Régime* dissesta la classe sociale che si era maggiormente dedicata all'apprendimento dell'arte coreutica; le composizioni per la borghesia emergente si semplificano, quelle teatrali si articolano attraverso la progressiva definizione di un vocabolario di gesti e movimenti che esige capacità tecniche professionali e coinvolge aspetti dell'espressione non tradotte dal sistema Beauchamp-Feuillet. Come evidenziato da Ann Hutchinson Guest la tradizione letteraria della coreografia viene interrotta e sostituita da un approccio orale-visivo che reintegra l'apprendimento mimetico corpo a corpo.³⁹ Nonostante il ruolo ricoperto dalle pubblicazioni nella definizione e diffusione di repertori e stili – grazie alle traduzioni in lingua inglese di John Weaver (1706), Paul Siris (1760) e John Essex (1710), in tedesco di Gottfried Taubert (1717) –, nessuno dei sistemi notazionali riesce a farsi carico di quei fattori che caratterizzano la nuova sensibilità e sostituiscono i *pattern* spaziali, le configurazioni geometriche e i movimenti delle gambe. Emozione e azione narrata diventano centrali per un pubblico sempre meno interessato ai *pattern* astratti. Come suggerisce Susan Leigh Foster, il cambiamento rielabora su un piano artistico l'attenzione per l'espressione fisico-retorica e la rappresentazione delle passioni del periodo, che ispira manuali come *Chirologia: or the Natural Language of the Hand, and Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric* (1644) di John Bulwer (1606–1656) o *Méthode pour apprendre dessiner les passions* (1702) di Charles Le Brun (1619–1690).⁴⁰ Il *maître de ballet* Jean Georges Noverre è tra coloro che maggiormente biasimano la notazione, ma è soprattutto il coreografo e danzatore italiano Carlo Blasis (1797–1878) a formalizzare i nuovi interessi in *Traité Élémentaire Théorique et Pratique* (1820) e *The Code of Terpsichore: A Practical and Historical Treatise, on the Ballet, Dancing, and*

38 Leon (2022), *Expanded Choreographies – Choreographic Histories: Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*, 83–84.

39 Hutchinson Guest (1984), *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, 67.

40 Foster (2011a), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, 37.

Pantomime: With a Complete Theory of the Art of Dancing: Intended as Well for the Instruction of Amateurs as the Use of Professional Persons (1820), manuali che forniscono al lettore un programma di allenamento corredato di illustrazioni sul corretto posizionamento degli arti. L'autore, che per la prima volta utilizza il termine coreografia per indicare il processo di composizione e non quello di scrittura, si sofferma sulla trama, il suo sviluppo, il gesto, le scene, gli abiti e la scenografia. L'apparato iconografico che accompagna le riflessioni sostituisce al disegno in pianta il prospetto delle danzatrici e dei danzatori, ritratti verticalmente su una linea che rappresenta il pavimento in diverse posizioni, delle quali viene evidenziato il disegno geometrico.

Alcune delle idee di Blasis ispirano la realizzazione di *Chirography*, il sistema notazionale ideato dal maestro di danza E.A. Théleur, una sorta di caso isolato, che guadagnò una certa rilevanza pubblica negli anni Trenta del XIX secolo grazie alla pubblicazione del manuale *Letters on Dancing* (1831). Il sistema aggiunge alle indicazioni delle posizioni quelle per i movimenti fondamentali per un totale di sette, descrivendo in dettaglio i vari passaggi attraverso un complesso di segni astratti che Anna Hutchinson Guest definisce «alfabetico».⁴¹ Gli elementi grafici vengono disposti lungo una sequenza che procede da sinistra a destra in prossimità del pentagramma, che accoglie la partitura musicale per “balletto”. La strutturazione palesa la tendenza romantica a subordinare la composizione coreografica a quella musicale, prendendo le distanze dall'approccio precedente che articolava il movimento su una struttura musicale modulare.

A rilanciare la fortuna della notazione sono sistemi che impiegano raffigurazioni stilizzate del corpo, o *stick-figures*. *La Sténochorégraphie Ou L'art D'écrire Promptement La Danse Par Arthur Saint-Léon ... Avec La Biographie Et Le Portrait Des Plus Célèbres Maîtres De Ballet ... De L'école Française Et Italienne* (1852) del danzatore e coreografo Arthur Saint-Léon (1821–1870) è il primo manuale a promuovere questa forma scritturale, inaugurando la tradizione della visualizzazione della composizione dalla prospettiva dello spettatore/lettore. I dettagli dei movimenti sono indicati su un pentagramma; la linea più marcata fornisce informazioni sulla gamba portante, la linea più leggera quelle della gamba sospesa, il corpo, gli arti superiori e la testa sono descritti da segni più pittorici su una riga separata. Le *stick-figures* astratte di Saint-Léon diventano veri e propri pittogrammi nel sistema che Friedrich Albert Zorn (1816–1895) promuove in *Grammatik der Tanzkunst Theoretischer Und Praktischer Unterricht in Der Tanzkunst Und Tanzschreibkunst Oder Choregraphie. Nebst Atlas Mit Zeichnungen Und Musikalischen Uebungs-Beispielen Mit Choregraphischer Bezeichnung Und Einem Besondern Notenhefte Für Den Musiker. Von Friedrich Albert Zorn* (1887).

Seguendo una direzione diametralmente opposta, il danzatore russo Vladimir Ivanovich Stepanov (1866–1896) sviluppa sul finire del secolo un sistema che incrocia

41 Hutchinson Guest (1984), *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*, 69.

notazione musicale e studi anatomici, portando per la prima volta la questione della rappresentazione del movimento su un piano universale fuori da specifiche esigenze stilistiche o scuole. *Alphabet des mouvements du corps humain : essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux* (1892) è il primo tentativo di derivare l'analisi del movimento dalla struttura del corpo attraverso un sistema di segni astratti, che forniscono indicazioni sulle parti principali, secondarie e sulle estremità. La direzione e il livello del movimento delle prime sono indicate dal posizionamento delle note musicali sulle linee e gli spazi del pentagramma; i movimenti delle seconde dai segni disposti sui gambi delle note; i movimenti delle estremità dai segni sulla linea verticale adiacente a queste ultime. Nonostante il tentativo di individuare un sistema di rappresentazione universalmente applicabile, la notazione si diffonde principalmente nell'ambito del balletto classico per cadere in disuso a contatto con le innovazioni promosse dal ballerino e coreografo Mikhail Fokin (1880–1942) e dai Ballets Russes. A sopravvivere nei decenni successivi è l'utilizzo delle note musicali come simboli per descrivere il movimento. Pierre Conté (1891–1971), musicista e soldato interessato all'elemento ritmico, elabora un pentagramma di nove linee, destinando ciascuna porzione di spazio alla trascrizione di diverse parti del corpo.

Tra i sistemi diffusi nel XX secolo una particolare rilevanza è assunta da quello descritto in *Notation of Movement: Text, Drawings and Diagrams* (1928) da Margaret Morris (1891–1980). Prima donna a occuparsi della registrazione su carta di composizioni coreografiche, l'autrice traduce le proprie conoscenze in campo medico, definendo una forma scritturale basata sulle caratteristiche anatomiche. Vicina alle riflessioni e alla pratica di Isadora e Raymond Duncan (1874–1966), stabilisce in un ipotetico asse centrale il punto attorno al quale si sviluppa ciascun movimento, aggiungendo a una scrittura su pentagramma che si avvicina a quella di Stepanov dettagli sulla respirazione, l'espressione facciale, la tensione e rilassamento muscolare.

L'autore la cui notazione ha plasmato più di ogni altro le riflessioni contemporanee è Rudolf Laban (1879–1958), interessato come Morris alla qualità e all'esperienza di ogni tipologia di movimento, oltre quelle della coreografia in ambito artistico. Il sistema, o cinetografia, è progettato a partire da due fattori sensoriali che incidono sulla qualità motoria: il peso e il flusso. La scrittura sfrutta la verticale della pagina, prendendo distanza dal movimento da sinistra verso destra prelevato dalle lingue europee e dalla musica e utilizzato da tutti i sistemi precedenti. Una linea centrale verticale divide il corpo in due parti alla maniera di Feuillet, facendo corrispondere alla simmetria dei movimenti quella dei segni. Ogni segno, che corrisponde alle diverse parti del corpo coinvolte, fornisce informazioni su diversi fattori, traducendo la direzione nella forma, il livello rispetto alla linea dell'orizzonte nella sfumatura cromatica, la durata nella lunghezza del simbolo, la parte del corpo nel posizionamento lungo la linea verticale.⁴²

42 La durata di ciascun movimento è tradotta nella dimensione più o meno allungata dei segni in modo inversamente proporzionale: più lungo è il segno, più lento è il movimento.

Una delle novità introdotte da Laban è l'attenzione rivolta allo spazio e alle forme del movimento. L'idea di coreografia, che soggiace alla riflessione veicolata dalla forma notazionale, stabilisce una stretta connessione tra i corpi e lo spazio e decentralizza il sistema direzionale dai primi per associarlo al secondo. L'analisi delle forme e delle qualità del movimento, delle loro relazioni ritmiche e spaziali, del flusso tra le diverse parti del corpo così come tra gli interpreti ha permesso alla notazione di rispondere all'intento iniziale di uno sguardo più trasversale, rendendola oggetto di studio di altre discipline.

L'interesse per la rappresentazione di un movimento transdisciplinare ispira le riflessioni di autrici e autori che intersecano lo studio della danza con conoscenze sviluppate in altri ambiti. Alwin Nikolais (1910–1993) recupera alcune delle intuizioni di Laban, stabilendo un sistema – *Choroscript* – che trae ispirazione come quella di Pierre Conté dalla notazione musicale. Pur mantenendo l'asse centrale come punto attorno al quale si dipanano i principali movimenti, prende le distanze dal predecessore ungherese concentrandosi sul fattore ritmico. L'asse verticale viene sostituita da due blocchi di cinque linee, paragonabili a due righe musicali: le braccia, le gambe e i supporti sono descritti in quello della mano sinistra, la testa e il torso al centro, le varie componenti di quest'ultimo a destra.

Tra i sistemi più noti della seconda metà del Novecento, di particolare rilevanza è quello progettato dalla danzatrice del Sandler's Wells Ballet di Londra Joan Benesh (1920–2014) e dal pittore e contabile Rudolf Benesh (1916–1975), la cui formazione ha inciso sulla qualità pittorica e sulla logica ispirata dalla percezione visiva che contraddistinguono la notazione. L'approccio delle trascrizioni per figure stilizzate viene articolato attraverso un processo di astrazione che evidenzia su un rigo simile a quello musicale la posizione e i movimenti delle estremità e delle articolazioni centrali del corpo, osservato da una posizione retrostante l'interprete. Dall'alto verso il basso le linee del pentagramma descrivono l'estremità della testa, le spalle, la vita, le ginocchia e il piano di calpestio. Un segmento in prossimità della linea più bassa indica l'appoggio: sull'intera lunghezza del piede se sottostante, su mezza punta se coincidente, sulle punte se al di sopra. Un complesso di segni è trascritto nello spazio sovrastante le linee per specificare i movimenti nella terza dimensione, le traiettorie, i salti, la posizione rispetto al pubblico, il numero di interpreti, i *pattern* dei gruppi, le entrate e le uscite dal palco.

Frutto del lavoro congiunto di personalità provenienti da diverse discipline è anche il sistema Eshkol-Wachman. La danzatrice Noa Eshkol (1924–2007) e l'architetto Abraham Wachman (1931–2010) si inseriscono in quella tradizione perlopiù novecentesca di sviluppo di una forma scritturale onnicomprensiva e scientifica. Il movimento, strutturato a partire da una prospettiva logico-matematica, che mette in luce fattori tralasciati dalle altre notazioni, è ripensato a partire dalle articolazioni di natura circolare del corpo e diviso in rotatorio, planare e conico. Un sistema cartesiano di coordinate spaziali identifica quelle caratteristiche – posizione, spostamento e qualità del movimento e di un arto – successivamente trascritte su un

pentagramma che procede orizzontalmente. Solo le parti del corpo che intervengono nelle sequenze motorie vengono indicate da parole o abbreviazioni nella parte iniziale del rigo insieme alle unità di misura temporali. Sono, invece, tralasciate le informazioni riguardanti l'espressione.

Dagli anni Sessanta lo sviluppo informatico ha contribuito alla definizione di nuove forme notazionali attraverso la programmazione di *software* che traggono diretta ispirazione dalle esperienze su carta. Le innovazioni più evidenti riguardano non tanto l'ideazione di nuove modalità di lettura e interpretazione del movimento, quanto la quantità e la qualità di informazioni registrabili e la varietà di codici simbolici, dalla rappresentazione grafica del tracciato alla simulazione in 3D. Nonostante tali innovazioni abbiano inevitabilmente plasmato l'idea di coreografia negli ultimi decenni, un'analisi approfondita delle diverse tipologie esula dagli scopi della presente argomentazione. Rimando, pertanto, ad altri testi per uno studio più approfondito.⁴³

Tra le notazioni contemporanee vorrei, da ultimo, inserire quelle forme scritturali che al crocevia tra *motion capture* e partitura su carta traducono i movimenti in sequenze di immagini. Simboli e segni sono sostituiti da raffigurazioni visive in grado di fornire informazioni sulle configurazioni create dalle relazioni tra gli interpreti, sulla scenografia, sui *props*, sul rapporto con il pubblico. Le rappresentazioni dei corpi e dei *pattern* sono condensate tra le pagine in un formato che incrocia la tradizione artistica dei *flipbook* e le coreografie su carta, che viaggiano nel tempo e nello spazio, di Raoul Auger Feuillet. *Every Now and Then* (2009) della coreografa Mette Edvardsen è una pubblicazione che documenta su carta l'opera omonima. Insieme a Philippe Beloul, l'artista è ritratta in una serie di scatti a camera fissa; una prospettiva centrale incornicia la messa in scena, facendo ricadere fuori dall'inquadratura i limiti spaziali del palco. Nello scorrere delle immagini i due interpreti compiono azioni, spostano oggetti, si avvicinano e si allontanano dal lettore/spettatore, entrano ed escono dal *frame*.

43 Per uno studio teorico sull'argomento si rimanda ai seguenti saggi: Calvert, Tom, John Chapman, e Aftab Patla, "The Integration of Subjective and Objective Data in the Animation of Human Movement". Relazione presentata per Proceedings of the 7th Annual Conference Graphics and Interactive Techniques, Seattle, 1980; Calvert, Tom, Michael Coyle, e Diego Maranan, "A Tool for Translating Dance Notation to Animation", Relazione presentata per Proceedings, Western Computer Graphics Symposium, Silver Star Mountain, 2002; Calvert, Tom, Ilene Fox, Rhonda Ryman, e Lars Wilke, "Applications of Computers to Dance". *IEEE Computer Graphics and Applications* 25, no. 2 (2005): 6–12; Herbison-Evans, Don, "Dance and the Computer: A potential for Graphic Synergy". Report tecnico, Basser Department of Computer Science, University of Sydney, Sydney, 2003; Lehoux, Natalie. "Dance Literacy and Digital Media: Negotiating Past, Present and Future Representations of Movement". *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 9, no. 1 (2013): 153–74. DOI: 10.1386/padm.9.1.153_1 (consultato il 15 luglio 2023); Yasuda, Shizuka, "The Encounter of Computer Tools and the Art of Dance: The Development of the Visual Perception by Life Forms and Forsythe's CD-ROM". Relazione presentata per Proceedings of the 2002 IEEE Int. Workshop on Robot and Human Interactive Communication, Berlin, 2001. Per l'analisi di specifici progetti coreografici si veda anche: William Forsythe (1999), *William Forsythe, Improvisation Technologies—A Tool for the Analytical Dance Eye*; Emio Greco | PC (2008), *Inside Movement Knowledge*; Emio Greco | PC (2009) *Synchronous Objects*.

2.5 LE ANNOTAZIONI

Accanto ai tentativi di conservare e condividere le opere coreografiche, traducendo il movimento in un linguaggio scritto comune, si assiste soprattutto nel XX secolo a quella che l'artista e studiosa Myriam Van Imschoot definisce «babelizzazione di istruzioni idiosincratice».⁴⁴ Disegni, immagini, racconti, parametri e indicazioni, che non si muovono nel paradigma dell'universale, invadono le pagine delle pubblicazioni realizzate da coreografe e coreografi, che reinterpretono in senso estremamente personalizzato e contestuale il processo di documentazione di un'opera. La ricerca di un sistema standardizzato di simboli o segni convenzionali, per rappresentare informazioni sul movimento in modo efficiente e puntuale, è sostituita dalla necessità di rendere la pagina «un oggetto interattivo».⁴⁵ L'annotazione, comparata negli studi teatrali alla didascalia che fornisce ulteriori informazioni su opere pre-esistenti, è in questa sede reinterpretata come strumento essenziale nei processi compositivi; frutto di un'esigenza che guarda al personale, è impiegata per sviluppare una poetica, per strutturare un'opera, per condividere parametri e indicazioni con gli interpreti, i tecnici o il pubblico.

Come sottolineato dagli studiosi Timmy De Laet, Edith Cassiers e Luk Van Den Dries l'annotazione è uno «strumento strutturale che consente agli artisti di passare dal mondo dell'immaginazione alla realtà del palcoscenico», una forma di espressione del pensiero attraverso la quale ri-organizzare idee e visioni nelle fasi progettuali che precedono la messa in scena di un'opera o di una pratica.⁴⁶ La già citata trilogia del coreografo Ralph Lemon, *Geography: Art/Race/Exile* (2000), *Tree: Belief/Culture/Balance* (2004), *Come Home Charlie Parker* (2013), è una raccolta di suggestioni concettuali e sensoriali organizzata secondo una modalità letteraria vicino al diario di viaggio. Utilizzata dall'artista in un secondo momento come materia prima, definisce l'immaginario dell'opera senza necessariamente comparire nella composizione destinata al pubblico. Riferendosi alla documentazione riunita nelle pubblicazioni dedicate alle opere e alla poetica di Anne Teresa De Keersmaeker, Bojana Cvejić dichiara che concetti, cose, movimenti corporei, testi letterari, filosofici e teorici, musica, film, vestiti e mobili «sono materiali nel senso che guardano indietro e danno resistenza concreta alle azioni», senza fornire una traduzione completa nelle modalità perseguite dalla notazione.⁴⁷

44 Van Imschoot (2005), "Rests in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance", 4.

45 DeLahunta, McGregor, e Blackwell (2004), "Transactables", 67.

46 De Laet, Cassiers e Van Den Dries (2015), "Creating by Annotating. The Director's Notebooks of Jan Fabre and Jan Lauwers", 43. «a structural tool that enables artists to proceed from the realm of imagination to the reality of the stage».

47 Cvejić (2016a), "A Choreographer's Score: Anne Teresa De Keersmaeker", 59. «They are materials in the sense that they look back and give material resistance to actions».

Le annotazioni forniscono più uno spaccato del processo di creazione che una traduzione integrale di un'intera composizione coreografica, inserendosi in una temporalità che spesso la precede. Assicurando ad autrici e autori uno spazio per esternalizzare, testare ed eventualmente ri-modellare la propria poetica, consegnano a lettrici e lettori una porta d'accesso alla creazione: «offrono uno sguardo sulla vita privata ai margini del lavoro», evidenziando ciò che resta invisibile di un'opera.⁴⁸ La visione piena di una composizione ultimata è sostituita da quella costellazione di suggestioni, approfondimenti, *moodboard*, ma anche di errori, tentativi, accenni, di strade battute e abbandonate, che caratterizza qualsiasi processo creativo. Il rapporto indotto con l'opera si discosta sia dall'esperienza dal vivo sia da quella mediata dalle partiture notazionali, incoraggiando a sostare sui fattori silenziati, sui dubbi, sulle ossessioni, sui riferimenti. Nella serie in tre volumi *A Choreographer's Score – Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók* (2012), *En Attendant & Cesena* (2013) e *Drumming & Rain* (2014) – i materiali realizzati da De Keersmaecker offrono l'occasione per approfondire tematiche che gravitano intorno alle composizioni: la geometria dei *pattern*, la sezione aurea, la struttura dei componimenti musicali, le reciproche corrispondenze e affinità. *Endangered Human Movement Vol. 1: Four Remarks on the History of Dance* (2015), prima pubblicazione delle edizioni Nadaproduction (Wien) a cura della coreografa Amanda Piña, riunisce dialoghi, articoli, saggi e immagini rilevanti per la ricerca e la creazione di *Four Remarks on the History of Dance* (2015), performance che attraverso l'incorporazione di danze vietate, perseguitate o mal interpretate dallo sguardo colonialista articola una relazione alternativa indigena con l'ambiente, altre forme di vita o l'ignoto. I contributi artistici e discorsivi, che convocano diversi ambiti disciplinari, dall'economia all'antropologia sociale, dalla storia della danza alla filosofia, dai *performance studies* alla cinematografia etnografica, articolano l'opera, mettendo in dialogo la narrazione etnocentrica prevalente negli studi di danza con le pratiche e le prospettive indigene, sconosciute, trascurate ed esotizzate per secoli.⁴⁹ La pubblicazione è una protesi che approfondisce discorsivamente e visivamente le riflessioni e le ricerche incarnate nell'opera.

Come anticipato dagli esempi citati, rispetto alla notazione, la cui varietà è riducibile alle differenze dei simboli e delle regole sintattiche, il termine annotazione riunisce una gamma di “testualità” difficilmente descrivibile nella sua totalità. Disegni astratti o figurativi, interviste, recensioni, liste tecniche, elenchi di parole, diari di viaggio, fotografie, autobiografie, interviste, l'elenco di possibilità scritturali è lungo tanto quanto quello delle autrici e degli autori che le utilizzano. L'eterogeneità e la declinazione personale impedisce di tracciare uno sviluppo storico-culturale sul modello di quello delle notazioni, sebbene in alcuni casi sia possibile associare forme

48 *Ivi*, 54. «offers a slice of private life in the margins of the work».

49 Vadori (2015), cur, *Endangered Human Movement Vol. 1: Four Remarks on the History of Dance*, 24–25.

letterarie e stili. Le riflessioni sul piano compositivo delle danzatrici moderniste sono trasposte tra i ricordi e le invenzioni metapoietiche nelle autobiografie da loro stesse redatte; le strategie coreografiche che implicano procedure casuali della danza postmoderna prendono la forma di «appunti personalizzati» in autori come Merce Cunningham.⁵⁰

Insieme alle tipologie verbali e visive che fotografano l'immaginario, sviluppano le riflessioni incarnate di un'opera o forniscono lo spazio per il processo creativo di "auto-feedback",⁵¹ una modalità con la quale è stato declinato il concetto di "annotazione" è quella che ha fatto coincidere la partitura con l'individuazione di parametri per la generazione di azioni.⁵² La traduzione di una sequenza è sostituita da un insieme di indicazioni e strumenti che demandano all'interprete la formalizzazione e la materializzazione dei movimenti. Improvvisazione e interpretazione permeano il tipo di dialogo tra coreografo e performer mediato da una forma scritturale meno coercitiva di quella notazionale. Le partiture raccolte in *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (2013) (Fig. 18) dalla coreografa Antonia Baehr sono una costellazione estremamente variegata di interventi visivo-verbali pensati da musicisti, registi, artisti visivi e conoscenti, che lasciano all'artista berlinese un ampio margine di indipendenza nella formalizzazione del pezzo *live*. Chiamati a creare uno *score* intorno alla figura di un animale estinto per cause antropologiche, che accenni alla relazione intima con Baehr, le autrici e gli autori ricorrono a forme espressive e linguaggi estremamente personali, da disegni a matita a *rendering* digitali, da elenchi di azioni a ricordi d'infanzia. *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (2013) è allo stesso tempo una porta d'accesso secondaria all'opera, ai retroscena della progettazione e strumento di *looping process* dell'opera.

Le partiture forniscono le «condizioni specifiche di emergenza delle azioni» più che determinarle passo dopo passo, migrando in alcuni casi dalla pagina alla messa in scena.⁵³ Nell'opera *Après-Midi* (2003), in occasione della quale Antonia Baehr collabora con William Wheeler e Henry Wilt, quattro *drag-kings* si esibiscono seguendo le istruzioni fornite loro per la prima volta attraverso delle cuffie collegate a un *compact*

50 Franko (2011), "Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance", 331.

51 L'espressione è impiegata da Timmy De Laet, Edith Cassiers e Luk Van Den Dries in una riflessione che trae ispirazione dagli studi dello scienziato cognitivo Andy Clark sul ruolo del "processo di looping" nell'immaginazione artistica. De Laet, Cassiers e Van Den Dries (2020), "Expanding Dance Archives: Access, Legibility, and Archival Participation", 49.

52 L'inserimento di partiture di parametri e indicazioni nel gruppo delle annotazioni è frutto di una riflessione personale e, pertanto, circoscrivibile alla presente dissertazione. Lo studioso Mark Franko, ad esempio, inserisce queste forme scritturali nell'alveo della tradizione notazionale. Sebbene le categorie individuate siano caratterizzate da confini reciprocamente permeabili, ritengo che il loro utilizzo permetta di cartografare più dettagliatamente le forme della testualità delle pratiche coreografiche.

53 Van Imschoot (2015), "Rests in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance", 13.

disc. Nell'opera *Party Girl* (2021) del coreografo Francesco Marilungo le partiture che innescano l'azione sono condivise con il pubblico, situato nell'*in-between* tra l'ascolto della voce maschile fuoricampo e l'osservazione dell'esecuzione degli ordini da parte delle tre danzatrici sul palco.

All'interno della gamma estremamente variegata delle annotazioni, è possibile individuare come fattore comune una propensione all'opacità. Secondo forme espressive e intenti eterogenei, i casi analizzati documentano le composizioni coreografiche attraverso un processo che definirei di risonanza. L'assunto alla base delle notazioni di trasparenza e traducibilità tra linguaggi, tra movimento tridimensionale e scrittura bidimensionale, è minimizzato a vantaggio di uno sguardo più interessato al lato b dell'opera. I materiali convogliati attraverso un processo di incarnazione in una composizione coreografica, da ricerche antropologiche a *moodboard* visivi, da strumenti generativi di azioni a suggestioni sensoriali, sono increspature che, allontanandosi, permettono a fattori invisibili di emergere. Si distinguono dai metodi notazionali per il disinteresse verso la fossilizzazione del movimento nei suoi elementi fondamentali e il disciplinamento dei corpi. Fanno di un'opera un'entità permeata e permeabile dal passaggio e dall'adattamento di idee, visioni, immaginari, persone, temporalità.

La studiosa Hetty Blades impiega l'aggettivo «espansivo» per indicare questa «capacità di rappresentare la risonanza del movimento attraverso lo spazio e generare relazioni affettive con lo spettatore». ⁵⁴ L'emergere di aspetti silenziati nel *live* attiva una relazione di complicità con il lettore/spettatore, incluso in un'esperienza più ampia, della quale l'opera è soltanto il depositato finale. I materiali e le modalità con le quali le annotazioni descrivono una composizione coreografica favoriscono l'acquisizione di una maggiore conoscenza e consapevolezza. Recuperando la definizione del geografo sociale Derek McCormack, per il quale «le qualità affettive sono quelle questioni eterogenee del mondo sensibile che spesso cerchiamo di catturare attraverso termini come emozione, atmosfera e sentimento», Hetty Blades collega l'«interazione sensibile» tra opera e spettatore alla natura affettiva delle annotazioni. ⁵⁵ Indistinguibili sul piano formale dalle notazioni, queste forme scritturali fotografano un'opera attraverso strumenti che «affettano» l'esperienza del lettore, modificandone la percezione.

54 Blades (2015a), «Affective Traces in Virtual Spaces: Annotation and Emerging Dance Scores», 31. «their potential to re-present the resonance of movement through space and generate affective relations with the viewer».

55 McCormack (2013), *Refrains for Moving Bodies*, 3. Citato in Blades (2015a), «Affective Traces in Virtual Spaces: Annotation and Emerging Dance Scores», 31.

Capitolo 3

Dal vanishing point ...

3.1 INTRODUZIONE

Il dialogo tra coreografia ed editoria è un processo in continuo divenire, che può fornire un accesso diretto a quella formulazione discorsiva che ha tentato fin dal Rinascimento di definire la sostanza e lo specifico della disciplina coreografica. Testualità e pubblicazioni costituiscono il residuo materiale – un’eco su carta – delle molte riflessioni e pratiche che si sono periodicamente confrontate e alternate, che si sono affermate per poi scomparire sotto il peso di un nuovo episteme o di nuovi desideri. Ogni trattato, saggio, raccolta di partiture è il risultato dell’intenzione dell’autore – e riflesso di uno *Zeitgeist* –, che attraverso l’argomentazione e le scelte di natura progettuale, legate all’oggetto libro, palesa il proprio posizionamento e il proprio sguardo sull’intera disciplina. Il trattato epistolare *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.* (1760) è il depositato della visione di Jean-Georges Noverre, che affida al supporto cartaceo la memoria e la trasmissione di una forma d’espressione artistica pensata come condannata alla sparizione, la cui sostanza, eccedendo la mera composizione di sequenze di passi, non è traducibile in partiture scritte.

Per comprendere i casi studio selezionati e in seconda battuta le posture e le visioni coreografiche di autrici e autori nel secondo capitolo, che conclude la prima parte della dissertazione, evidenzio le modalità con le quali il discorso critico ha plasmato la coreografia, i progetti editoriali – nello spettro ampio che va dai documenti memoriali alle opere coreografiche su carta – e i reciproci legami. All’analisi dell’evoluzione delle molte varianti, che hanno modellato dal XVI secolo in avanti il termine coreografia, segue la comparazione tra due orientamenti epistemologici, sintetizzabili nel confronto tra l’idea di coreografia come pratica effimera e quella di coreografia come pratica precaria.

L’assunto dell’effimero come qualità precipua della danza, vero e proprio *Leitmotiv* di quello che André Lepecki definisce nel saggio “The Political Ontology of Movement” (2018) «progetto cinetico della modernità», enfatizza ontologicamente, ideologicamente e moralmente la transitorietà, il momento presente e la co-presenza dei corpi. Scomparsa e presentismo sono i fattori intorno ai quali viene edificato, con particolare rigore nella seconda metà del Novecento, un sistema di valori gerarchico, che allo stesso tempo privilegia la messa in scena, definisce l’opera coreografica come danza – composizione di movimenti di interpreti umani –, fa dell’esperienza spettatoriale la forma di conoscenza più autentica e veritiera. La documentazione occupa nel regime di discorsività della metafisica della presenza una posizione subalterna; mediata, incompleta, non autentica, durevole, mercificabile, ri-producibile. Se non è biasimata per fallire nel tentativo di catturare il vento (Siegel 1972), è accusata di tradimento (Phelan 1996).

3.2 LA COREOGRAFIA COME APERTURA DEL POSSIBILE

Le opere performative delle autrici e degli autori attraversati nella seconda parte della dissertazione sono generalmente accomunate dall'appartenenza alla categoria della coreografia, che, come indicato dalle riflessioni di Bojana Cvejić, ha progressivamente sostituito la nomenclatura «secondaria» e «meno specifica» di danza contemporanea.¹ Il termine, accostato dalla studiosa a quello altrettanto utilizzato di performance, permetterebbe di sfidare allo stesso tempo l'esaltazione del nuovo e lo sviluppo storico lineare che si esplica nella logica dialettica capitalista di caduta e innovazione per rottura, che l'utilizzo dell'aggettivo contemporanea rinnova sulla scia di quelli precedenti di moderna e postmoderna. La valorizzazione della novità è sostituita da una propensione a intervenire sui confini della disciplina per ampliarne le possibilità espressive, legittimando quelle pratiche e quei linguaggi idiosincratici altrimenti esclusi.

La rinuncia all'epiteto "danza" mirerebbe a esplicitare la messa in crisi dell'autonomia e della specificità mediale, dell'individuazione dell'essenza della disciplina nel movimento continuo del corpo umano, della rappresentazione teatrale tradizionale, approfondendo le riflessioni formulate in seno a quella che è stata definita da una parte della critica, secondo Cvejić in senso dispregiativo o dialettico, danza concettuale o non-danza.² Detto altrimenti, il termine coreografia è adottato da autrici, autori, studiose e studiosi negli ultimi due decenni per rendere conto di quello che André Lepecki descrive come processo di:

esaurimento della nozione di danza come pura esibizione di movimento ininterrotto che partecipa a una critica generale di questo modo [moderno] di disciplinare la soggettività, di costituire l'essere.³

Secondo l'analisi proposta, a partire dagli anni Novanta alcune pratiche sperimentali coreografiche avrebbero tentato di ridefinire la danza su un piano ontologico a partire dalla messa in crisi della sua presunta essenza: il movimento. *Still-acts* e movimenti estremamente lenti dispiegati per "tradire" la danza fanno delle pratiche coreografiche

1 Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 5.

2 *Ivi*, 6. Per un'analisi sul dibattito terminologico si veda anche Protopapa (2016) "Contemporary Choreographic Practice: From Exhaustion to Possibilising".

3 Lepecki (2018), "The Political Ontology of Movement", 107. «exhaustion of the notion of dance as a pure display of uninterrupted movement participates in a general critique of this mode of disciplining subjectivity, of constitute being».

di autrici e autori come Vera Mantero, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Juan Dominguez, La Ribot dei veri e propri gesti politici di resistenza e presa di distanza dalla soggettività in movimento generata dal progetto della modernità. Sui lasciti dell'argomentazione, si inserisce la studiosa Efrosini Protopapa, aggiungendo che il ricorso contemporaneo alla definizione procede oltre il post-esaurimento attraverso pratiche che risultano più interessate all'apertura dello «spazio del possibile» e meno preoccupate del progetto di ontologia politica della modernità.⁴

La decentralizzazione del corpo in movimento come mezzo privilegiato, la «“riduzione” dell'espansività, dello spettacolare, del non essenziale»⁵ minano l'alleanza tra coreografia e danza, incorporando un'ampia gamma di strategie e strumenti concettuali e materiali prelevati da altre pratiche culturali e altri domini di conoscenza. Il tradimento della «danza pura» –⁶ o per usare le parole di Mary Wigman (1886–1973) «assoluta» –⁷ è generato anche dal dialogo auspicato con altre discipline e altri *media*, dai quali vengono prelevate forme espressive, che compromettono quell'autonomia sostenuta dal progetto questa volta modernista, che ha investito tutte le arti del primo Novecento. L'utilizzo del termine coreografia, promosso dalle pratiche qui analizzate, si pone agli antipodi di un'idea di danza come espressione autosufficiente di una corporeità organica e soggettiva riassunta dalle parole del principale critico della danza moderna John Martin (1893–1985), che individua nel «corpo umano, tangibile e reale, in movimento» il suo materiale specifico.⁸

Eterogeneità e indeterminatezza sono i due fattori che secondo Cvejić hanno maggiormente incentivato la diffusione della denominazione:

Qui l'indeterminatezza della coreografia implica che la sua specificazione rimanga contingente alla procedura che ciascun'opera costruisce in risposta al problema che pone.⁹

4 Protopapa (2016), “Contemporary Choreographic Practice: From Exhaustion to Possibilising”, 181.

5 Lepecki (1999), “Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography.”, 129. «“reduction” – of expansiveness, of the spectacular, of the unessential».

6 Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 6.

7 Citato in Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 18; Leon (2022), *Expanded Choreographies – Choreographic Histories: Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*, 34.

8 Martin (1968), *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*, 89. Citato in Leon (2022), *Expanded Choreographies – Choreographic Histories: Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*, 221.

9 Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 11. «Here, choreography's indeterminacy entails that its specification remain contingent on the procedure that each work constructs in response to the problem

Non riducibile a un significato o a una singola pratica, la coreografia emancipata dalla danza si è espansa, includendo opere come *Sync: A Choreography* (2012) di Emilie Gallier, *Tales of Bodiless* (2011) di Eszter Salamon e Bojana Cvejić o *Still Dancing* (2021) di Habib William Kherbek, che reinterpretano l'evento coreografico situandolo nell'incontro tra corpo del lettore e cornice spazio-temporale della pagina. L'uso diffuso del termine ne ha moltiplicato i significati da scrittura del movimento a teorizzazione identitaria corporea, individuale e sociale. L'assunto del coreografo e ricercatore João Fiadeiro, secondo il quale «la coreografia è qualsiasi cosa che decidiamo di chiamare coreografia» sintetizza la portata dell'espansione alla quale è sottoposto oggi il termine.¹⁰ La riflessione viene rilanciata anche dal coreografo William Forsythe, che individua nella resistenza e nella riformulazione costante delle definizioni precedenti la peculiarità del termine; un «concetto curioso e ingannevole», una parola «sfuggente, agile e incredibilmente ingestibile», la definizione odierna di coreografia aggiunge alla revisione diacronica la variazione sincronica.¹¹

Per lo studioso e curatore Adrian Heathfield la coreografia «è una transizione fisica in cui il corpo è allo stesso tempo una domanda e una risposta inaccessibile [...] il linguaggio indecifrabile per interpretare i corpi mostrati».¹² Per lo studioso Ric Allsopp «una raccolta di memorie cinetiche visibili e strategie che migliorano la capacità di un corpo di comunicare e integrarsi con altri corpi».¹³ Per il danzatore e ricercatore Jan Ritsema è «organizzazione circolare o lineare e/o la spiegazione delle relazioni di movimento tra oggetti e soggetti nel tempo e nello spazio sulla scena e/o le relazioni di movimento tangibili o immateriali tra la performance e/o gli interpreti e l'auditorium o gli spettatori».¹⁴ Per la coreografa Cristina Gaigg è uno strumento per

that it poses».

10 Fiadeiro, "Was ist Choreografie? Antworten 01–07". «Choreographie ist, was immer wir uns entscheiden, Choreographie zu nennen». <https://www.corpusweb.net/antworten-0107.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

11 Forsythe (2008), "Choreographic Objects, 2008", 201–203.

12 Heathfield, "Was ist Choreografie? Antworten 22–28". «Choreographie ist ein körperlicher Übergang, in dem der Körper sowohl eine Frage als auch eine unzugängliche Antwort ist. [...] Choreographie ist die unentzifferbare Sprache zur Interpretation präsentierter Körper». <https://www.corpusweb.net/antworten-2228.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

13 Allsopp, "Was ist Choreografie? Antworten 29–35". «Sie ist eine Zusammenstellung sichtbarer kinetischer Erinnerungen und Strategien, welche die Fähigkeit eines Körpers verstärken, mit anderen Körpern zu kommunizieren und sich zu integrieren». <https://www.corpusweb.net/antworten-2935.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

14 Ritsema, "Was ist Choreografie? Antworten 36–42". «also sollte die definition sein: denken über die zirkuläre oder lineare organisation und/oder erklärung der bewegungsbeziehungen zwischen objekten und subjekten in zeit und raum auf der bühne und/oder der greifbaren oder ungreifbaren bewegungsbeziehungen zwischen der performance und/oder den performern und dem auditorium oder den zusehern». <https://www.corpusweb.net/antworten-3642.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023). L'uso del minuscolo è dell'autrice.

«trovare orientamenti all'interno di un campione di circostanze».¹⁵ Per lo studioso Rudi Laermans è la «creazione di *macchine di rappresentazione* con l'aiuto di corpi in movimento» o una «*macchina affettiva* multimediale, che consiste in diversi tipi di movimento».¹⁶ Per il coreografo e danzatore Xavier Le Roy «è una/delle azione/i e/o situazione/i messa/e in scena artificialmente».¹⁷ Per la coreografa Emilie Gallier «crea lo spazio per un'esperienza».¹⁸ Per il filosofo e scrittore Boyan Manchev la «coreografia è un'operazione di singolarizzazione, cioè l'invenzione-produzione della singolarità, ovvero di una forma di vita singolare», che «coinvolge i livelli di (e)mozione e forza percettivi e riflessivi».¹⁹ Per il coreografo Jonathan Burrows «riguarda il fare una scelta, inclusa la scelta di non fare una scelta».²⁰ William Forsythe conia la definizione di «oggetto coreografico» per indicare quei luoghi e quelle entità che organizzano e istigano forme di conoscenze basate sull'azione.²¹ Le diverse interpretazioni sono accomunate dall'evitare di tracciare in maniera definitiva “il materiale specifico” della disciplina e dall'insistere sulla particolarità con la quale la coreografia viene di volta in volta declinata come risultato dell'interazione di fattori estetici, politici, educativi, pratici e socioculturali.

Per i partecipanti della tre giorni “Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects...”, curata dal coreografo e performer Mårten Spångberg nel 2012 presso il Museu d'Art Contemporani de Barcelona, la coreografia è diventata:

sinonimo di strutture e strategie specifiche slegate dall'espressione corporea, dallo stile e dalla rappresentazione soggettivista. Di

15 Gaigg, “Was ist Choreografie? Antworten 36–42”. «Choreografieren als Tätigkeit meint, Orientierungen innerhalb eines Samples von Gegebenheiten zu finden». <https://www.corpusweb.net/antworten-3642.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

16 Laermans, “Was ist Choreografie? Antworten 36–42”. «Choreographie als Herstellen von Repräsentationsmaschinen mit Hilfe von sich bewegenden Körpern [...] Andererseits gibt es die Choreographie als multimediale Affektmaschine, die aus verschiedenen Arten von Bewegung besteht». <https://www.corpusweb.net/antworten-3642.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

17 Le Roy, “Was ist Choreografie? Antworten 43–49”. «Choreographie ist künstlich inszenierte Handlung(en) und /oder Situation(en)». <https://www.corpusweb.net/antworten-4349.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

18 Gallier (2012), “The Dorsal Fin of Choreography: Writing Performs – Notation and Spectatorship”, 25. «Choreography creates the environment for an experience».

19 Manchev, “Was ist Choreografie? Antworten 15–21”. «Choreographie ist eine Operation der Singularisierung, das heißt, der Erfindung-Produktion von Singularität, oder einer singulären Lebensform. Diese Operation beinhaltet die Ebenen perzeptiver und reflexiver (E)motion und Kraft». <https://www.corpusweb.net/antworten-1521.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

20 Burrows, “Was ist Choreografie? Antworten 29–35”. «Bei Choreographie geht es darum, eine Wahl zu treffen, inklusive der Wahl, keine Wahl zu treffen». <https://www.corpusweb.net/antworten-2935.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

21 Forsythe (2008), “Choreographic Objects, 2008”, 201–203.

conseguenza, il significato di coreografia si è trasformato dal riferirsi a un insieme di protocolli o strumenti utilizzati per produrre qualcosa di predeterminato, ad esempio una danza, a un gruppo aperto di strumenti che possono essere utilizzati in una capacità generica sia per l'analisi che per la produzione. [...] Insomma, la coreografia sta attualmente vivendo una vera e propria rivoluzione. Esteticamente, si sta allontanando dalle nozioni consolidate di danza e dalla sua forte associazione con l'abilità e l'artigianato, per stabilire invece discorsi autonomi che scavalcano le causalità tra concettualizzazione, produzione, espressione e rappresentazione. Allo stesso tempo sta acquistando slancio a livello politico poiché si colloca al centro di una società in larga misura organizzata intorno al movimento, alla soggettività e allo scambio immateriale. La coreografia non è a priori performativa, né è vincolata all'espressione e alla reiterazione della soggettività; sta diventando una pratica espansa, una pratica politica in sé e per sé.²²

A partire dalla constatazione della rottura del legame obbligato con la danza come movimento del corpo in una cornice spazio temporale circoscritta, i partecipanti del seminario accostano esplicitamente al registro estetico quello politico, sostenendo un inevitabile legame della pratica coreografica con la società organizzata intorno al movimento e all'interazione, all'interno della quale è situata.²³ Le riflessioni proposte da Susan Leigh Foster, Randy Martin (1957–2015) e Mark Franko approfondiscono questo aspetto. La studiosa interpreta la coreografia come una teorizzazione dell'identità corporea, individuale e sociale generata dalle scelte, ereditate, inventate o selezionate,

22 MACBA (2012), "Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects...". <http://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations>. «becoming synonymous with specific structures and strategies disconnected from subjectivist bodily expression, style and representation. Accordingly, the meaning of choreography has transformed from referring to a set of protocols or tools used in order to produce something predetermined, i.e. a dance, to an open cluster of tools that can be used in a generic capacity for both analysis and production. [...] In short, choreography is currently experiencing a veritable revolution. Aesthetically, it is turning away from established notions of dance and its strong association with skill and craft, to instead establish autonomous discourses that override causalities among conceptualization, production, expression and representation. At the same time it is gaining momentum on a political level as it is placed in the middle of a society to a large degree organized around movement, subjectivity and immaterial exchange. Choreography is not a priori performative, nor is it bound to expression and reiteration of subjectivity; it is becoming an expanded practice, a practice that is political in and of itself». <https://www.macba.cat/en/exhibitions-activities/activities/expanded-choreography-situations-movements-objects>. (Ultima cons. 1 novembre 2023)

23 Tra i partecipanti: Bojana Cvejić, Dorothea von Hantelmann, Graham Harman, Ana Janevski, Emma Kim Hagdahl, André Lepecki, Xavier Le Roy, Maria Lind, Isabel de Naverán, Luciana Parisi, Goran Sergej Pristaš, Mårten Spångberg, Francisco Tirado, Christophe Wavelet.

collettive o individuali, che plasmano i corpi, i soggetti e le argomentazioni avanzate su di essi. L'articolazione con fattori sociali, estetici, politici sarebbe evidenziata proprio dal manifestarsi di ciò che i corpi sono e possono fare in relazione a un determinato momento storico e culturale, fattori che si esplicitano nelle modalità con le quali i parametri che regolano la costruzione di ogni danza sono di volta in volta strutturati. La coreografia è «ciò che risuona con altri sistemi di rappresentazione che insieme costituiscono il momento culturale all'interno del quale circolano tutti i corpi».²⁴ Lo studioso Randy Martin nell'introduzione del saggio *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics* (1998) propone una riflessione che, nel prendere distanza da quell'isolamento dalla vita sociale e da quell'autonomia proposta dalla critica formalista di cui sopra, sonda non solo la politica nella coreografia, ma anche cosa quest'ultima può offrire alla politica nella comprensione dei processi di mobilitazione e *agency* dei cambiamenti e dei movimenti sociali. Martin sottolinea l'inevitabile e intrinseco legame, sempre contestuale e situato, della disciplina con le pratiche politiche che «lottano con gli effetti molteplici e disuguali generati dalle storie di sfruttamento, razzismo, sessismo, omofobia e xenofobia» e gli effetti politici e ideologici di specifiche strutture coreografiche.²⁵ In *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930's* (2002), all'interno di una riflessione che indaga le connessioni tra danza teatrale e movimenti sindacali statunitensi negli anni Trenta del Novecento – secondo l'autore terreno unico per la comprensione delle relazioni tra estetica e politica –, Mark Franko sottolinea la logica coreografica dei processi di organizzazione nella produzione sia industriale che teatrale. La danza è una pratica culturale centrale nel «decennio radicale»:

La logica dell'organizzazione era coreografica quando si confrontava con i potenziali fisici e i limiti del movimento del corpo umano. La logica della coreografia era sociale, persino politica, quando rappresentava le prospettive umane e le conseguenze dell'organizzazione.²⁶

La sempre maggiore diffusione di una definizione pluralistica e “indeterminata” del termine coreografia è esplicitata anche da dissertazioni come *Choreographing*

24 Foster (2011a), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, 5. «is what resonates with other systems of representation that together constitute the cultural moment within which all bodies circulate».

25 Martin (1998), *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, 15.

26 Franko (2002), *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930's*, 1–2. «The logic of organization was choreographic when engaged with the physical potentials and limitations of the human body's movement. The logic of choreography was social, even political, when depicting the human prospects and consequences of organization».

Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance (2015) della già citata Cvejić; *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominiguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon* (2011) di Petra Sabisch; *On Choreography*, numero del 2008 del *magazine* «Performance Research: A Journal of the Performing Arts» interamente dedicato al tema e curato da Ric Allsopp e André Lepecki; *Contemporary Choreography: A Critical Reader* (2018) di Jo Butterworth e Liesbeth Wildschut; *Expanded Choreographies – Choreographic Histories: Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion* (2022) di Anna Leon; da “Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects...”, il già citato seminario di tre giorni curato da Mårten Spångberg nel 2012 presso il Museu d’Art Contemporani de Barcelona in occasione della mostra *Retrospective* di Xavier Le Roy presso la Fundació Antoni Tàpies; dallo studio condotto attraverso le risposte fornite da coreografe, coreografi, danzatrici, danzatori e *dramaturg* alla domanda “Was ist Choreografie?” posta dal *magazine online* «Corpus Web» (2011).

All’interno della vasta gamma di interpretazioni, della quale gli esempi riportati costituiscono una porzione sicuramente limitata, continua a persistere una lettura etimologica, che rinnova l’utilizzo datone da coloro che hanno coniato il termine, primi fra tutti Thoinot Arbeau con l’opera *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l’honneste exercice des dances* (1589) e Raoul Auger Feuillet con *Chorégraphie Ou L’art De Décrire La Dance Par Caracteres Figures Et Signes Démonstratifs Avec Lesquels on Apprend Facilement De Soy-Même Toutes Sortes De Dances* (1700). L’idea di “scrittura del movimento” è rilanciata dalle parole del coreografo Raimund Hoghe, che dichiara di «scrivere con il corpo».²⁷ Proprio a partire dalla rievocazione dell’utilizzo originale, il teorico Nikolaus Müller-Schöll propone di leggerla come una delle possibili numerose alternative di sceneggiatura del movimento, uno strumento scritturale che fornisce un’idea o una struttura nel tempo e nello spazio.²⁸ La posizione dello studioso convoca, assieme alla rivalutazione etimologica, quella divisione tra coreografia come scrittura e danza come azione riformulata a più riprese nel corso dei secoli da autrici e autori, da Noverre a Lepecki. L’eccedenza, che costituisce l’esperienza performativa coreografica o, per citare le parole di Müller-Schöll, «il suo *pensare in movimento* nello stato di danza o di azione»,²⁹ si sottrae al piano della scrittura, rendendo la coreografia una «regola che sfugge costantemente a se stessa».³⁰ L’argomentazione sembra fare eco a quelle

27 Hoghe, “Was ist Choreografie? Antworten 08–14”. «Choreografie ist für mich Schreiben mit dem Körper». <https://www.corpusweb.net/antworten-0814.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

28 Müller-Schöll, “Was ist Choreografie? Antworten 08–14”. <https://www.corpusweb.net/antworten-0814.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

29 *Ibidem*. «sein Denken in Bewegung im Zustand des Tanzes oder des Agierens speist». <https://www.corpusweb.net/antworten-0814.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

30 *Ibidem*. «muß Choreographie auch als eine sich selbst beständig entziehende Regel begriffen

riflessioni che collocano l'essenza della pratica nell'evanescenza del gesto performativo e leggono la coreografia come un mezzo dispiegato per resistere, spesso inutilmente, alla perdita. In *Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing* (1995) la studiosa Peggy Phelan, accostando coreografia e scrittura della storia, individua nel richiamo e nella riproduzione di corpi e forme che svaniscono la scommessa delle due pratiche, impiegate per «proteggersi dal dissolversi».³¹ Anche il concetto di «dispositivo di cattura» formulato da André Lepecki nel saggio “Choreography as Apparatus of Capture” (2007) reitera la distinzione tra danza e coreografia, situando l'essenza della prima in un presente in fuga e assegnando alla seconda non tanto il ruolo di strutturazione nello spazio e nel tempo, come sostenuto da Müller-Schöll, ma quello di cattura e documentazione. Lepecki procede oltre, sottolineando come la coreografia, invenzione peculiare della prima modernità che crea un corpo disciplinato in movimento secondo i comandi della scrittura,³² sia in quanto “apparato” o “dispositivo” un meccanismo che informa il campo percettivo linguistico della danza attraverso la strutturazione dei suoi significati, dei suoi gesti, dei suoi affetti, primi fra tutti il sentimento malinconico connesso alla scomparsa e l'impulso ad archiviare.³³ La subordinazione al progetto «maschilista, paternalista, statale, giudiziario, teologico e disciplinare»³⁴ dell'apparato di cattura privatizza il terreno sociale della danza, problematizzando la qualità effimera con la quale precedentemente la interpreta. Lepecki si allinea con Phelan nel distinguere danza e coreografia e nel considerare quest'ultima uno strumento di cattura dell'evanescente, ma sembra allontanarsi dalle posizioni della studiosa nel percepire l'effimero della prima come un prodotto del regime di discorsività e visibilità generato dalla seconda:

la danza, una volta caduta preda di un potente apparato di cattura chiamato “coreografia”, perde molte delle sue possibilità di divenire. Vale a dire che la danza perde i suoi poteri (*pouissance*) in quanto è sottomessa al potere (*pouvoir*) del coreografico.³⁵

werden». <https://www.corpusweb.net/antworten-0814.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

31 Phelan (1995), “Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing”, 209. «our wager is if we can recall and revive these fading forms, our own may be recalled by others who will need us to protect themselves from fading».

32 Lepecki (2018), “The Political Ontology of Movement”, 78.

33 Lepecki (2007), “Choreography as Apparatus of Capture”, 120.

34 *Ivi*, 122. «Let us not forget that choreographic power is genealogically majoritarian in the sense that “choreography” names a very specific masculinist, fatherly, Stately, judicial, theological, and disciplinary project—a project that, moreover, removed dance from its social terrain (the communal yard) and placed it in a private (courtly) chamber, thus subordinating dance to signification, to full presence, and to archiving».

35 *Ibidem*. «dance, once it falls prey to a powerful apparatus of capture called

Sulla mancanza di distinzione tra progettazione ed esecuzione, sostenuta da Phelan e Lepecki nella diatriba tra composizione coreografica ed evento danzato, insistono quelle riflessioni che contestano l'idea di coreografia come composizione spaziale visuale del movimento pre o post evento e si rifiutano, di conseguenza, di collocare la "modalità d'essere" più autentica della pratica nel momento *live*. Le opere delle autrici e degli autori analizzati in *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (2015) – Xavier Le Roy, Mette Ingvartsen, Eszter Salamon, Boris Charmatz, Jonathan Burrows – obbligano secondo Cvejić a ri-leggere la coreografia in quanto pensiero che permea tutte le modalità di creazione, esecuzione o visione spettatoriale della performance, annullando la differenza ontologica, ermeneutica e la consequenzialità tra il prima e il dopo. Così la studiosa:

La coreografia non precede semplicemente una performance come il processo creativo che culmina poi in un evento, né può essere ridotta a una definizione tecnica, orientata alla manualità: la composizione spaziale del movimento visualmente ri-tracciata nella notazione *post hoc*. La creazione continua a operare nell'esecuzione, nel senso che i suoi problemi persistono e danno origine a soluzioni diverse nell'esecuzione, nell'attenzione e anche nel pensiero oltre l'evento spazio-temporale della performance. Allo stesso modo, la performance esiste virtualmente nella creazione; il pensiero del corpo è presente nella concezione di idee coreografiche come in ogni prova. Pertanto, questo libro propone la coreografia e la performance come due modalità diverse ma strettamente correlate della stessa impresa, che, quando chiamata "coreografia", è specificata come il processo di creazione e, quando chiamata "performance", è determinata come l'oggetto della creazione.³⁶

"choreography," loses many of its possibilities of becoming. Which is to say that dance loses its powers (pouissance) as it is submitted to the power (pouvoir) of the choreographic».

³⁶ Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 14. «Choreography doesn't merely precede a performance as the creative process that then culminates in an event, nor can it be reduced to a technical, craft-oriented definition: the spatial composition of movement visually retraced in post hoc notation. The making continues to operate in the performing in the sense that its problems persist and give rise to different solutions in the performing of, attending to, and also thinking beyond the spatiotemporal event of the performance. Likewise, the performance virtually exists in the making; the thought of the body is present in the conception of choreographic ideas as in every rehearsal. Therefore this book puts forward choreography and performance as two different but closely related modes of the same endeavor, which, when called "choreography," is specified as the process of making and, when called "performance," is determined as the object of the making».

La varietà di interpretazioni evidenzia la condensazione intorno al termine di un'intera costellazione di concetti e riflessioni, che hanno animato negli ultimi vent'anni, e continuano ad animare, il dibattito sulla disciplina. L'aspetto è evidenziato dallo stesso Lepecki:

Infatti la mera sutura e fusione di due termini apparentemente incongruenti – movimento e scrittura – in un unico segno linguistico non solo ha scatenato una serie di effetti nella creazione e nella ricezione delle performance di danza negli ultimi quattrocento anni, ma ha anche plasmato le teorizzazioni attuali e alcune pratiche performative negli ultimi quarant'anni, curiosamente e particolarmente nell'arte della performance concettuale e post-concettuale.³⁷

Rimane da comprendere quali percorsi siano stati intrapresi nel processo di articolazione che ha portato dall'idea iniziale di “scrittura del movimento” di Arbeau e Feuillet alla pletora di definizioni come apertura dello “spazio del possibile” odierna, per individuare non soltanto le variazioni alle quali si è prestata, ma anche le modalità con le quali ciascuna variante riflette specifiche letture e preoccupazioni.

3.3 DA SCRITTURA DI MOVIMENTO A PRATICA DISCORSIVA POLITICO-IDENTITARIA

Il neologismo appare tra la fine del XVI secolo e gli inizi del XVIII nelle due varianti di *orchésographie* (1589) e *chorégraphie* (1700). I due termini, attraverso la sintesi delle parole di derivazione greca *choreia* (*χορεία*), connubio tra danza, ritmo e armonia vocale del coro greco, *orchestra* (*ὀρχήστρα*), il luogo tra il palco e il pubblico di esibizione del coro, *chora* (*χώρα*), una nozione più generale di spazio, e *graphein* (*Γράφειν*), scrittura, convocano i concetti di movimento, ritmo, spazio, corpi e testo, la strutturazione delle relazioni dei quali costituirà quel lungo processo di ri-definizione disciplinare che nei

37 Allsopp, e Lepecki (2008), “Editorial: On Choreography”, 1. «Indeed, the mere suturing and fusion of two apparently incongruous terms – movement and writing – into one single linguistic sign not only unleashed a series of effects in the creation and the reception of dance performances in the past four hundred years, but it has also shaped current theorizations and some performance practices in the past four decades – curiously and particularly in conceptual and post-conceptual performance art».

secoli successivi coinvolgerà pratiche e teorizzazioni. Come suggerisce lo studioso Edward Nye nel saggio *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'action* (2011) la parola coreografia è fin dal suo esordio «esitante»,³⁸ elusa dal suo stesso creatore – Raoul Auger Feuillet – sia nel corpo del testo che nel *privilège du roy*³⁹ di *Chorégraphie Ou L'art De Décrire La Dance Par Caracteres Figures Et Signes Démonstratifs Avec Lesquels on Apprend Facilement De Soy-Même Toutes Sortes De Dances* (1700) e dai suoi traduttori,⁴⁰ che optano per la variante inglese del precedente *orchésographie*. Il neologismo di Feuillet acquisisce maggiore rilievo nel procedere dei secoli, diventando il precursore di una genealogia che giunge fino al Novecento nel lemma *choreutik* del coreografo Rudolf Laban o *choreology* di Rudolf Benesh. La coreografia coincide a questa altezza cronologica con la notazione, con la disposizione di segni che traducono i passi di alcune danze teatrali su pagina. Strumento pedagogico e archiviale, la prima declinazione è una traduzione letterale del termine: la coreografia è principalmente scrittura del movimento del corpo su carta. Il progetto, da cui trae origine il primo utilizzo, ipotizza la possibilità di coniugare movimento e segno grafico, spazio dell'evento e spazio della pagina senza quella componente di inconciliabilità che diventerà centrale tra XIX e XX secolo. A essere documentati sono le configurazioni spaziali, i passi compiuti, i percorsi all'interno di uno spazio, che resta tuttavia generico, privo di qualsiasi dettaglio scenografico, nessun accenno ai gesti del busto e delle braccia, alle espressioni del volto, agli eventuali intrecci drammaturgici. È nella traduzione del corpo danzante in entità linguistica disciplinata dai comandi della scrittura, che Lepecki individua lo stretto legame che la tecnologia coreografica intrattiene fin dagli esordi con il progetto onto-politico, cinetico e malinconico, della modernità:

Non è un caso che l'invenzione di questa nuova arte di codificare e mostrare il movimento disciplinato sia storicamente coincidente con il dispiegarsi e il consolidarsi del progetto della modernità. Dal Rinascimento in poi, mentre la danza persegue la propria autonomia come forma d'arte, lo fa di pari passo con il

38 Nye (2011), *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'action*, 162.

39 Il *privilège du roy* era un'autorizzazione o un permesso concesso dal sovrano per la pubblicazione di un'opera letteraria, che conferiva all'autore o all'editore il diritto esclusivo di stampare e distribuire quell'opera per un periodo specifico, una sorta di monopolio temporaneo sulla pubblicazione dell'opera, che garantiva un certo grado di protezione dalla concorrenza non autorizzata.

40 A titolo di esempio si riportano il caso della traduzione curata da John Weaver dell'opera di Feuillet, *Orchesography: Or the Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures. Wherein the Whole Art Is Explain'd; ... an Exact and Just Translation from the French of Monsieur Feuillet. by John Weaver* (1706), e l'applicazione del sistema Beauchamp-Feuillet alle danze *country* inglesi da parte di John Essex, *For the Further Improvement of Dancing, A Treatise of Chorography* (1710). Citati in Foster (2011a), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, 17.

consolidamento di quel grande progetto dell'Occidente noto come modernità. Danza e modernità si intrecciano in una modalità cinetica dell'essere-nel-mondo.⁴¹

Nelle riflessioni dello studioso, sotto il potere dell'«apparato di cattura» coreografico la danza, sottomessa alla significazione, alla piena presenza e all'archiviazione, si identifica con un processo di soggettivazione che sperimenta il proprio essere nell'esibizione di un movimento continuo ontologicamente separato dal mondo. L'accezione originaria di coreografia, come sottolineato anche da Susan Leigh Foster, tende ad allontanare la danza dal corpo, dislocando il processo di trasmissione e diffusione da quest'ultimo a un sistema simbolico codificato⁴² e, allo stesso tempo, a stabilire nuovi criteri universali di eccellenza e virtuosismo, ai quali mirare nell'esecuzione e da considerare nella valutazione di una rappresentazione.⁴³ È in risposta all'identificazione della danza con l'essere-in-movimento, provocata dalla tecnologia di scrittura coreografica che iniziano, inoltre, a sorgere alcune delle questioni che, seppur in termini distinti, caratterizzano anche il dibattito contemporaneo. Oltre alla creazione di criteri virtuosistici condivisi, la coreografia, nel suggerire un'idea di movimento in costante flusso, crea quella che Lepecki identifica come «economia della percezione mirata al trapasso».⁴⁴ Autrici e autori attraverso pratiche e riflessioni teoriche replicheranno a questa suggestione iniziale, posta dalla coreografia come strumento scritturale di un qualcosa che concorre a definire come evanescente.

A partire dagli anni Quaranta del Settecento, come riflesso dei cambiamenti che investono la natura della danza con la diffusione del *ballet d'action* e con il progressivo abbandono della notazione Beauchamp-Feuillet, il termine passa gradualmente dal definire la pratica di scrittura all'indicare la concezione drammaturgica delle danze. La centralità e la coerenza dell'intreccio narrativo e della rappresentazione, il realismo delle espressioni mimiche, la continuità dell'azione, i personaggi come entità in

41 Lepecki (2018), "The Political Ontology of Movement", 106. «It is not by chance that the invention of this new art of codifying and displaying disciplined movement is historically coincidental with the unfolding and consolidation of the project of modernity. From the Renaissance on, as dance pursues its own autonomy as an art form, it does so in tandem with the consolidation of that major project of the West known as modernity. Dance and modernity intertwine in a kinetic mode of being-in-the-world».

42 Foster (2011a), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, 33.

43 Secondo Susan Leigh Foster la nascita e la diffusione del sistema notazionale, che inizialmente coincide con la coreografia, concepisce lo spazio come neutrale, il corpo e la danza come entità sottomesse a regole universali. Insieme alla tassonomia botanica e al sistema monetario, la coreografia è uno strumento imperialista e colonialista. Si veda a tal proposito Foster (2011a), "Traveling and disseminating", in *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, 64–78.

44 Lepecki (2007), "Choreography as Apparatus of Capture", 120.

evoluzione, che sostituiscono i *pattern* geometrici e i movimenti astratti della *belle danse*, disgiungono la notazione dalla coreografia, rendendo obsoleta la prima e provocando uno spostamento di significato nella seconda. Edward Nye attribuisce alle parole dello scrittore Louis Petit de Bachaumont (1690–1771) il primo utilizzo di *chorégraphie* come costruzione della drammaturgia di un'opera danzata. In un passaggio dell'opera *Mémoires Secrets pour Servir à l'Histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d'un Observateur, Contenant les Analyses des Pièces de Théâtre qui ont Paru durant cet Intervalle, les Relations des Assemblées Littéraires* che tratta di eventi artistici, politici e sociali avvenuti principalmente a Parigi tra il 1762 e il 1789, dopo aver elogiato le capacità comunicative come danzatori e attori di Gaëtano Vestris (1729–1808) nei panni di Giasone e Marie-Madeleine Guimard (1743–1816) in quelli di Medea, l'autore attribuisce la paternità della coreografia *Jason et Médée*⁴⁵ all'«uomo più geniale di questo genere», Noverre.⁴⁶ Più che una descrizione dei passi e delle sequenze di movimento, a essere celebrati sono la costruzione drammaturgica e le qualità attoriali dei due interpreti, per la prima volta in scena senza maschere. Come suggerisce la studiosa Anna Pakes nel saggio *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance* (2020), in alcuni casi la parola coreografia può anche indicare nel contesto del *ballet d'action* e a questa altezza cronologica veri e propri documenti fisici, che raccolgono le descrizioni verbali degli scenari o le sinossi delle azioni e delle emozioni dei personaggi del tipo fornito dai programmi. Il coreografo diventa il compositore dell'azione drammatica, della trama, paragonato altrove dallo stesso De Bachaumont a un pittore di «tableaux pantomimici», è colui che concepisce gli intrecci, la successione degli eventi, le relazioni tra i protagonisti.⁴⁷ Un utilizzo affine compare nella recensione, citata sempre da Nye, del balletto *Les Savetiers*, redatta dal drammaturgo, romanziere e giornalista satirico Francois-Antoine de Chevrier (1721–1762) nel 1762–1763:

La danza del signor Saint-Léger nello stile comico è ben nota, e ne abbiamo parlato diverse volte quando i suoi talenti hanno arricchito il balletto del signor Joubert all'Aia, ma ci viene assicurato che si sta applicando molto seriamente alla coreografia e che, se lo studio che

45 In specifico l'autore si riferisce alla versione di Gaëtano Vestris di *Jason et Médée* di Noverre, primo *ballet d'action* rappresentato all'Opéra di Parigi nel 1770 nell'opera *Isméne et Isménias* di La Borde.

46 De Bachaumont (1783–89), *Mémoires Secrets pour Servir à l'Histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d'un Observateur, Contenant les Analyses des Pièces de Théâtre qui ont Paru durant cet Intervalle, les Relations des Assemblées Littéraires*, Vol. XIX. London: Chez John Adamson, 245–246. Citato in Nye (2011), *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'action*, 164–165.

47 *Ivi*, Vol. XV, 43. Citato in Nye (2011), *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'action*, 166.

sta facendo di questa arte, diventata oggi giorno la parte principale dello spettacolo rispetto a quella secondaria che era in passato, gli fornisce più successo e incoraggia il genio creativo che sta sviluppando, allora può sperare col tempo di essere considerato uno dei coreografi più celebri.⁴⁸

Come evidenziato dallo studioso, il significato qua implicito di coreografia è ipotizzabile a partire dall'utilizzo che ne fa De Chevrier. Se la rinnovata centralità del termine è ciò che distingue la danza ai tempi dell'autore dalle formalizzazioni precedenti, è possibile supporre che esso non indichi l'atto di scrittura dei movimenti tramite notazione, ma la costruzione drammaturgica precedentemente indicata anche da Louis Petit de Bachaumont come qualità distintiva del *ballet d'action*.

Parallelamente alle letture indicate, continua tuttavia a permanere il significato originario; più che sostituire, la definizione di coreografia come "composizione drammaturgica" articola quella di "scrittura di movimento", preannunciando quella tendenza all'indeterminazione e all'apertura che oggi costituisce una delle caratteristiche più celebrate. Uno degli autori che ne reitera il significato originario è Jean-Georges Noverre, che nella lettera XIII interamente dedicata al concetto di coreografia la definisce come:

l'arte di scrivere la danza con l'aiuto di vari segni allo stesso modo che si scrive la musica con l'aiuto di figure o di caratteri designati con l'appellativo di note con la differenza che un buon musicista leggerà duecento battute in un istante, mentre un eccellente coreografo non decifrerà duecento battute di danza nemmeno in due ore.⁴⁹

48 De Chevrier (1762), *L'Observateur des Spectacles ou Anecdotes Théâtrales: Ouvrage Périodique*, III vols, 185. Citato in Nye (2011), *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'action*, 169. «The dancing of Sir Saint-Léger in the comic style is well known, and we have spoken of it several times when his talents graced Sr Joubert's Ballet in the Hague, but we are assured that he is applying himself very seriously to Choreography, and that if the study he is making of this art, which has become nowadays the principal part of the spectacle as opposed to the secondary part that it was in the past, furnishes him more success, and encourages the creative genius he is developing, then he can hope in time to be rated one of the most celebrated Choreographers».

49 Noverre (1760), *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.*, lettera XIII, 362–363. Trad. dalla versione del 1803 in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 83. «l'Art d'écrire la Danse à l'aide de différentes signes, comme on écrit la Musique à l'aide de figures ou de caracteres [sic] désignes par la dénomination de Notes, avec cette différence qu'un bon Musicien lira deux cents mesures dans un instant, & qu'un excellent Chorégraphe ne déchiffrera pas deux cents mesures de Danse en deux heures ».

Dopo averne constatato l'imperfezione e l'inadeguatezza di fronte alla complessità delle opere coeve limitatamente a singoli passi e alle loro relazioni, l'autore dichiara l'inutilità di uno strumento – «I migliori danzatori e i *maître de ballet* più celebri la disdegnano perché non apporta loro nessun aiuto effettivo»⁵⁰ che consegna solo un ricordo confuso dei talenti passati, paragonabile a una tela sulla quale sarebbero conservati soltanto i tratti sparsi dei vari maestri.⁵¹ Le attribuisce, inoltre, la colpa di attenuare l'immaginazione, di indebolire e spegnere il gusto del compositore che ne fa uso.⁵² La conclusione della XIII lettera non lascia dubbi non soltanto sul giudizio dell'autore, ma anche sull'interpretazione della coreografia come tecnologia scritturale su carta separata dal corpo:

Sì, mio Signore, la coreografia attenua l'immaginazione e indebolisce e spegne il gusto del compositore che ne fa uso: esso diventa grave e pesante, incapace di inventare. Da creatore che egli era, o che sarebbe stato, diventa o si trova a essere solo un falsario: la sua immaginazione tace, egli non produce nulla di nuovo e tutto il suo merito si limita a sfigurare le composizioni degli altri. Tale è l'effetto dell'intorpidimento e della specie di letargia in cui questo metodo getta lo spirito, che ho visto vari *maîtres de ballets* obbligati ad abbandonare una prova perché avevano perduto il loro quaderno e non potevano far muovere i figuranti senza avere sotto gli occhi il memoriale di ciò che altri avevano composto. Lo ripeto, mio Signore e lo sostengo: non c'è niente di più dannoso di un metodo che restringe le nostre idee o che non ce ne permette nessuna, a meno che non si sia consapevoli del pericolo che si corre dedicandovicisi. Fuoco, gusto, immaginazione, conoscenze, ecco cosa si deve preferire alla *coreografia*: ecco, mio Signore, ciò che può suggerire moltitudini di *pas*, di figure, di quadri e atteggiamenti nuovi. Ecco le fonti inesauribili di questa immensa varietà che distingue il vero artista dal *coreografo*.⁵³

50 *Ivi*, Lettera XIII, 368. Trad. dalla versione del 1803 in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 84. « Les meilleurs Danseurs & les Maître de Ballets les plus célèbres la dédaignent parce qu'elle semble n'être pour eux d'aucun secours réel ».

51 *Ivi*, Lettera XIII, 367–368. Trad. dalla versione del 1803 in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 84. « en un mot, vous ne m'offrirez que l'ombre imparfaite du mérite supérieur, & qu'une copie froide & muette d'originaux inimitables ».

52 *Ivi*, Lettera XIII, 393. Trad. dalla versione del 1803 in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 89. « Oui, Monsieur, la Chorégraphie amortit le génie ; elle éteint, elle affoiblit le goût du Compositeur qui en fait usage ; Il est lourd & pesant ; il est incapable d'invention ».

53 *Ivi*, Lettera XIII, 393–395. Trad. dalla versione del 1803 in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere*

Nel trattato l'autore mette anche a fuoco il ruolo del *maître de ballet*, epiteto che continua a indicare la figura ibrida del creatore-insegnante che si occupa delle fasi di composizione, esecuzione e pratica.⁵⁴ Per Noverre le competenze richieste chiamano all'avvicinamento delle altre arti: la pittura permette lo sviluppo del gusto nelle composizioni e nella raffigurazione dei gruppi; la poesia e la favola offrono dei soggetti magnifici quasi del tutto disegnati; la storia, la mitologia e la geografia sono strumenti utili per l'interpretazione e la strutturazione della vicenda; la conoscenza della musica aiuta nella composizione dei passi.

Nel secolo successivo, che vede il definitivo declino della coreografia come strumento notazionale, è il ballerino e coreografo Carlo Blasis nell'opera sulla tecnica del balletto *The Code of Terpsichore: A Practical and Historical Treatise, on the Ballet, Dancing, and Pantomime: With a Complete Theory of the Art of Dancing: Intended as Well for the Instruction of Amateurs as the Use of Professional Persons* (1828) a rinnovare il termine con l'accezione che tenderà a prevalere nei primi decenni del Novecento, ossia di «arte di comporre danze».⁵⁵ La parola compare una sola volta tra le pagine del manuale, esattamente come quella di coreografo, sostituita come nel caso precedente dal più comune *ballet-master*:

Se l'allievo è dotato di un genio per la composizione e di un'immaginazione creativa, il maestro, abile nella sua arte, dovrebbe lasciargli esercitare le sue capacità di invenzione e combinazione di passi e fargli conoscere i più raffinati disegni della coreografia.⁵⁶

sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803), 89–90. « Oui, Monsieur, la *Chorégraphie* amortit le génie; elle éteint, elle affaiblit le goût du Compositeur qui en fait usage ; Il est lourd & pesant ; il est incapable d'invention ; de créateur qu'il étoit ou qu'il auroit été, il devient ou il n'est plus qu'un plagiaire ; son imagination se tait ; il ne produit rien de neuf, & tout son mérite se borne à défigurer les productions des autres. Tel est l'effet de l'engourdissement & de l'espece de léthargie dans lesquels elle jette l'esprit, que j'ai vu plusieurs Maîtres de Ballets obligés de quitter la répétition, parce qu'ils avoient égaré leur cahier & qu'ils ne pouvaient faire mouvoir leurs figurants sans avoir sous les yeux le mémorial de ce que les autres avoient composé. Je le ripete, Monsieur, & je le soutiens: rien de plus pernicieux qu'une méthode qui rétrécit nos idées, ou qui ne nous en permet aucunes, à moins qu'on ne sache se garantir du danger que l'on court en s'y livrant. Du feu, du goût, du génie, des connoissances, voilà ce qui est préférable à la *chorégraphie* ; voilà, Monsieur, ce qui suggere une multitude de pas, de figures, de tableaux & d'attitudes nouvelles ; voilà les sources inépuisables de cette variété immense qui distingue le véritable Artiste du *Chorégraphe* inepte & matériel ».

54 Noverre distingue il termine coreografo da quello di *maître de ballet*, prediligendo il secondo. È possibile ipotizzare che la preferenza terminologica derivi dalla coincidenza nelle riflessioni dell'autore tra coreografia e notazione.

55 “Art of Making Dances” nell'edizione originale inglese.

56 Blasis (1828; 1976), *The Code of Terpsichore: A Practical and Historical Treatise, on the Ballet, Dancing, and Pantomime: With a Complete Theory of the Art of Dancing: Intended as Well for the Instruction of Amateurs as the Use of Professional Persons*, 95. «If the pupil is endowed

Nel passaggio l'autore si riferisce alla coreografia come a quel processo di combinazione creativa di passi formalizzata dal coreografo – dotato di immaginazione e genio per la composizione – sulla base delle caratteristiche anatomiche, delle inclinazioni e del temperamento degli interpreti.

Dopo l'utilizzo sporadico, spesso implicito, dei secoli precedenti, la coreografia nella declinazione anticipata da Blasis conosce una rinnovata popolarità nei primi decenni del Novecento. Nonostante l'assonanza presumibile tra le rivendicazioni della danza moderna⁵⁷ e la definizione della disciplina come «arte di comporre danze», il termine, come suggerisce Foster, compare per la prima volta nel contesto dei Ballets Russes, nelle recensioni che seguono la presentazione nel 1913 in Gran Bretagna e negli Stati Uniti di *Le Sacre du Printemps*, per rimarcare la radicalità delle innovazioni compositive introdotte da Nijinsky (1889–1950).⁵⁸ Nonostante le prime incertezze da parte di autrici e autori,⁵⁹ l'intuizione di Blasis si diffonde sia nella *modern* sia nella *postmodern dance*, dimostrandosi in grado di intercettare le istanze e le riflessioni dell'una e dell'altra, il processo di soggettivazione del movimento della prima, quello di oggettivazione della seconda.⁶⁰ In concomitanza con la crescente enfasi sull'autonomia mediale, che vede le arti abbandonare progressivamente le modalità della rappresentazione attraverso un processo autotelico di revisione delle proprie peculiarità espressive, inizia a prevalere nella prima metà del secolo l'idea di danza come creazione autonoma e originale, la cui significazione dipende unicamente da ciò che è, non da ciò che raffigura.⁶¹ È in questo contesto che la coreografia abbandona definitivamente il significato di strutturazione drammaturgica per designare l'atto creativo di organizzazione di un movimento, originale e autoriale, in grado di esprimere contenuti, personali o universali, senza l'intercessione di altre modalità di significazione.⁶² L'importanza autoriale acquisita dal

with a genius for composition, and a creative imagination, the master, skillful in his art, should let him exercise his powers of invention and combination of steps, and make him acquainted with the finest designs of choreography».

57 Mi riferisco, in specifico, alle rivendicazioni avanzate da autrici e autori – le coreografe Mary Wigman e Martha Graham, il critico John Martin per citarne alcuni – verso un'idea di danza come forma artistica autonoma, indipendente da contenuti letterari, radicata nell'esperienza motoria del corpo umano.

58 Foster (2011a), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, 43.

59 In *Blood Memory: An autobiography* (1991), la coreografa Martha Graham dichiara di non aver mai incontrato né utilizzato la parola “coreografia” durante gli anni di formazione alla Denishawn. Graham, *Blood Memory: An autobiography* (1991), 236. Citato in Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, 43.

60 Recupero le espressioni dalle riflessioni esposte dalla studiosa Bojana Cvejić nell'introduzione di *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (2015a), 1–25.

61 Wigman (1975), *The Mary Wigman Book: Her Writings*, 108–109. Citato in Pakes (2020), *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance*, 90.

62 L'indipendenza da altre forme di espressione artistica è una rivendicazione più evidente tra le

coreografo, ideatore e spesso interprete di composizioni originali, opera in sinergia con un'esperienza *live* percepita come effimera, irripetibile e non totalmente documentabile. Nonostante le differenze che le contraddistinguono, le varianti *modern* e *postmodern* del termine convergono su due componenti, che verranno, al contrario, ampiamente contestate nei decenni successivi, specialmente dalle formulazioni correnti: la relazione corpo-movimento e l'effimero come qualità sostanziale della danza. La coreografia come disciplina intrinsecamente legata al corpo umano in movimento è un'acquisizione tutta novecentesca: il corpo, non più presenza secondaria, mimetica o simbolica, è il mezzo privilegiato attraverso il quale comporre le sequenze a partire dalla sfera soggettiva e interiore nel caso nella danza moderna, strettamente fisica in quella postmoderna.⁶³ Pur condividendo il binomio corpo-movimento, le due prospettive si discostano nel formulare diverse tipologie di relazioni tra i due elementi e il soggetto. Come evidenziato da Cvejić, se la danza moderna colloca ideologicamente l'origine dell'esperienza pura nel corpo in movimento, concependolo come piano di emersione della vita interiore ed emozionale della danzatrice o danzatore, «meccanismo di soggettivazione» –, per quella postmoderna il movimento è un oggetto significativo che coinvolge il corpo pensato come aggregazione di parti, ossa, muscoli, giunture – «meccanismo di oggettivazione».⁶⁴ Susan Leigh Foster sintetizza così la differenza:

Piuttosto che una preparazione del corpo come veicolo del messaggio del coreografo come nella prima danza moderna, la tecnica ora coltivava il potenziale di articolazione del corpo, per mostrare una varietà di possibilità combinatorie di movimento. Il corpo era disciplinato, non in modo da potersi fondere con se stesso per racchiudere un dato messaggio, ma da essere in grado di articolare le sue varie parti affinché potessero essere combinate o messe in sequenza in modo diverso per produrre effetti fisici distintivi. Il movimento della danza, ora visto come completamente separato dalla musica, presentava effetti fisici che erano decisamente separati da qualsiasi connotazione spirituale o emotiva. I danzatori vedevano il corpo stesso come pieno di significato e credevano che

fila della *modern dance*. Autrici e autori *postmodern* sostengono un incontro trans-disciplinare tra le arti, confrontandosi con la scultura, il cinema, la performance, la musica, dalle quali ereditano forme espressive e modalità compositive.

63 Il movimento diventa nelle parole del maggior promotore della danza moderna, il critico e storico John Martin, «la sostanza effettiva» della disciplina. Vedi Martin, *The Modern Dance* (1989; 1933), 6. Citato in Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 18.

64 Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 19.

l'esecuzione fisica del movimento offrisse uno sguardo sull'esecutore più reale e rivelatore di qualsiasi performance in cui il danzatore interpretava un personaggio.⁶⁵

I processi di soggettivazione e oggettivazione del movimento incidono inevitabilmente anche sulla figura del coreografo, concepito in entrambi i casi come colui che compone e struttura le sequenze di movimento. Ma se le esigenze di auto-espressione della danza moderna generano figure autoriali totalizzanti – la teorica Marcia Siegel parla di «strong identities» –, che tendono a identificarsi con uno stile e con specifiche qualità motorie, nella *postmodern* prevale un atteggiamento di rifiuto dell'autorialità unica e *iper* personalizzata attraverso l'utilizzo di movimenti quotidiani, di diverse cifre stilistiche, di procedure casuali che generano sequenze improvvisate.⁶⁶ Da proprietà di un singolo artista, la coreografia diventa un materiale plasmato da più personalità, dall'autore, dall'interprete, ma anche dal pubblico. Da genio ispirato il coreografo diventa *editor*, colui che, per utilizzare le parole di Susan Leigh Foster, in qualità di facilitatore «presiede una collaborazione», selezionando e gestendo materiali, visioni, ma anche competenze e qualità eterogenee dei collaboratori con i quali si trova, spesso temporaneamente, a lavorare.⁶⁷ Si assiste a un progressivo allargamento delle personalità e delle discipline coinvolte; interpreti non professionisti, di diverse età e abilità insieme all'inserimento di linguaggi che eccedono la danza fanno della coreografia un'esperienza incarnata, che non aspira all'universale. Il divario tra le due visioni in alcuni casi è talmente profondo da indurre autrici e autori a prendere le distanze dall'appellativo di coreografo per adottare quello di *dance maker*, spostando l'attenzione sul processo del fare. All'esplicitazione della messa in crisi dell'autonomia disciplinare e dell'auto-espressione modernista, Foster riconduce anche l'utilizzo della preposizione *by* e delle nomenclature “concepito da”, “diretto da” o “arrangiato da” in sostituzione di “coreografato da”, fornendo come esempio il caso delle opere *The Mind is a Muscle* (1968) e *Continuous Project – Altered Daily* (1970), indicate come di – non

65 Foster (2011a), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, 64. «Rather than a preparation of the body as vehicle of the choreographer's message as in the early modern dance, technique now cultivated the body's potential for articulation, for displaying a variety of combinatory possibilities for moving. The body was disciplined, not so as to be able to fuse with the self in order to enwrap a given message, but to be able to articulate its various parts so that these could be combined or sequenced differently to produce distinctive physical effects. Dance movement, now seen as entirely separate from music, presented physical effects that were determinedly separated from any connotations of the spiritual or the emotional. Dance makers saw the body itself as meaning-filled, and they believed that the pragmatic execution of movement offered a glimpse into the self of the performer that felt more real and revealing than any performances in which the dancer enacted a character».

66 Siegel (1973; 1972), *At the Vanishing Point: A Critical Looks at Dance*, 176.

67 *Ivi*, 66.

coreografate da – Yvonne Rainer.⁶⁸

Le riflessioni sviluppate tra le fila della *modern* e della *postmodern* se in alcuni casi provocano un abbandono del termine coreografia, dall'altra sembrano ispirare il recupero del suo significato originale. Alla ricerca di modalità di trasmissione del movimento, il coreografo Rudolf Laban è tra i maggiori promotori della nuova attenzione che il Novecento dedica alla coreografia come «scrittura di danze su carta». Nell'opera *Choreutics* (1966) l'autore inserisce la *kinetography* nell'alveo della tradizione tracciata da Beauchamp e Feuillet:

Nacquero rami della conoscenza dei cerchi che furono chiamati “coreografia”, “coreologia” e “coreutica”. Il primo, coreografia, significa letteralmente la progettazione o la scrittura di cerchi. La parola è in uso ancora oggi: chiamiamo “coreografia” la pianificazione e la composizione di un balletto o di una danza. Per secoli la parola è stata utilizzata per designare i disegni di figure e simboli di movimenti che i compositori di danza, o i coreografi, annotavano come aiuto alla memoria. Esistono molti sistemi, vecchi e nuovi, di notazione della danza e di notazione del movimento in generale, ma la maggior parte di essi è limitata a un particolare stile di movimento con cui lo scrittore e il lettore hanno familiarità. Oggi abbiamo bisogno di un sistema di registrazione che possa essere utilizzato universalmente, e io ho tentato di andare in questa direzione. Il mio studio di un centinaio di forme diverse di presentazione grafica dei caratteri dei diversi alfabeti e di altri simboli, compresi quelli della musica e della danza, mi ha aiutato con lo sviluppo di una nuova forma di coreografia che ho chiamato “cinetografia”. Il sistema stesso è stato ispirato da quello di Beauchamp e Feuillet (intorno al 1700) e si sviluppò principalmente parallelamente alle mie indagini sui vari rami della *coreosofia*.⁶⁹

68 *Ivi*, 61.

69 Laban, e Ullmann, *Choreutics*, viii. «Branches of the knowledge of circles came into being and were named “choreography,” “choreology” and “choreutics.” The first, choreography, means literally the designing or writing of circles. The word is still in use today: we call the planning and composition of a ballet or a dance “choreography.” For centuries the word has been employed to designate the drawings of figures and symbols of movements which dance composers, or choreographers, jotted down as an aid to memory. There exist many systems, old and new, of dance notation and notation of movement in general, but most of them are restricted to a particular style of movement with which the writer and reader are familiar. Today we need a system of recording which can be universally used, and I have attempted to forge a way in this direction. My study of some hundred different forms of graphic presentation of characters of the different alphabets and other symbols, including those of music and dance, has helped me with the development of a new form of choreography which I called “kinetography.” The system itself was inspired by that

Al di là delle specificità della forma notazionale progettata da Laban, ciò che mi interessa sottolineare è il significato assunto dalla parola coreografia. Sebbene in un passaggio molto breve ne indichi l'uso a lui coevo – «pianificazione e composizione di un balletto o di una danza» –, esplicitando una connessione con la definizione storica, l'autore dichiara immediatamente il significato del termine che intende supportare. La *kinetography* è una nuova forma di coreografia o, detto altrimenti, una nuova modalità di presentazione grafica del movimento attraverso caratteri di diversi alfabeti e di altri simboli, capace, andrebbe aggiunto, di tradurre qualsiasi sequenza oltre i margini della composizione meramente artistica. I coreografi vengono, invece, definiti *dance-writers*.⁷⁰

Ho già sottolineato come le due riflessioni, che si pensano reciprocamente escludenti, appartengano in realtà al medesimo quadro ontologico per il legame corpo-movimento come prerogativa disciplinare, la natura effimera della danza, la valorizzazione dell'esperienza *live* come unica e irripetibile.⁷¹ Recuperando le analisi proposte da Lepecki, il Novecento sembra esacerbare il progetto onto-cinetico della modernità attraverso l'inevitabile correlazione tra presenze e assenze, che le varie mutazioni della coreografia prefigurano. Il timore della perdita, la necessità di trattenere, sebbene nel migliore dei casi solo parzialmente, le «fugaci ed evanescenti visioni» che la danza offre in una serie di «irrecuperabili adesso» sono i fattori rispetto ai quali la coreografia come scrittura, sinossi drammaturgica o composizione di passi si precisa. Le riflessioni dello studio esplicitano la questione in questi termini:

All'interno del malinconico campo percettivo e affettivo della modernità, la danza non offre altro che fugaci visioni evanescenti del suo momentaneo splendore in una serie di irrecuperabili adesso. La coreografia emerge proprio per contrastare questa condizione ontologica. La coreografia attiva la scrittura nel regno della danza per garantire che il presente della danza abbia un passato e, quindi, un futuro. Si noti che, in questa operazione, la coreografia non dissipa la malinconia; anzi lo rafforza, essendo costantemente in uno stato di insoddisfazione di fronte al proprio progetto.⁷²

of Beauchamp and Feuillet (around 1700) and was mainly evolved alongside my investigations of the various branches of *choreosophia*».

⁷⁰ *Ivi*, 8.

⁷¹ Il riferimento a due prospettive è frutto di un'intenzionale semplificazione di un quadro, in realtà, molto più articolato ed eterogeneo, costituito da ricerche e pratiche estremamente diversificate, modellate dai posizionamenti delle singole autrici e autori. Ai fini dell'argomentazione si sono, inoltre, trascurati quei contesti di sperimentazione che eccedono la danza teatrale occidentale, le questioni identitarie e le rivendicazioni sociopolitiche.

⁷² Lepecki (2006), *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, 124–125. «Within the melancholic perceptual and affective field of modernity, dance offers nothing but fleeting vanishing visions of its momentary brilliance in a series of irretrievable nows. Choreography emerges

Il sentimento malinconico legato alla perdita investe sia la danza che la coreografia, la prima perché situata sempre nel punto di scomparsa – il *vanishing point* secondo la studiosa Marcia Siegel –, la seconda perché incapace di trattenere l'esperienza performativa *live*, vera essenza della disciplina. È proprio in opposizione a questo doppio *topos* – la scomparsa e l'inadeguatezza – che si stagliano le riflessioni di alcune autrici e autori contemporanei, che promuovono una nuova ri-definizione del termine attraverso pratiche che hanno ingenerato la pletora di significati discussi nel paragrafo precedente.

3.4 LA METAFISICA DELLA PRESENZA

Nell'ambito dei *dance studies* è quasi inverosimile, se non addirittura impossibile, non imbattersi in quello che autrici e autori hanno denominato «mantra»,⁷³ «enigma»,⁷⁴ «tropo suggestivo»,⁷⁵ «tesi di rilievo»,⁷⁶ «proposta influente»,⁷⁷ «uno dei più diffusi luoghi comuni»,⁷⁸ «ritornello»⁷⁹ nella danza: l'effimero. Al di là delle discrepanze e dei diversi posizionamenti teorici rispetto all'assunto della qualità essenzialmente effimera

precisely to counter this ontological condition. Choreography activates writing in the realm of dancing to guarantee that dance's present is given a past, and therefore, a future. Note that, in this operation, choreography does not dispel the melancholic; it actually reinforces it, by constantly being in a state of dissatisfaction before its own project».

73 Schneider (2011), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, 95. «By 1985, “disappearance” was a veritable mantra applied to all performance – from theatre, to ritual, to everyday life».

74 Jones (2012), “The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History”, 11. «This volume takes such insights (which always remain questions, never to be answered fully) and addresses the conundrum of how the live event or ephemeral art work – the act that can “never be made the same way twice,” as Artaud puts it – gets written into history».

75 Ellis (2015), “Jealously, Transmission and Recovery”, 96. «Loss is a seductive trope of performance».

76 Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 12. «on a prominent performance thesis».

77 Lepecki (2006), *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, 126. «Siegel's observations in the early 1970s on dance's ontological relationship to ephemerality and on dance's complicated relationship to economy anticipate an influential proposal for the ontology of performance made two decades later».

78 Franco, e Nordera (2010), “Introduzione generale”, in *Ricordanze: Memoria in movimento e coreografie della storia*, xvii.

79 Caspão, “Stroboscopic Stutter: On the Not-yet-captured Ontological Condition of Limit-Attractions”, 146.

della disciplina, le riflessioni e le dissertazioni, se non trattano specificatamente dell'argomento, lo considerano un elemento cardine, con il quale è inevitabile relazionarsi. La tenacia con cui l'effimero è congiunto alla danza è testimoniata dagli estratti qui riportati a titolo di esempio, posti nella maggior parte dei casi nelle introduzioni e negli *abstract* di pubblicazioni e articoli:

Una delle domande più frequenti che uno studioso di danza si sente rivolgere è come sia possibile studiare un'arte che svanisce nell'istante stesso in cui accade. L'interrogativo veicola in realtà uno dei più diffusi luoghi comuni, legato a una questione epistemologica fondamentale per la costruzione di un oggetto di studio in questa ambito di ricerca: la danza è effimera.⁸⁰

Il concetto dell'opera come qualcosa di fisso e persistente contrasta con le convinzioni sulla corporalità ed effimerità essenziali della danza, come la spesso citata affermazione di Marcia Siegel secondo cui «la danza esiste in un perpetuo punto di scomparsa» ed è «un evento che svanisce nel momento stesso in cui si materializza». L'accento è sull'evento fugace della danza, non su un oggetto-opera che permane.⁸¹

Quali interessi ha perseguito la teoria della performance nel campo della danza negli ultimi dieci anni? La nostra risposta inizierà con un'elaborazione su una tesi di rilievo sulla performance condivisa sia dagli studiosi della danza che dalla teoria della performance riguardo alla presenza del corpo. Il tema che ha plasmato più marcatamente la teoria della performance dagli anni Novanta è la tesi ontologica di Peggy Phelan sulla scomparsa della performance, secondo cui la performance è considerata un evento di sfuggente presenza, condannato alla perdita e alle ripetizioni della memoria (Phelan 1993: 148–52).⁸²

80 Franco, e Nordera (2010), "Introduzione generale", in *Ricordanze: Memoria in movimento e coreografie della storia*, xvii.

81 Pakes (2020), "Introduction", in *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance*, 3. «The concept of the work as fixed and persistent weighs against convictions about dance's essential corporeality and ephemerality, like the much cited claim of Marcia Siegel that "dance exists at a perpetual vanishing point" and is "an event that disappears in the very act of materializing". Emphasis is on the vanishing event of dance, not any work-object that remains».

82 Cvejić (2015a), "Introduction", in *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 12. «Therefore, we would like to ask: what interests has performance theory pursued in the field of dance over the past decade? Our answer will begin with

Qualcosa è antiquato sulla mensola di una visione molto ripetuta sulla danza e sulla sua esecuzione come corpi presenti che svaniscono. Questa visione – ancorata e iscritta nella presunta specificità ontologica della danza e della performance – sembra difficile da rimuovere. [...] Un’ipotesi difficile da rimuovere non solo dalla percezione diffusa che abbiamo dei nostri corpi in movimento nel quotidiano, ad ogni passo nei nostri giri quotidiani, ma anche dalle percezioni più elaborate che si muovono ancora tra i ricercatori di danza e performance, così come attraverso una buona parte delle pratiche di danza e performance.⁸³

Negli studi sulla danza contemporanea, una delle reiterazioni più famose ed esplicite della piena partecipazione della danza al malinconico progetto della modernità si trova nel paragrafo iniziale di Marcia Siegel nel suo libro *At the Vanishing Point*. [...] Si noti come nel racconto di Siegel non sia solo la performance della danza a essere raffigurata come effimera. Tutto il lavoro e tutta la preparazione che permettono alla danza di sorgere sono descritti quasi come riti funebri – “una preparazione per un evento che scompare nell’atto stesso di materializzarsi”.⁸⁴

Una delle definizioni più prominenti e ricorrenti della performance dal vivo – che si tratti di teatro, *performance art*, danza o musica – è che sia fundamentalmente effimera. Più che semplicemente essere

an elaboration on a prominent performance thesis shared by both dance and performance theory scholars regarding the presence of the body. The theme that has most markedly shaped performance theory since the 1990s is Peggy Phelan’s ontological claim of the disappearance of performance, according to which performance is considered an event of elusive presence, condemned to loss and repetitions of memory (Phelan 1993: 148–52)».

83 Caspão (2007), “Stroboscopic Stutter: On the Not-yet-captured Ontological Condition of Limit-Attractions”, 136–137. «Some-thing is fusty on the shelf of a much reiterated view on dance and its performance as vanishing present bodies. That view—one anchored and inscribed in dance and performance’s supposed ontological specificity—seems hard to re-move. An assumption difficult to re-move not only from the sort of diffuse perception we have of our day-to-day moving bodies, at every step in our daily rounds, but also from more elaborate perceptions still moving through certain circles of dance and performance researchers, as well as through a good portion of dance and performance practices».

84 Lepecki (2006), *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, 125. «In contemporary dance studies, one of the most famous and explicit reiterations of dance’s full participation in the melancholic project of modernity can be found in Marcia Siegel’s opening paragraph in her book *At the Vanishing Point*. [...] Note how in Siegel’s account it is not only the performance of dancing that is depicted as ephemeral. All the labor and all the preparation that allow dance to come into being are described almost as funereal rites – “a preparation for an event that disappears in the very act of materializing”».

di breve durata o mancare di permanenza, l'effimero descrive come la performance cessa di esistere nello stesso momento in cui nasce. L'effimerità descrive come la performance passa mentre il pubblico guarda. Questo è un concetto che Peggy Phelan espone in modo prominente e influente in termini di scomparsa, fornendo uno dei discorsi più potenti che descrivono e determinano l'ontologia della performance dal vivo.⁸⁵

Sebbene l'evanescenza della danza sia stata identificata come un "problema" almeno da quando furono ideati i primi sistemi di notazione nel XVIII secolo, sulla scia dell'affermazione della critica di danza Marcia Siegel negli anni Settanta, secondo la quale la danza esiste "nel punto di fuga", e in base all'argomentazione della teorica della performance Peggy Phelan negli anni Novanta, secondo la quale "l'unica vita della performance è nel presente", è quasi impossibile per gli studiosi di danza evitare qualche menzione, per quanto superficiale, della presunta effimerità del mezzo.⁸⁶

Come abbandonare il luogo comune secondo cui la danza, come la vita, è evanescente (acqua)?⁸⁷

Le citazioni non soltanto testimoniano dell'effimero nel discorso della e sulla danza, ma rivelano la consapevolezza della sua onnipresenza e auraticità. La definizione della performance e della danza come "ciò che scompare senza lasciare tracce" è un *topos* che informa sia le opere sia le modalità con le quali vengono osservate, costituendo una sorta di verità a priori, la cui validità è stata messa al vaglio soltanto negli ultimi decenni dalle argomentazioni di teorici e teoriche come Bojana Cvejić,

85 Reason (2006), "Introduction", in *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, 1. «One of the most prominent and recurring definitions of live performance – whether of theatre, performance art, dance or music – is that it is fundamentally ephemeral. More than simply being short-lived or lacking permanency, ephemerality describes how performance ceases to be at the same moment as it becomes. Ephemerality describes how performance passes as an audience watches».

86 Kraut (2015), *Choreographing Copyright: Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*, 231–232. «While dance's evanescence has been identified as a "problem" at least since the first notation systems were devised in the eighteenth century, in the wake of dance critic Marcia Siegel's assertion in the 1970s that dance exists "at the vanishing point," and of performance theorist Peggy Phelan's argument in the 1990s that "performance's only life is in the present," it is nearly impossible for dance scholars to avoid some mention, however perfunctory, of the medium's alleged ephemerality».

87 Franko (2018), "The ready-made as movement: Cunningham, Duchamp, and Nam June Paik's two Merces", 311. «How can we abandon the cliché that dance, like life, is evanescent (water)?».

Paula Caspão, Anna Pakes, Eleonora Fabião. Tali riflessioni dialogano – in alcuni casi traggono ispirazione o ispirano – con quelle proposte nell’ambito dei *performance studies* da Diana Taylor, Rebecca Schneider, Amelia Jones, José Esteban Muñoz (1967-2013), che rileggono la questione insistendo su modalità del permanere delle pratiche performative eccedenti i confini normativi dell’archivio. Aspetto fondante delle formulazioni teoriche in manoscritti e trattati, della costituzione di strumenti creativi e pedagogici – primi fra tutti i sistemi notazionali –, è nel XX secolo che l’attributo riscontra il maggior grado di notorietà grazie alla linfa indotta dai *performance studies*, che ereditano l’assunto ampliandone allo stesso tempo la portata ontologica e, soprattutto, politica. La studiosa Rebecca Schneider sottolinea l’ampiezza del fenomeno attraverso un ricordo che risale agli anni dell’università. Il successo dell’effimero nella New York degli anni Ottanta e Novanta è talmente vasto da indurre l’antropologo Michael Taussig, docente presso la New York University, a ribattezzare il Dipartimento di studi performativi «Department of Ephemerality Studies». ⁸⁸

Come rilevato da molti autori e autrici, è, più in specifico, con le argomentazioni formulate da Peggy Phelan in *Unmarked the Politics of Performance* (1993) che l’effimerità acquisisce una centralità ontologica, estetica e politica inedita. ⁸⁹ Per quanto la studiosa si riferisca principalmente a opere di *performance art*, le sue parole sono ampiamente assorbite nel discorso sulla danza poiché richiamano e rinnovano una convinzione che dal XVIII secolo pervade la disciplina. Tra le voci più autorevoli di coloro che hanno strutturato i *dance studies*, Susan Leigh Foster, nell’introduzione alla raccolta di saggi *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power* (1995) da lei stessa curata, inquadra – insieme a Mark Franko, Heidi Gilpin, Lena Hammergren, Randy Martin, Sally Ness, Peggy Phelan, Nancy Ruyter, Marta Savigliano, Linda Tonko – le varie riflessioni a partire da una comune consapevolezza dell’effimerità «del corpo-oggetto in movimento» e della «storia altrettanto insostanziale delle sue abitudini, routine, inclinazioni e realizzazioni». ⁹⁰ Dall’apologia della danza sostenuta da Jean-Georges Noverre, che la difende per la sua capacità di fuga dalle maglie della scrittura coreografica, alle affermazioni di Marcia Siegel nel saggio *At the Vanishing Point: A Critical Look at Dance* (1972) sulla sua resistenza alle logiche economiche di mercato, all’assunto condiviso da Susan Leigh Foster, Franko, Gilpin, Hammergren, Martin, Ness, Phelan, Ruyter, Savigliano e Tonko che scrivono per «fissare e rendere sicura la cosa

88 Schneider (2011), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, 95.

89 Vedi Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*; Lepecki (2006), *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*; Caspão (2007), “Stroboscopic Stutter: On the Not-yet-captured Ontological Condition of Limit-Attractions”.

90 Foster (1995), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, xiv. «Following the lead of dance studies, these essays grapple with the ephemerality of the moving-body-object and the equally non-substantial history of its habits, routines, inclinations, and accomplishments».

che si rivela mentre scompare»,⁹¹ l'effimerità è la modalità d'esistenza della danza, percepita come esperienza fugace di un momento irriproducibile e di un movimento irrecuperabile. L'analisi del termine, della sua parabola storica e delle sue implicazioni è necessaria ai fini della presente riflessione per il ruolo centrale che essa ha occupato nella definizione degli oggetti e delle pratiche editoriali nella coreografia.

Che cos'è l'effimero nelle pratiche coreografiche? Di derivazione greca, composto da *ἐπί* – “su” o “per” – e *ἡμέρα* – “giorno” –, il termine stabilisce fin dal suo significato etimologico – “per un giorno” – la relazione con una specifica dimensione temporale. È, pertanto, nel tempo che teoriche e teorici, artiste e artisti sembrano individuare la sostanza essenziale e significativa della disciplina. Il coefficiente temporale veicolato dalla locuzione assume nelle riflessioni sulla danza una doppia accezione, mettendo in dialogo la continuità con la determinazione, la durata con il momento. La transitorietà e il «presentismo» sono i due fattori che l'effimero convoca con una certa insistenza.⁹² Se la transitorietà sancisce un'esistenza molto breve, il presentismo ne circoscrive i confini al qui e ora. Non soltanto la fugacità dell'esperienza performativa coreografica⁹³ e la sua esistenza condannata al presente ma anche la correlazione tra i due fattori sono dei veri e propri *Leitmotiv* di una genealogia che collega Jean-Georges Noverre – «Perché i nomi dei *maîtres de ballets* ci sono sconosciuti? Perché le opere di questo tipo durano solo per un momento e vengono dimenticate esattamente con le impressioni che hanno prodotto» –⁹⁴ la teorica Marcia Siegel – «La danza esiste in un perpetuo punto di sparizione. [...] Una cosa era fatta; l'avevi vista accadere; ma un attimo dopo, chi poteva esserne sicuro?» –⁹⁵ la studiosa Sondra Horton Fraleigh – «La danza inizia e

91 Foster (1995), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, xiv. «In this regard – Freud's work precedes our own – to write about dance is to fix and make secure the thing that reveals itself as it disappears».

92 Con il termine indico l'enfasi sulla presenza posta dalle riflessioni che situano l'essenzialità delle pratiche coreografiche nel momento della messa in scena.

93 Molti autrici e autori utilizzano il termine danza per indicare la messa in scena dell'opera, sancendo una separazione con la coreografia, concepita come strumento di preservazione (Arbeau; Feuillet; Laban; Benesh), di cattura (Lepecki), di indebolimento (Noverre) o, più in generale, di composizione. In molti casi questa distinzione è implicitamente correlata alla discrepanza di natura ontologica tra la danza, vera sostanza della disciplina, e la coreografia, strumento o inevitabile effetto collaterale che fallisce nell'intento per alcuni, tradisce per altri. Nella presente dissertazione ho optato per sostituire il termine danza con diverse locuzioni, nel tentativo di adeguarle ai riferimenti e alle riflessioni di volta in volta convocati, e per includere opere coreografiche che non sono strettamente identificabili come composizione di sequenze di movimento di interpreti umani.

94 Noverre (1803), *Lettres sur la danse, et sur les ballets et les arts, par M. Noverre, ancien maître des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'opera de Paris. Tome Premier*, Lettera I, 1. Trad. in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 7. « Pourquoi ne connaissons-nous aucuns maîtres de ballets? C'est que les ouvrages de ce genre ne durent qu'un instant, et sont effacés presque aussitôt que l'impression, qu'ils ont produite ». Nella precedente versione la riflessione non compare secondo questi termini.

95 Siegel (1973; 1972), *At the Vanishing Point: A Critical Looks at Dance*, 1. «Dance exists at a

finisce nel tempo vissuto e nella percezione immediata» –⁹⁶ André Lepecki – «la danza non offre altro che fugaci visioni evanescenti del suo momentaneo splendore in una serie di irrecuperabili adesso».⁹⁷ Quello che lo studioso Matthew Reason denomina «manifesto dell’adesso»⁹⁸ accomuna valutazioni teoriche e visioni artistiche – Merce Cunningham in *Changes: Notes on Choreography* (1968) descrive la danza come «unico momento fugace» (1968),⁹⁹ per Martha Graham la danza, indotta dalla sensibilità nervosa, è «azione adattata al momento presente» –,¹⁰⁰ ma anche la più comune esperienza sensoriale, i modi del percepire e del pensare comunemente condivisi.

Come anticipato, la connessione implicita nell’effimero tra tempo presente e transitorietà non descrive soltanto le modalità dell’accadimento e le peculiarità estetiche che contraddistinguono il momento performativo, ma ne definisce anche gli aspetti ontologici e politici. Qualificare l’evento coreografico come entità la cui parabola d’esistenza accade in un arco temporale limitato, che si situa nel qui e ora di coloro che coabitano l’esperienza, significa figurarlo allo stesso tempo come unico, singolare, non riproducibile, vero e diretto. L’unicità nonostante la reiterazione, che distingue le opere coreografiche e teatrali rispetto a *happening* e molta performance, è sancita proprio dall’enfasi posta sull’effimerità dell’accadimento. Dopo aver dichiarato il proprio disappunto verso la coreografia come scrittura e celebrato la capacità di resistenza della danza da uno strumento che intorpidisce la creatività e il gusto, Noverre elegge il momento a unico fattore che «determina la composizione».¹⁰¹ Se l’autore francese si limita a una valutazione del processo d’ideazione di un’opera, Marcia Siegel estende la

perpetual vanishing point. [...] A thing was done; you saw it happen; but a moment later, who could be sure?».

96 Horton Fraleigh (1987), *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, 48. «The dance begins and ends in lived time and immediate perception».

97 Lepecki (2006), *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, 124. «dance offers nothing but fleeting vanishing visions of its momentary brilliance in a series of irretrievable nows».

98 L’autore non parla specificatamente di pratiche coreografiche, ma, più in generale, di “performance dal vivo”, accostando teatro, danza e performance. Reason (2006), *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, 10.

99 Cunningham (1968), *Changes: Notes on Choreography*. Citato in Reason (2006), *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, 10.

100 Graham (1992; 1974), “A Modern Dancer’s Primer for Action, from Dance: A Basic Educational Technique”, in *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History From 1581 to the Present*, a cura di Selma Jeanne Cohen, 137. «In life, heightened nerve sensitivity produces that concentration on the instant which is true living. In dance, this sensitivity produces action timed to the present moment».

101 Noverre (1760), *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.*, Lettera XIII, 391. Trad. dalla versione del 1803 in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 89. « le moment seul détermine la composition; l’habileté consiste à le saisir & à en profiter heureusement ».

questione alla messa in scena, connettendo esplicitamente immediatezza e unicità nella ripetizione, componente innegabile della specifica modalità di rappresentazione delle pratiche coreografiche:

La musica sinfonica e il teatro legittimato sono calcificati dalla ripetizione, ma la danza è diversa ogni sera; i programmi cambiano, gli interpreti non si annoiano e il ritmo e la sensibilità, anche nel repertorio di una singola compagnia, sono vari.¹⁰²

In *The Shapes of Change: Images of American Dance* (1985) rinnova l'assunto, dichiarando:

Non solo una danza cambia sottilmente con interpreti diversi e in teatri diversi, ma la coreografia subisce un costante processo metamorfico fin dal momento della sua creazione. Passo dopo passo, i disegni cambiano poco a poco, le interpretazioni diventano più nitide o sfocate, le cose vengono dimenticate o aggiunte involontariamente, e – ancora perché la danza non è un manufatto fisso e finito – il coreografo che ha ripensamenti può modificare una danza di stagione in stagione, cercando di migliorarla o adattarla alle risorse a sua disposizione.¹⁰³

È nell'esperienza dal vivo, nella combinazione unica degli umori e della sensibilità degli interpreti e del pubblico che la performance, pur nel confermare l'appartenenza a una specifica opera, rivendica la propria unicità. Come serie di evanescenti adesso, ciascun evento coreografico è dato come singolare nella ripetizione. La rivendicazione sembra riecheggiare le riflessioni che Gilles Deleuze (1925–1995) formalizza in

102 Siegel (1973; 1972), *At the Vanishing Point: A Critical Look at Dance*, 5. «Symphonic music and the legitimate theater are calcified with repetition, but dance is different every night; the programs change, the performers aren't bored, and the pace and sensibility—even in a single company's repertory—are varied».

103 Siegel (1985), *The Shapes of Change: Images of American Dance*, xv. «Not only does a dance change subtly with different casts and in different theaters, but choreography undergoes a constant metamorphic process from the time it's made. Steps and designs change little by little, interpretations grow sharper or fuzzier, things get forgotten or inadvertently added, and – again because the dance is not a fixed, finished artifact – the choreographer who has second thoughts can change a dance from season to season in trying to improve it or adapt it to the sources at his or her disposal».

Différence et répétition (1968) circa la ripetizione come universalità del singolare:

Ripetere è comportarsi in rapporto a qualche cosa di unico o di singolare, che non ha uguale o equivalente. [...] La festa non ha altro paradosso apparente: ripetere un “irricominciabile”. Non aggiungere una seconda e una terza volta alla prima, ma portare la prima volta all’ennesima potenza.¹⁰⁴

La ripetizione appare dunque come una differenza, ma una differenza assolutamente senza concetto, e in tal senso differenza indifferente.¹⁰⁵

Ogni messa in scena è la ripetizione di un irripetibile che differisce dalle altre, pur appartenendo al campo delle potenzialità del “primo tempo”.

L’unicità e la differenza nella ripetizione connessi al transitorio sono insieme alla scomparsa, a cui è destinato il prossimo paragrafo, tra gli elementi che aprono maggiormente alla dimensione politica dell’effimero coreografico. I due paradigmi convocano per contrapposizione un termine che tende a ritornare tra le pagine di saggi e articoli; la resistenza alla “riproduzione” è un altro dei *Leitmotiv* più noti del discorso sulla danza innescati dall’effimerità. Unico, confinato al presente e destinato a sopravvivere per pochissimo tempo, l’evento performativo sarebbe in grado di respingere il sistema di riproduzione e mercificazione. La condizione d’esistenza del coreografico in un certo senso sembra riattualizzare quell’idea di auraticità formulata dal filosofo Walter Benjamin (1892–1940), di eccezionalità e unicità di un’opera d’arte indotta dalla distanza e intaccata nelle arti riprodotte meccanicamente. In questo caso l’entità unica non riproducibile è tuttavia ripetibile attraverso una modalità che sembra non scalfirne il fattore auratico. Della medesima opinione è lo studioso Matthew Reason che in *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance* (2006), in una riflessione che riunisce tutte le arti dal vivo, sostiene l’equazione tra scomparsa e distanza, tra *live* e aura.

La portata politica della resistenza alla mercificazione è una costruzione principalmente novecentesca – Bojana Cvejić traccia una linea diretta tra riflessioni

104 Deleuze (2015; 1968), *Différence et répétition*, 13. Trad. Derrida (2013; 1968), *Differenza e ripetizione*, 7. « Répéter, c’est se comporter, mais par rapport à quelque chose d’unique ou de singulier, qui n’a pas de semblable ou d’équivalent. [...] La fête n’a pas d’autre paradoxe apparent : répéter un « irremarquable ». Non pas ajouter une seconde et une troisième fois à la première, mais porter la première fois à la « nième » puissance ».

105 *Ivi*, 28. Trad. Deleuze (2013; 1968), *Differenza e ripetizione*, 26. « La répétition apparaît donc comme la différence sans concept, qui se dérobe à la différence conceptuelle indéfiniment continuée ».

formulate nel campo della danza a partire dagli anni Settanta e le istanze delle Neo-avanguardie – riconducibile a un posizionamento che celebra, più che lamentare, la transitorietà nel contesto del sistema economico di produzione capitalista basato sul libero mercato. Nella disputa tra danza e coreografia, Noverre elogia la tendenza alla fuga della prima rispetto alla seconda senza convocare termini economici o politici. La posizione di Marcia Siegel, perfettamente in linea con il contesto storico-politico nel quale opera, è esplicita:

Perché gli statunitensi¹⁰⁶ si sono improvvisamente rivolti alla danza dopo averla quasi ignorata per oltre tre decenni incredibilmente fruttuosi? Per una cosa: non ne erano stanchi. Proprio perché non si presta a nessuna forma di riproduzione, la danza era l'unica delle arti che non era stata tagliata in pacchetti comodi e distribuita a un mercato di massa. La danza era l'ultimo prodotto statunitense lavorato con precisione che non era pronto per il riciclo.¹⁰⁷

Peggy Phelan, che negli anni Novanta conia la definizione di performance come «rappresentazione senza riproduzione»,¹⁰⁸ procede oltre, assegnando un valore ideologico – secondo Reason anche morale – alla capacità di resistenza alla mercificazione:¹⁰⁹

La performance in senso ontologico stretto è non riproduttiva. È questa qualità che rende la performance il brutto anatroccolo dell'arte contemporanea. La performance intasa il regolare meccanismo di rappresentazione riproduttiva necessario alla circolazione del capitale. [...] La performance onora l'idea che un numero limitato di persone in uno specifico contesto spazio-

106 Con il termine “Americans” l'autrice indica più specificatamente il pubblico statunitense. Per il posizionamento che questa dissertazione rivendica ho optato per l'utilizzo nella traduzione italiana del termine “statunitensi”.

107 Siegel (1973, 1972), *At the Vanishing Point: A Critical Look at Dance*, 5. «Why did Americans suddenly turn to dance after all but ignoring it for more than three incredibly fruitful decades? For one thing, they weren't tired of it. Precisely because it doesn't lend itself to any form of reproduction, dance was the only one of the arts that had not been cut up into handy packages and distributed to a mass market. Dance was the last precision-tooled American product that wasn't ready for recycling».

108 Phelan (1993), “The Ontology of Performance: Representation without Reproduction”, in *Unmarked the Politics of Performance*, 146–166.

109 Reason (2006), *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, 12.

temporale può avere un'esperienza di valore che non lascia traccia visibile dopo. [...] L'indipendenza della performance dalla riproduzione di massa, tecnologicamente, economicamente e linguisticamente, è la sua più grande forza.¹¹⁰

Le argomentazioni di Siegel e Phelan, che hanno notevolmente influenzato il discorso sulle pratiche coreografiche e performative, sono state contestate da autrici e autori all'interno di riflessioni che prendono le distanze dall'ipotesi di un presunto rapporto consequenziale tra effimero e resistenza alla riproduzione. Secondo André Lepecki sarebbe, infatti, proprio l'enfasi sulla transitorietà a generare e sostenere un'intera economia riproduttiva grazie alla quale la danza è costantemente riciclata, distribuita e venduta. Ciò nonostante lo stesso Lepecki riconosce la specificità di una modalità di realizzazione di opere che eccede i regimi di mercificazione e di feticizzazione degli oggetti tangibili.¹¹¹

Tra transitorietà e resistenza alla riproduzione va inserita anche la reiterazione nel corso dei secoli della relazione dialettica tra danza e coreografia. Come sottolineato nei paragrafi precedenti, nell'ampio ventaglio di definizioni dalla «scrittura di movimento» di Arbeau all'«apparato di cattura» di Lepecki, la coreografia è la strategia impiegata per contrastare con risultati eterogenei l'effimerità rimpianata o celebrata della danza. La richiesta, quasi una supplica, dell'avvocato Capriol è un'esortazione rivolta a *Monsieur Arbeau* ad avvalersi delle sue singolari capacità scritturali per trasmettere *pattern* di movimento ai posteri. Per Noverre la relazione è sbilanciata a favore della danza, pratica radicata nel momento, che non trae alcun beneficio dal tentativo di cattura della scrittura coreografica che fossilizza e indebolisce. Se Siegel non propone una discrepanza così netta tra i due termini – entrambe sono in divenire –, Phelan inneggia al tradimento della sostanza della performance da parte di quegli strumenti – tra i quali potrebbe essere inserita la scrittura coreografica – che tentano di catturarla e riprodurla. A partire da prospettive, posture e logiche eterogenee, la maggior parte delle riflessioni sulla coreografia come scrittura sembra concordare sulla sua inadeguatezza e inaccuratezza. Secondo Bojana Cvejić questa valutazione è amplificata

110 *Ivi*, 148–149. «Performance in a strict ontological sense is non-reproductive. It is this quality which makes performance the runt of the litter of contemporary art. Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital. Performance honors the idea that a limited number of people in a specific time/space frame can have an experience of value which leaves no visible trace afterward. [...] Performance's independence from mass reproduction, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength».

111 Lepecki (2012), «Introduction//Dance as a Practice of Contemporaneity», in *Dance: Documents of Contemporary Art*, 15. «Dance's ephemerality, the fact that dance leaves no object behind after its performance, demonstrates the possibility of creating alternative economies of objecthood in the arts, by showing that it is possible to create artworks away from regimes of commodification and the fetishization of tangible objects».

dalla sovrapposizione della nozione di effimero e ineffabile con l'inesprimibile romantico, che radicalizza la differenza stabilendo una gerarchia ontologica.¹¹² L'enfasi sull'effimero farebbe della danza la modalità d'essere della disciplina e della coreografia lo strumento che fallisce per difetto nel tentativo di trattenerla. Per Lepecki la relazione sembra essere più articolata di una semplice opposizione polarizzata. A detta dello studioso è la coreografia, invenzione specifica della prima modernità, a definire e problematizzare l'inquadramento temporale della danza.¹¹³ All'interno di un progetto maschilista, giudiziario, teologico e disciplinare che fa dell'effimero un elemento sostanziale e problematico, la danza è subordinata alla significazione, alla presenza e all'archiviazione. La polarizzazione ha subito una notevole riduzione di importanza in molte delle riflessioni che hanno caratterizzato il dibattito sulle pratiche coreografiche degli ultimi vent'anni, come conseguenza delle ri-formulazioni del significato del termine stesso di coreografia.

La dimensione temporale aperta dall'effimero è anche un'affermazione di presenza, dell'essere "al presente" del coreografico, ma anche di essere presente, non mediato, diretto e, pertanto, più vero; è un'affermazione di quella che Bojana Cvejić denomina «metafisica della presenza». I gesti che sfuggono al passato e al futuro nella pantomima di Noverre¹¹⁴ vengono reiterati dall'intolleranza verso la morte e la nascita del «presente performativo» di Phelan.¹¹⁵ L'ancoraggio al qui e ora investe non soltanto la sostanza ontologica dell'evento dal vivo, ma anche il tipo di conoscenza indotta. In dialogo con la riflessione sulla coppia ripetizione-riproduzione, quello dell'autenticità gnoseologica è uno degli elementi cardine intorno ai quali si è strutturata tra gli anni Settanta e Novanta del Novecento la presunta distinzione tra arti mediate e dal vivo. L'unicità e la transitorietà, che negano il persistere di lasciti materiali o di vite successive, distinguono le seconde dalle prime in virtù dell'avvicinamento immediato o non-mediato del pubblico alla "verità" e alle intenzioni autoriali. In questa prospettiva l'effimero convoca i concetti di autentico e originale, che riconfermano il rinnovo in altra veste dell'auratico. Le argomentazioni sostenute da Amelia Jones in "Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation" (1997) inaugurano alla fine del secolo una revisione della proposizione che come contingenza culturale ha

112 Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 13.

113 Lepecki (2007), "Choreography as Apparatus of Capture", 120.

114 Noverre (1760), *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.*, Lettera V, 75. Trad. dalla versione del 1803 in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 142. « La pantomime ne peut exprimer que l'instant présent; le passé, et le futur ne peuvent se peindre par des gestes ».

115 Phelan (1993), *Unmarked the Politics of Performance*, 156. «The Present is that which can tolerate neither death nor birth but can only exist because of these two "originary" acts. Both are required for the Present to be present, for it to exist in the suspended animation between the Past and the Future».

inevitabilmente prodotto un giudizio di valore, privilegiando il *live*. Nonostante si muova nell'ambito della *performance art* e sostenga una seppur minima differenza tra teatro, danza, musica e performance limitatamente alla documentazione scritta, la problematicità che storicamente ha accompagnato la relazione tra coreografia e danza – scrittura e corpo in movimento – e il rilievo politico e ideologico che l'effimero ha assunto a partire dagli anni Settanta permettono di inglobare le argomentazioni di Jones all'interno del discorso coreografico. A partire dalla centralità della documentazione nelle pratiche dal vivo, l'autrice tenta di decostruire l'idea di autenticità e originale moderna e postmoderna su *liveness* e corpi, sostenendo l'inevitabilità del carattere mediato di qualsiasi esperienza, anche di quella dal vivo:

Tutti gli “eventi” – quelli a cui abbiamo partecipato così come quelli che si sono verificati prima che nascessimo – possono essere rappresentati solo soggettivamente (in primo luogo) e recuperati soggettivamente in seguito. Non esiste un atto “originale” singolare, autentico a cui possiamo fare riferimento per confermare il vero significato di un evento, un atto, una performance o un corpo – presentato nel regno dell'arte o altro. Siamo sempre già nell'“adesso”, che non può mai essere afferrato, eppure ogni esperienza è mediata, rappresentativa.¹¹⁶

Sul dibattito aperto da Jones in risposta ai postulati di Siegel e, soprattutto, Phelan tornerò più avanti. Prima di procedere con l'analisi delle riflessioni contemporanee che riformulano e, in parte, mettono in crisi la questione dell'effimero, è necessario soffermarsi sul malinconico connesso all'ontologia della scomparsa.

116 Jones (1997), “The Artist is Present’: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence.”, 42. «All “events” — those we participated in as well as those that occurred before we were born — can only ever be subjectively enacted (in the first place) and subjectively retrieved later. There is no singular, authentic “original” act we can refer to in order to confirm the true meaning of an event, an act, a performance, or a body — presented in the art realm or otherwise. We are always already in the “now,” which can never be grasped, and yet all experience is mediated, representational».

3.5 LA MALINCONIA DELLA SCOMPARSA

La stretta relazione con il tempo determina non soltanto le condizioni d'esistenza ma anche l'*afterlife* o, forse sarebbe più corretto sostenere, l'assenza di *afterlife* dell'evento coreografico. Anche la scomparsa è un *Leitmotiv* che sembra congiungere la definizione disciplinare inaugurata dalla nascita moderna del termine coreografia e gli studi di danza novecenteschi. Come per la transitorietà e la presenza, la ripetizione e la reiterazione hanno garantito nei secoli alla sparizione uno statuto centrale, contestato soltanto negli ultimi decenni soprattutto nelle analisi sulla performance in risposta alle argomentazioni di Phelan.

Sebbene i termini con i quali viene oggi definito siano circoscrivibili alle riflessioni del secondo Novecento, quello dell'auto-cancellazione è un tema affrontato da autrici e autori fin dalle prime formulazioni. Due dei più importanti ideatori delle concezioni moderne di danza e coreografia concordano nello stabilire che la prima non soltanto dura poco, ma è destinata a scomparire. Tuttavia, se per Arbeau la coreografia è una soluzione al problema – «non permettete che ciò accada, *Monsieur Arbeau*, poiché è nelle vostre capacità impedirlo»¹¹⁷ esclama l'alunno Capriol – per Noverre le opere «vengono cancellate quasi altrettanto velocemente che l'impressione che hanno prodotto [...] non restano vestigia alcuna»¹¹⁸ e le coreografie sono soltanto «deboli monumenti alla gloria dei nostri danzatori più celebri».¹¹⁹ A sopravvivere sarà la posizione di Noverre secondo approcci diversi, che non necessariamente concordano sulla condanna mossa alla coreografia.¹²⁰ A partire dagli anni Settanta del Novecento la scomparsa ritorna in auge attraverso una ridefinizione che la fa coincidere con la mancanza di tracce o lasciti materiali. È utile ripercorrere alcune delle argomentazioni già analizzate, che risultano fondamentali per il modo con cui la questione è stata plasmata, generando quel dibattito al quale sono connesse le opere raccolte nella seconda parte della presente dissertazione. Riporto una serie di frammenti tratti dai

117 Arbeau (1589), *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, 4. « Capriol : Monsieur arbeau ne permectez cela de vostre pouuoir puis que y pouvez remedier ».

118 Noverre (1803), *Lettres sur la danse, et sur les ballets et les arts, par M. Noverre, ancien maître des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'opera de Paris. Tome Premier*, Lettera I, 1. Trad. in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 7. « ce genre ne durent qu'un instant, et sont effacés presqu'aussitôt que l'impression, qu'ils ont produite ».

119 Noverre (1760), *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c*, Lettera XIII, 367. Trad. dalla versione del 1803 in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 83. « Entassez, tant qu'il vous plaira, ces doubles monuments de la gloire de nos Danseurs célèbres ».

120 A dimostrazione di ciò basti osservare l'esponentiale diffusione di metodi notazionali che attraversano tutto il Novecento dalla *kinetography* di Rudolf Laban alle tecnologie di *motion capture* digitale contemporanee.

saggi *At the Vanishing Point: A Critical Looks at Dance* (1973) e *The Shapes of Change: Images of American Dance* (1985), che palesano il pensiero di Marcia Siegel:

La danza esiste in un perpetuo punto di sparizione. Nel momento della sua creazione è già scomparsa. Tutti gli anni di allenamento in studio di un ballerino, la pianificazione del coreografo, le prove, il coordinamento dei *designer*, dei compositori e dei tecnici, la raccolta di fondi e l'attrazione di un pubblico, tutto ciò rappresenta solo la preparazione per un evento che scompare nel momento stesso in cui si materializza. Nessun'altra arte è così difficile da catturare, così impossibile da trattenere. [...] Proprio perché non si presta a nessuna forma di riproduzione, la danza era l'unica delle arti che non era stata tagliata in pacchetti comodi e distribuita a un mercato di massa. La danza era l'ultimo prodotto americano lavorato con precisione che non era pronto per il riciclo.¹²¹

L'immediatezza e l'effimerità della danza sono le sue qualità più particolari: sono la ragione dell'attrattiva della danza così come del suo basso rango nella scala dei valori intellettuali. La gente ne è entusiasta perché è un evento così singolare. Quando hai visto una danza, hai fatto qualcosa che nessun altro farà di nuovo. Ma proprio per questo gli studiosi non riescono a comprenderla. La danza non lascia loro nulla di tangibile da analizzare, categorizzare o mettere in riserva in biblioteca. [...] Se una danza fa un'ottima impressione, quella impressione tende a rimanere, e persino a crescere più splendida, nella mente di coloro che l'hanno vista.¹²²

121 Siegel (1973; 1972), *At the Vanishing Point: A Critical Looks at Dance*, 1. «Dance exists at a perpetual vanishing point. At the moment of its creation it is gone. All of a dancer's years of training in the studio, all the choreographer's planning, the rehearsals, the coordination of designers, composers, and technicians, the raising of money and the gathering together of an audience, all these are only a preparation for an event that disappears in the very act of materializing. No other art is so hard to catch, so impossible to hold. [...] Precisely because it doesn't lend itself to any form of reproduction, dance was the only one of the arts that had not been cut up into handy packages and distributed to a mass market. Dance was the last precision-tooled American product that wasn't ready for recycling».

122 Siegel (1985), *The Shapes of Change: Images of American Dance*, xi–ix. «The immediacy and the ephemerality of dance are its most particular qualities — they are the reason for dance's appeal as well as its low rank on the scale of intellectual values. People are thrilled by it because it is so singular an occurrence. When you have seen a dance, you've done something no one else will do again. But for this very reason scholars can't get hold of it. Dance leaves them with nothing tangible to analyze or categorize or put on reserve in the library. [...] If a dance makes a good impression, that impression tends to remain, and even to grow more splendid, in the minds of

Le parole della studiosa concordano con quanto sostenuto da Noverre: la danza è un'entità destinata a scomparire nel momento del suo stesso accadimento senza lasciare «nulla di tangibile da analizzare, categorizzare o mettere in riserva in biblioteca». Nonostante la vicinanza delle due argomentazioni, è tuttavia proprio questa precisazione ad anticipare ciò che viene dichiarato esplicitamente poche pagine più avanti. Sono le tracce materiali a scomparire, le impressioni rimangono e nel tempo possono persino aumentare nella mente di spettatrici e spettatori.¹²³ L'enfasi sulla scomparsa come caratteristica ontologica e sulla mancanza di resti – che la studiosa Rebecca Schneider in *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011) definisce «ossa» delle pratiche performative nella derivazione implicita dalle logiche dell'archivio – è riproposta a distanza di due anni da Sondra Fraleigh in *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics* (1987), a distanza di otto da Phelan in *Unmarked the Politics of Performance* (1993). Entrambe le studiose sono perentorie nel sostenere che l'essere della performance, circoscritta al presente, si esplica attraverso la scomparsa di “avanzi” e oggetti materiali. Sondra Horton Fraleigh dichiara che:

La danza inizia e finisce nel tempo vissuto e nella percezione immediata. Non lascia nulla di concreto – come oggetto – alle spalle. Potrebbe essere criticata, filmata o annotata; ma queste sono registrazioni della danza, non la danza stessa.¹²⁴

Le fa eco Phelan, affermando che:

La vita di una performance è solo nel presente. La performance non può essere salvata, registrata, documentata o altrimenti partecipare alla circolazione di rappresentazioni delle rappresentazioni: una volta che lo fa, diventa qualcosa di diverso dalla performance. Nella misura in cui la performance tenta di entrare nell'economia della

those who saw it».

123 Sulla questione di una modalità del permanere specifica delle pratiche performative insisteranno molte studiose e studiosi, prime fra tutti Diana Taylor in *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003) e Rebecca Schneider in *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011).

124 Sulla questione di una modalità del permanere specifica delle pratiche performative insisteranno molte studiose e studiosi, prime fra tutti Diana Taylor in *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003) e Rebecca Schneider in *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011).

riproduzione, tradisce e riduce la promessa della sua stessa ontologia. L'essere della performance, come l'ontologia della soggettività proposta qui, diventa se stesso attraverso la scomparsa. [...] La performance in senso ontologico stretto è non riproducibile. È questa qualità che rende la performance il brutto anatroccolo dell'arte contemporanea. La performance intasa il regolare meccanismo di rappresentazione riproducibile necessario alla circolazione del capitale. [...] Nella fruizione dell'arte della performance c'è un elemento di consumo: non ci sono avanzi, lo spettatore che guarda deve cercare di cogliere tutto. Senza una copia, la performance dal vivo si tuffa nella visibilità – in un presente maniacalmente carico – e scompare nella memoria, nel regno dell'invisibilità e dell'inconscio, dove sfugge a regolamentazione e controllo. La performance si oppone alle circolazioni equilibrate del denaro. Non salva nulla; spende solo.¹²⁵

La sostituzione del concetto di impressione con la memoria e l'inconscio palesa l'impostazione psicoanalitica delle riflessioni di Phelan, che percorre una deriva non presente in Siegel. Ciò nonostante le due concordano su tre aspetti, che costituiscono una novità della riflessione della seconda metà del Novecento: la scomparsa non è un limite, ma una qualità da celebrare e salvaguardare, non da risolvere con il dispiegamento di scritture coreografiche o documentazioni fotografiche; la sparizione concerne perlopiù elementi e aspetti materiali; l'esperienza diretta è l'unica che garantisce la conoscenza dell'opera.¹²⁶

Da una prospettiva di derivazione freudiana e lacaniana, solo in parte affine, si muove anche la studiosa Heidi Gilpin, che a distanza di due anni nel saggio *Lifelessness*

125 Phelan (1993), *Unmarked the Politics of Performance*, 146–148. «Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance. [...] Performance in a strict ontological sense is non-reproductive. It is this quality which makes performance the runt of the litter of contemporary art. Performance clogs the smooth machinery of reproductive representation necessary to the circulation of capital. [...] In performance art spectatorship there is an element of consumption: there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in. Without a copy, live performance plunges into visibility—in a maniacally charged present—and disappears into memory, into the realm of invisibility and the unconscious where it eludes regulation and control. Performance resists the balanced circulations of finance. It saves nothing; it only spends».

126 Su questo aspetto tornerò nel prossimo paragrafo, che attraversa i termini con i quali la questione della documentazione è strutturata dalla metafisica della presenza e dalla malinconia della scomparsa.

in Movement, or How Do the Dead Move? Tracing Displacement and Disappearance for Movement Performance (1995) seguita nella celebrazione del compimento nella scomparsa – o «perdita di presenza» – della performance di movimento.¹²⁷

Piuttosto, vorrei celebrare la scomparsa come una potente fonte di informazioni compositive ed ermeneutiche. È proprio la natura instabile e non fissabile dei corpi nella performance che richiede attenzione in questo momento nello sviluppo dei discorsi corporei – dobbiamo iniziare non solo a lasciar andare il corpo, ma anche a gioire della sua assenza e delle tracce generate dal suo passaggio dalla presenza all'assenza.¹²⁸

Abbandonate le rivendicazioni politiche anti-capitalistiche di Phelan, Gilpin sposta l'attenzione sul valore ermeneutico della scomparsa per lo sviluppo di «discorsi corporei», che, rinunciando a fissare e riprodurre l'evento eseguito attraverso una romanticizzazione del suo carattere effimero, si diano in quanto inevitabile spostamento e alterazione radicale.¹²⁹

Non possiamo mai sapere cosa è accaduto, perché l'immagine incisa nella memoria viene trasformata nel momento in cui cerchiamo di esaminarla di nuovo. La performance, attraverso la sua incarnazione dell'assenza, nel suo compimento della scomparsa,

127 Con la locuzione “performance di movimento”, l'autrice raggruppa la performance propriamente detta, il teatro e la danza.

128 Gilpin (1995), “Lifelessness in Movement, or How Do the Dead Move? Tracing Displacement and Disappearance for Movement Performance”, 106. «Rather, I would like to celebrate disappearance as a powerful source of compositional and hermeneutical information. It is precisely the unstable and unfixable nature of bodies in performance which demands attention at this point in the development of bodily discourses - indeed, we must begin not only to let the body go, but also to revel in its absence, and in the traces engendered by its passage from presence to absence».

129 L'utilizzo dei termini “spostamento” e “alterazione” da parte dell'autrice sembra aprire a quelle riflessioni e assunti che si concentreranno maggiormente sulle modalità specifiche del permanere della performance. Poco più avanti nel testo Gilpin esplicita maggiormente l'inizio di questa deriva teorica: «Questo testo segna le prime tracce di una ricerca ed esame dei meccanismi di spostamento e scomparsa nella performance. Non propone di essere una dimostrazione della funzione o dell'esistenza di eventi spostati e scomparsi; piuttosto indica alcuni punti su una mappa delle tattiche di sopravvivenza presenti negli spazi performativi dei corpi in movimento». *Ibidem*. «This text marks the initial traces of a search for and examination of the workings of displacement and disappearance in performance. It does not propose to be a demonstration of the function or existence of displaced and vanished events; rather it indicates certain points on a map of survival tactics present in the performative spaces of moving bodies».

può solo lasciare tracce per noi da cercare tra, in mezzo a, oltre. Se l'atto di interpretare la performance potesse essere conciliato con la sua impossibilità, forse ciò che è scomparso riapparirebbe in forme alterate, irriconoscibili, come il suo stesso disfarsi e non sapere degli eventi.¹³⁰

La scomparsa cessa di essere un limite disciplinare, a cui porre rimedio, per diventare un marcatore sia dell'esperienza conoscitiva e interpretativa sia delle forme testuali di ri-memorializzazione. La scomparsa è per l'autrice ciò che non soltanto rende possibile la performance – «il fatto fondamentale della performance è che è resa possibile dalla sua scomparsa [...] dalla sua stessa impossibilità» –, ma anche ciò che consente la sua percezione, la comprensione, l'esperienza e la memoria.¹³¹

Sulla necessità di una forma scritturale di memorializzazione che, facendo tesoro del paradigma dell'evanescenza performativa, rivendichi la propria inevitabile incompletezza insiste anche la studiosa Sally Ann Ness:

A differenza degli attuali appunti, che sono la sostanza di una monografia abbreviata spogliata della sua onnipresenza retorica, la scrittura monografica pretende di essere un testo omogeneo, l'elemento performativo dello scrittore non riconosce vuoti, spazi, contraddizioni, nessuna alternanza di posizioni riguardo alla creazione della narrazione. [...] Le annotazioni, al contrario, privilegiano l'eterogeneità – sia dei siti di produzione sia del sé autoriale (“Io sono un appunto che danza”). [...] Ciò che è stato vitale per la produzione di questo testo, piuttosto che qualsiasi schema corporeo standardizzato o sequenza di movimento, è stata l'insistenza su un certo tipo di corpo scrivente in movimento, un

130 *Ibidem*. «We can never know what took place, because the image etched in memory is transformed the moment we attempt to reexamine it. Performance, through its embodiment of absence, in its enactment of disappearance, can only leave traces for us to search between, among, beyond. If the act of interpreting performance could be reconciled with its impossibility, perhaps that which has vanished would reappear in altered, unrecognizable forms, as its own fearless undoing and unknowing of events».

131 *Ivi*, 115. «Thus disappearance paradoxically manifests precisely what we presume it makes absent. It enables not only appearance, but perception, apprehension, experience, and memory. If, as Caruth suggests, forgetting an event allows us to experience it for the first time; if the departure of movement preserves movement; and if history can only be grasped (and it is interesting that Caruth uses a term of physical movement in this context) in its ungraspability, then the fundamental fact of performance is that it is enabled by its vanishing, that it exists through its disappearance, that it is made possible by its very impossibility».

corpo che partecipa e viene influenzato da altri corpi, che apprende, ricorda e dimentica gli altri, un corpo che de-corpora la sua memoria in movimento.¹³²

All'interno del saggio *Dancing in The Field: Notes From Memory* (1995), che segue quello di Gilpin nella raccolta a cura di Susan Leigh Foster *Corporealities: Dancing, Knowledge and Power* (1995), a tornare è l'idea dell'urgenza di «discorsi corporei» in grado di celebrare le lacune, i salti, l'oblio, ri-elaborando piuttosto che ponendo rimedio alla scomparsa.

Come anticipato nel precedente paragrafo per la questione della presenza, anche l'evanescenza è un elemento che informa gli eventi *live*, sancendo una distanza ontologica e soprattutto una radicalità politica rispetto alle altre forme artistiche. La sparizione attraverso l'assenza di tracce materiali apre tra gli anni Settanta e Novanta del Novecento a due macro-riflessioni: la sottrazione alle logiche della circolazione del capitale e a quelle dell'archivio. La mancanza di tracce, o nei termini posti da Phelan l'essere totalmente consumato, salvaguardia l'evento coreografico innanzitutto dal diventare merce di scambio all'interno dell'economia della ri-produzione. Heidi Gilpin riformula la questione parlando di qualità eccedente dell'esperienza di visione, che corrode la possibilità di una dominazione totalizzante da parte di un soggetto osservatore individuale pensato come centro universale:

c'è sempre un eccesso nella visione oltre ciò che il soggetto può dominare con lo sguardo. [...] i performer esercitano un controllo sorvegliante sull'osservatore che minaccia la sicurezza della posizione dell'osservatore, il potere interpretativo e la capacità percettiva.¹³³

132 Ness (1995), "Dancing in The Field: Notes From Memory", 142. «Unlike the present entries, which are the substance of an abbreviated monograph stripped of its rhetorical omnipresence, monographic writing pretends to be a homogeneous text, the performative writerly element acknowledging no voids, no spacing, no contradictions, no alternation of positions with regard to the making of the narrative. [...] Noteforms, in contrast, privilege heterogeneity – both of the sites of production and of the authorial self ("I am afield note-dancing"). What has been vital to the production of this text, rather than any standardized corporeal patterning or movement sequence, has been its insistence on a certain kind of writerly body in motion, a body that participates and is affected by other bodies,⁵⁹ that learns, remembers and forgets others, a body that de-corporates its memory on the move».

133 Gilpin (1995), "Lifelessness in Movement, or How Do the Dead Move? Tracing Displacement and Disappearance for Movement Performance", 108. «there is always an excess in vision over and beyond what the subject can master in sight. [...] the performers exerting a surveillant control over the observer that threatens the observer's security of position, interpretive power, and perceptive ability».

Le qualità di irripudibilità e di irrapresentabilità sono una costante palesata sia dalla presenza sia dalla scomparsa, che investono le arti dal vivo al di là della specificità disciplinare di ciascuna opera di una pregnanza ideologica. Oltre che dall'economia capitalista, l'enfasi sull'assenza di resti concreti rivela il desiderio di salvaguardare la sostanza della danza dalla logica della visibilità connessa a una delle entità essenziali per la definizione del secondo Novecento. L'archivio – dal greco *ἀρχεῖον*, letteralmente “palazzo dell'arconte”, magistrato supremo in varie *poleis* dell'antica Grecia – costituisce, come ricorda il filosofo Jacques Derrida (1930–2004) in *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne* (1995), allo stesso tempo un'origine e un comandamento, un concetto indissolubilmente legato allo stato e al potere. Come sostiene Rebecca Schneider l'archivio rimanda «all'architettura di una memoria sociale legata alla legge» che conserva ed esercita la propria autorità, sancendo come valore normativo e criterio di inclusione la visibilità del residuo.¹³⁴ Il documento prevale sull'evento, le ossa sulla carne. Dalla prospettiva dell'archivio, l'evento coreografico come “ciò che non resta” è una perdita, una condanna; per Siegel, Fraleigh e Phelan l'evento coreografico come “ciò che scompare” è una forma di resistenza ideologica e politica al regime normativo, al mausoleo, alla tomba, alla legge del visibile. È la stessa Schneider, tuttavia, a individuare nelle argomentazioni di Phelan – ma lo stesso potrebbe essere sostenuto per Siegel e Fraleigh, data la consonanza delle riflessioni – una prosecuzione piuttosto che un'interruzione della legge archivistica. La seguente domanda sintetizza il punto di vista a partire dal quale la studiosa propone di spostare l'attenzione sulle modalità specifiche con cui l'evento performativo rimane:

Se adottiamo l'equazione secondo cui la performance non salva, non rimane, e la applichiamo alla performance in generale, fino a che punto la performance può interrogare il pensiero archivistico? Non è forse proprio la logica dell'archivio ad approcciare la performance a partire dalla scomparsa? Detto altrimenti, un'equazione tra performance e impermanenza, distruzione e perdita non seguirebbe piuttosto che interrompere un'abitudine culturale all'imperialismo inerente alla logica archivistica?¹³⁵

134 Schneider (2011), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, 99. «The Greek root of the word archive refers to the archon's house and, by extension, the architecture of a social memory linked to the law».

135 Ivi, 99. «If we adopt the equation that performance does not save, does not remain, and apply it to performance generally, to what degree can performance interrogate archival thinking? Is it not the case that it is precisely the logic of the archive that approaches performance as of disappearance? Asked another way, does an equation of performance with impermanence, destruction, and loss follow rather than disrupt a cultural habituation to the imperialism inherent in archival logic?».

A partire dalle osservazioni di Schneider, l'artista e studiosa Myriam Van Imschoot nell'articolo "Rests in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance" (2005) colloca la danza come entità che svanisce sulla soglia dell'archivio. Impossibilitati a «praticare l'amore archivistico necrofilo di ciò che resta», i sostenitori dell'ontologia della scomparsa si accontentano del ricordo, perdendosi nel *Trauerarbeit*.¹³⁶ Se l'effimero collega transitorietà e presenza, la scomparsa chiama il malinconico.

Il permanere in prossimità del *vanishing point*, lo scomparire nel momento stesso della propria realizzazione, sembra relegare l'evento *live* in una condizione in cui a svanire non è soltanto il presente, ma anche il passato e il futuro. Per Arbeau la coreografia, ciò che permette di trattenere su carta la sostanza della danza, è l'unica modalità per ricongiungersi «ai compagni della giovinezza» e metodo destinato ai posteri che, in assenza del maestro nella solitudine della loro stanza, possono apprendere teorie, precetti e passi.¹³⁷ Detto altrimenti, la scrittura coreografica – orchesografica per l'autore – permette alla danza di uscire dalle costrizioni del tempo presente, preservandone il passato e garantendone allo stesso tempo il futuro. Dal XVIII secolo in avanti la fiducia assoluta, riposta dall'autore di *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses* (1589) come dal successivo Feuillet nelle capacità notazionali, sembra lasciare progressivamente il posto a quella che Lepecki definisce una percezione luttuosa estremamente moderna, che fa coincidere lo svanire con un inevitabile oblio.¹³⁸ Lo studioso sostiene che la malinconia indotta dalla percezione dell'effimero della danza, che polarizza negativamente anche la celebrazione novecentesca della scomparsa, sia in realtà già preannunciata nelle argomentazioni di Arbeau, in quella congiunzione di presenze-assenze che colloca l'azione scritturale dell'autore tra la convocazione delle figure spettrali del passato e l'anticipazione della propria dipartita. Non è un caso, continua Lepecki, che nell'epigrafe del manuale il tempo della danza sia congiunto al tempo del pianto: *tempus plangendi & tempus saltandi*. Gli sviluppi storici delle riflessioni intorno alle capacità della coreografia

136 Van Imschoot (2005), "Rests in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance", 4. «Its practitioners could not practice the necrophilic archival love of the remainder (the caress of the relict or bones), but would compensate by recalling. Their pathology was not fetishism – replacing the lost object (which has never been an object in the first place); they would rather be enthralled in the "Trauerarbeit" (mourning labor) of the melancholic. The reason why so much dance discourse has an elegiac overtone is this melancholic undercurrent».

137 Arbeau (1589), *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*, 4. « [...] mettez en quelque chose par escript cela sera cause que i'apprendray ceste ciuilité, & en l'esctiuant, il vous semblera rajeunir & auoir les mesmes compagnies qu'auiez en vostre ieunesse, & prendrez aultant dexercice d'esprit & du corps aussi, car difficillement vous abstiendrez vous, vous de remuer les membres, pour m'enseigner les mouuemets y necessaires : Vray est que vostre methode d'escripre est telle, qu'en vostre absence, sur vos theoriques & preceptes, un disciple pourra seul en sa chambre apprendre vos enseignements ».

138 Lepecki (2006), *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, 123–125.

come notazione provocano un'articolazione del sentimento malinconico che si sdoppia, indicando contemporaneamente la danza come presenza-assenza e il tentativo inutilmente reiterato di individuare una strategia per arrestare la sparizione.

La paura dell'oblio, testimoniata dalla proliferazione di strumenti notazionali e forme di documentazione, accompagna come una sorta di contro-bilanciamento anche quell'apologia della sottrazione alle logiche della produzione e dell'archivio che permea il discorso sull'evento *live* del secondo Novecento. Per Siegel tutta la danza – la preparazione atletica degli interpreti, le prove, la pianificazione del coreografo, il coordinamento di *designer*, compositori e tecnici, il pubblico, anche la ricerca di fondi – è soltanto un progressivo intercedere verso una sparizione che non coinvolge unicamente la messa in scena dell'opera. In *The Shapes of Change: Images of American Dance* (1985), l'autrice dichiara con un certo rammarico che:

la danza statunitense è essenzialmente priva di una storia. Oltre a una storia scritta, manca anche di qualsiasi senso, tranne il più rudimentale e selettivo, del proprio passato.¹³⁹

L'inarrestabile superamento è per l'autrice una qualità viscosa, che afferra tutto ciò che si avvicina alla disciplina. Anche le sue parole, tentativi di catturare il vento destinati al fallimento, sono superate ancor prima di essere scritte.¹⁴⁰ Ciò nonostante, «la continuità nella danza va coltivata. Nel momento in cui si rilassano gli sforzi nel preservare qualcosa, si inizia a perderla».¹⁴¹

La pronuncia di Gilpin nel già citato *Lifelessness in Movement, or How Do the Dead Move? Tracing Displacement and Disappearance for Movement Performance* (1995) sposta la formulazione del binomio scomparsa-malinconia all'interno di un'impostazione di stampo psicanalitico. A partire dall'assunto secondo cui «la performance è costantemente orientata verso l'impossibile desiderio di fermare la scomparsa»,¹⁴² l'autrice, convocando Sigmund Freud (1856–1939), Søren Kirkegaard

139 Siegel (1985), *The Shapes of Change: Images of American Dance*, x. «American dance is essentially without a history. Besides a written history, it also lacks anything except the most rudimentary and selective sense of its own past».

140 Siegel (1973; 1972), *At the Vanishing Point: A Critical Looks at Dance*, 6. «Almost all the articles that follow were written for the most perishable, least didactic of media—daily newspapers and weekly magazines—and I feel that's not altogether inappropriate. I know I'm trying to catch the wind, and I like the impermanence of knowing that almost before you've written the words they're being superseded. I hope that this collection will be read in that spirit».

141 Siegel (1985), *The Shapes of Change: Images of American Dance*, ix. «Continuity in dance must be worked at. The minute you relax your efforts at preserving something you start to lose it».

142 Gilpin (1995), «Lifelessness in Movement, or How Do the Dead Move? Tracing Displacement and Disappearance for Movement Performance», 110. «By implication or desire,

(1813–1855) e Walter Benjamin, asserisce l'inevitabile impossibilità di comprendere o catturare in qualche modo ciò che non può essere ricordato attraverso l'utilizzo di un campo semantico che rilancia il sentimento luttuoso che congiunge Arbeau a Lepecki:

L'atto di sparire, quindi, coinvolge sia il movimento che la cessazione del movimento: scomparire dalla vista e cessare di essere presente. Segnala anche una mancanza di rappresentatività: lo scomparso non può più essere rappresentato perché non può "essere tracciato oltre", è scomparso dalla vista, il che suggerisce anche, come fa la definizione sopra, che è scomparso dall'esistenza, dalla presenza. Secondo le definizioni dei dizionari, morire è indistinguibile dalla scomparsa. La morte, come la scomparsa, è un passaggio dalla presenza all'assenza, un movimento dalla figurazione alla disfigurazione – fisicamente e nella memoria. La possibilità che la presenza, una volta che non è più tracciabile, non faccia più parte della nostra memoria di essa, è profondamente inquietante. Come è possibile dimenticare ciò che era una volta presente? Come può tale dimenticanza essere tollerata responsabilmente? Come attuiamo questo ricordo, anche se è attraverso una performance dell'assenza? Come può l'assenza essere rappresentata?¹⁴³

A partire dal recupero dei concetti freudiani di trauma e ripetizione, l'autrice celebra la sparizione, e il sentimento malinconico connesso, come modalità specifica sia dell'esistenza della performance sia dell'esperienza di percezione, comprensione e memoria. Al sentimento di rassegnazione di fronte a un compito destinato al fallimento di Siegel, Gilpin risponde con una prospettiva divergente che accoglie ed enfatizza la perdita, lo scarto e il frammento, anticipando quelle formulazioni che verranno attraversate nel prossimo capitolo.

Prima di procedere con l'argomentazione è utile ritornare brevemente alle riflessioni che Lepecki propone circa il ruolo assegnato alla coreografia nella coincidenza tra

performance is constantly oriented towards the impossible desire to stop disappearance».

143 *Ivi*, 114. «The act of disappearing, then, involves both movement and the cessation of movement: to pass from sight, and to cease to be present. It also registers a lack of representationality: the disappeared can no longer be represented because they can "be traceable no farther", they have vanished from sight, which also suggests, as does the definition above, that they have vanished from existence, from presence. According to dictionary definitions, dying is indistinguishable from disappearing. Death, like disappearance, is a passing from presence to absence, a movement from figuration to disfiguration – physically and in memory. The possibility that presence, once it is no longer traceable, is also no longer part of our memory, even if it is through a performance of absence? How can absence be performed?».

scomparsa e oblio. Tecnologia emersa per contrastare la condizione ontologica effimera della danza, la coreografia come scrittura si rivela fin dalla sua origine uno strumento utile alla reiterazione e al rinnovamento piuttosto che alla dissipazione della perdita e della malinconia. Dal XVIII al XX secolo essa, attraverso quella serie di trasmutazioni analizzata nei paragrafi precedenti, è trattenuta in uno stato di costante insoddisfazione determinata dal suo stesso progetto: impedire all'oggetto amato di svanire per sempre attraverso l'invocazione di presenze assenti. Questa prospettiva presuppone e allo stesso tempo evidenzia un aspetto essenziale per la comprensione del dibattito sulla documentazione: lo scarto in eccedenza delle pratiche dal vivo. La discrepanza tra oggetto da trattenere e strumento di cattura, che collega le lamentele di Noverre alle esaltazioni di Siegel e Phelan, fa della scrittura – notazionale, ma anche di analisi critica, fotografica – una «performance luttuosa».¹⁴⁴ Così Lepecki:

Il lutto è lo stato psichico che deriva dalla difficoltà di riconoscere come la presenza scivoli o scivolerà nell'assenza, non importa quanto sforzo, amore, rabbia investiamo e proiettiamo sull'oggetto amato o sull'ideale. L'intero apparato epistemico-tecnologico (inclusi sviluppi successivi nella notazione della danza, dalla notazione di Laban alle tecnologie di *motion capture*), manipolato dal crollo della tecnologia come archivio, si sviluppa dalla forza luttuosa che il movimento come presenza e la presenza come assenza propongono.¹⁴⁵

L'interpretazione della danza come eccedenza, resa manifesta dal malinconico, è un punto essenziale per l'oggetto d'indagine a cui viene dedicato il prossimo paragrafo: la documentazione.

144 Lepecki (2004a), "Inscribing Dance", 126. «mournful performance».

145 *Ivi*, 129. «Mourning is the psychic state resulting from the difficulty in acknowledging how presence has slipped or will slip into absence no matter how much effort, love, anger, cathexis we invest and project onto the loved object, or ideal. The whole epistemic-technological apparatus (including later developments in dance inscription, from Laban notation to motion-capture technologies), manipulated by the collapsing of technology as archive, develops from the mourning force that movement as presence and presence as absence propose».

3.6 LA QUESTIONE DELLA DOCUMENTAZIONE

La “presenza”, quello stato di coesistenza spazio-temporale momentaneo, sfuggente e irripetibile che garantisce trasparenza, immediatezza e autenticità, mobilita nella maggior parte delle riflessioni sulla danza – e più in generale sulle arti dal vivo – un discorso apparentemente antitetico. L’ontologia della presenza e dell’istantanea scomparsa dell’evento coreografico risulta quasi sempre associata all’altrettanta centrale riflessione sulla documentazione, quel complesso di attività e operazioni che permettono di “salvare” dall’oblio ed espandere l’esistenza oltre il qui e ora di un’entità evanescente attraverso la creazione di materiali più duraturi. Sia che venga biasimato sia che venga celebrato, l’effimero sembra convocare con una certa persistenza una sorta di *alter ego*, che ne attutisca la portata e ne ridimensioni le conseguenze. Non soltanto la pletora di materiali di registrazione e conservazione, alla quale sono ricorsi e ricorrono artiste e artisti, ma anche la persistenza della questione della documentazione nelle riflessioni accademiche palesano quella che a una prima impressione potrebbe essere interpretata come un’iniziativa agli antipodi della danza come sostanza eccedente. Questo vale, soprattutto, rispetto a quelle posizioni che non soltanto constatano l’effimerità, ma la celebrano. Viene da chiedersi perché produrre materiali che tradiscono e diminuiscono la promessa dell’ontologia?¹⁴⁶

La contraddizione tra i due poli, tuttavia, è soltanto apparente, poiché se l’effimero per essere anche solo narrabile ha bisogno di un qualcosa che ne registri il passaggio, la documentazione più che cancellare sembra supportare e accrescere la qualità transitoria della danza. Notazioni, video, fotografie, manuali, trattati, progetti editoriali, disegni non soltanto trascinano l’evento coreografico oltre il presente del suo divenire, ma ne sottolineano il punto di sparizione o *vanishing point*. I processi di documentazione, che palesano il timore della scomparsa, sono non soltanto generati ma anche strutturati da quella che ho precedentemente indicato come metafisica della presenza. Detto altrimenti, l’effimero non soltanto richiede che siano realizzate tracce materiali – visive, scritte o audio –, ma le qualifica in quanto oggetti inadeguati, incompleti, non autentici, ontologicamente inferiori. Comprendere in che modo la questione della documentazione è stata strutturata all’interno di questo specifico posizionamento permette di evidenziare le novità introdotte dalle riflessioni e dalle pratiche delle artiste selezionate come casi studio nell’interpretazione degli oggetti editoriali e allo stesso tempo dell’evento coreografico. Sebbene l’enfasi sulla

146 Il riferimento è a una delle asserzioni più note di Peggy Phelan: «Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance’s being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance». Vedi. Phelan (1993), *Unmarked the Politics of Performance*, 146.

conservazione preceda la nascita della coreografia ed ecceda la scrittura e il formato pubblicazione, ai fini della dissertazione prenderò in esame soltanto quelle riflessioni che a partire da Thoinot Arbeau hanno identificato la danza con il movimento umano e analizzato come strumenti di registrazione testi e materiali cartacei. In particolare, ciò che intendo evidenziare è la correlazione soggiacente tra idea di effimero e tracce mediatizzate che “tradiscono” e in seconda battuta il tipo di esperienza conoscitiva promossa.

Il desiderio e la necessità di conservare sequenze e composizioni danzate hanno spinto autrici e autori dal Rinascimento in avanti a redarre saggi e manuali, a ideare strumenti scritturali e modalità di registrazione iconografiche in grado, come dichiara Marcia Siegel, di afferrare il vento.¹⁴⁷ Apprensione che accomuna tutte le arti dal vivo, nella danza il timore dell’oblio si confronta costantemente nel corso dei secoli con il fallimento del progetto, perseguito da molti, di individuare un mezzo di documentazione adeguato. Il paragone è principalmente con la musica e la sua scrittura notazionale. La partitura musicale, da cui traggono ispirazione molte delle notazioni coreografiche dalle tablature rinascimentali al *Choroscript* di Alwin Nikolais, riaffiora nel corso dei secoli come termine di un paragone sempre in perdita, che alimenta quel sentimento malinconico contraccolpo del progetto cinetico della modernità. Jean-Georges Noverre, oltre a manifestare il proprio rammarico – «Potessimo unire ai nomi di questi grandi uomini quelli dei *maîtres de ballet* più celebri di quel tempo! [...] perché l’immortalità non potrà essergli assicurata?» –,¹⁴⁸ registra la discrepanza tra gli strumenti di conservazione sviluppati rispettivamente dalla musica e dalla danza, indicando nella prima un modello d’eccellenza, i cui risultati non sono lontanamente paragonabili a quelli della seconda.¹⁴⁹ A tal proposito, nella lettera XIII, l’autore dichiara:

147 Con l’espressione l’autrice si riferisce non alle notazioni o alla coreografia, ma alla scrittura critica e accademica. Come già indicato precedentemente, l’effimero è una qualità viscosa che si trasferisce a tutto ciò che si avvicina alla disciplina. L’enfasi sulla transitorietà apre una riflessione che investe direttamente anche la critica: come si può documentare ciò che documentabile non è? È possibile scrivere senza tradire l’oggetto stesso della propria analisi? Vedi Siegel (1973; 1972), *At the Vanishing Point: A Critical Look at Dance*, 6. «I know I’m trying to catch the wind, and I like the impermanence of knowing that almost before you’ve written the words they’re being superseded. I hope that this collection will be read in that spirit».

148 Noverre (1760), *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c*, Lettera I, 1–2. Trad. dalla versione del 1803 in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 7. « Que ne pouvons-nous joindre aux noms de ces grands Hommes ceux des Maîtres de Ballets, les plus célèbres dans leurs temps ! [...] Si la nature lui a donné ce feu & cet enthousiasme, l’ame de la Peinture & de la Poésie, l’immortalité lui est également assurée ».

149 L’autore usa il termine coreografia per identificare la scrittura di sequenze e di intere composizioni secondo le regole stabilite dal sistema notazionale Beauchamp-Feuillet. L’utilizzo del termine danza per indicare la disciplina *tout court* è motivato in questo caso da quanto sostenuto da Noverre.

La *Coreografia* su cui desiderate che vi intrattenga, mio Signore, è l'arte di scrivere la Danza con l'aiuto di vari segni allo stesso modo che si scrive la Musica con l'aiuto di figure o di caratteri designati con l'appellativo di Note con la differenza che un buon musicista leggerà duecento battute in un istante, mentre un eccellente *coreografo* non decifrerà duecento battute di danza nemmeno in due ore.¹⁵⁰

Scorrendo le lettere di Noverre, si può facilmente comprendere che l'invettiva è scagliata contro l'inadeguatezza delle strategie coreografiche piuttosto che contro i tentativi di conservazione di componimenti e opere. È nella mancata registrazione delle posizioni del corpo e degli atteggiamenti, nelle omissioni della recitazione muta, dell'espressione pantomimica e dei vari sentimenti dell'animo che la notazione Beauchamp-Feuillet fallisce nel medesimo progetto che motiva i due tomi. L'autore avanza l'ipotesi di tramandare ai posteri il merito di *maîtres de ballets* e dei danzatori illustri, affidando l'impresa al talento di due pittori, François Boucher (1703–1770) e Charles-Nicolas Cochin (1715–1790), in grado di trasferire su carta tutto ciò che l'arte della danza offre di «bello e interessante»:

Allora la *Coreografia* diventerebbe interessante. Piano geometrico, piano di elevazione, descrizione fedele di questi piani, tutto si presenterebbe all'occhio, tutto ci informerebbe sugli atteggiamenti del corpo, sull'espressione delle teste, sul contorno delle braccia, sulla posizione delle gambe, sull'eleganza del vestire, sulla verità del *costume*: in una parola un lavoro del genere, sostenuto dalle matite e dal bulino di questi due illustri artisti, sarebbe una sorgente da cui attingere e lo considererei come un archivio di tutto ciò che la nostra arte può offrire di interessante e di bello.¹⁵¹

150 Noverre (1760), *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c*, Lettera XIII, 362–363. Trad. dalla versione del 1803 in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 83. « La *chorégraphie** dont vous voulez que je vous entretienne, Monsieur, est l'art d'écrire la Danse à l'aide de différents signes, comme on écrit la Musique à l'aide de figures ou de caracteres désignés par la dénomination de Notes, avec cette différence qu'un bon Musicien lira deux cents mesures dans un instant, & qu'un excellent *Chorégraphe* ne déchiffrera pas deux cents mesures de Danse en deux heures ».

151 *Ivi*, Lettera XIII, 383–384. Trad. dalla versione del 1803 in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 87. « La *Chorégraphie* deviendrait alors intéressante. Plan géométral, plan d'élévation, description fidelle de ces plans, tout se présenterait à l'œil avec les traits du goût & du génie; tout instruirait, les attitudes du corps, l'expression des têtes, les contours des bras, la position des jambes, l'élégance du vêtement, la vérité du *costume*; en un mot, un tel ouvrage soutenu du crayon & du burin de ces deux illustres Artistes ferait une source où

Nonostante la suggestione, è tuttavia proprio *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.* (1760) lo strumento di cui si avvale l'autore per trattenere la danza dall'oblio. Gli argomenti attraversati da Noverre palesano il rammarico nei confronti di una modalità di conservazione fuori fuoco, che elude proprio quegli aspetti che, al contrario, dovrebbe conservare. Detto altrimenti, l'autore, nonostante asserisca esplicitamente la transitorietà della danza, individuandola come sua specifica qualità, non interpreta il progetto di conservazione come un tradimento.

Anche per le più tenaci sostenitrici dell'effimerità, la conservazione non è un obiettivo totalmente esecrabile, ma, nel distanziarsi dalla fiducia riposta ad esempio da Thoinot Arbeau nelle possibilità di traslazione dallo spazio tridimensionale a quello della pagina, convocano un campo semantico che si distacca anche dalla posizione di Noverre. La transitorietà genera un sentimento di timore dell'oblio anche tra coloro che tra gli anni Settanta e Novanta la eleggono a caratteristica principale delle arti dal vivo. La documentazione è convocata ma come un tradimento, un qualcosa di cui diffidare, da guardare con sospetto non per la propria inadeguatezza, ma perché avversa all'ontologia della danza. La contraddizione tra enfasi dell'effimero e intensificazione e diffusione di sistemi di registrazione è, secondo lo studioso Marco de Marinis, un aspetto che contraddistingue nel Novecento sia il teatro che la danza:

Tuttavia, ciò detto, non v'è poi alcun dubbio sul fatto che l'istanza notazionale (se mi è consentito chiamarla così) abbia conosciuto con il secolo che si è appena concluso una diffusione e un'intensificazione senza precedenti, sia in ambito artistico-produttivo che in quello storico-scientifico. E questa circostanza presenta, almeno a prima vista, i caratteri del paradossale, se non della vera e propria contraddizione. Da un lato, infatti, il Novecento è l'epoca che – come sappiamo – rivendica con inedita radicalità l'autonomia dello spettacolo dal testo drammatico e che, di conseguenza, con altrettanta radicalità insiste sul suo carattere di evento scenico irripetibile, perché effimero e non riproducibile (completamente), cioè ogni volta almeno in parte diverso; ma, dall'altro lato, questo stesso Novecento che si rifiuta di ricondurre-ridurre il teatro alla solida durevolezza del testo drammatico ci mette di fronte, contemporaneamente, alla continua e spesso ossessiva ricerca di altre forme di persistenza, e cioè, appunto, di metodi di fissazione-

l'on pourroit puiser, & je le regarderois comme les archives de tout ce que notre Art peut offrir de lumineux, d'intéressant & de beau ».

notazione del linguaggio teatrale e dei suoi evenemenziali prodotti, gli eventi scenici. Ancor più paradossale sembra poi il fatto che queste istanze opposte si ritrovino a coesistere in alcune fra le più estreme e rigorose teoresi contemporanee sullo spettacolo.¹⁵²

Marcia Siegel ingaggia «la battaglia persa»¹⁵³ della preservazione attraverso la critica giornalistica, unica pratica a tradurre l'impermanenza dell'evento nell'impermanenza di un sapere attraverso parole che appena scritte sono già superate.¹⁵⁴ Anche la coreografia, che nell'autrice designa l'arte creativa della composizione più che la mera scrittura su carta, è un'entità in divenire, che «subisce un costante processo metamorfico dal momento in cui è fatta».¹⁵⁵ Sui lasciti materiali, però, è chiara: la danza non si presta a nessuna forma di riproduzione, non è suddivisibile in pacchetti da distribuire sul mercato. Il paradosso tra impulso a conservare e un'arte che esige di non essere immagazzinata è riassunto in una singola frase:

il contraddittorio desiderio del critico di voler catturare il momento e contemporaneamente lasciarlo andare, di essere squisitamente sensibilizzato al presente e ancora più desideroso di abbracciare il futuro.¹⁵⁶

152 De Marinis, *In cerca dell'attore: Un bilancio del novecento teatrale*, 73–74.

153 Siegel (1985), *The Shapes of Change: Images of American Dance*, ix. «This is also true of a dancer's body and of a critic's memory. Preservation — or the losing battle we fight with it — may in fact be the basic issue of American dance. The immediacy and the ephemerality of dance are its most particular qualities — they are the reason for dance's appeal as well as its low rank on the scale of intellectual values. People are thrilled by it because it is so singular an occurrence. When you have seen a dance, you've done something no one else will do again. But for this very reason scholars can't get hold of it. Dance leaves them with nothing tangible to analyze or categorize or put on reserve in the library».

154 Siegel (1973; 1972), *At the Vanishing Point: A Critical Looks at Dance*, 6. «I know I'm trying to catch the wind, and I like the impermanence of knowing that almost before you've written the words they're being superseded. I hope that this collection will be read in that spirit».

155 Siegel (1985), *The Shapes of Change: Images of American Dance*, xv. «Not only does a dance change subtly with different casts and in different theaters, but choreography undergoes a constant metamorphic process from the time it's made. Steps and designs change little by little, interpretations grow sharper or fuzzier, things get forgotten or inadvertently added, and — again because the dance is not a fixed, finished artifact — the choreographer who has second thoughts can change a dance from season to season in trying to improve it or adapt it to the sources at his or her disposal».

156 Siegel (1991), *The Tail of the Dragon: New Dance 1976–82*, xvi. «It is the critic's paradoxical passion to want to capture the moment and simultaneously let it go, to be exquisitely sensitized to the present and even more eager to embrace the future».

A convocare esplicitamente il tradimento è, invece, Peggy Phelan, che in una delle sue formulazioni più reiterate esclama:

La performance non può essere salvata, registrata, documentata o in altro modo partecipare alla circolazione di rappresentazioni di rappresentazioni: una volta che lo fa, diventa qualcos'altro rispetto alla performance. Nella misura in cui la performance cerca di entrare nell'economia della riproduzione, tradisce e diminuisce la promessa della sua stessa ontologia.¹⁵⁷

La perentorietà dell'affermazione sembra negare a qualsiasi approccio o *medium* la possibilità di conservare, anche in minima parte, l'esperienza performativa. La disposizione verso la scrittura critica – transitoria ed effimera come la materia di cui si occupa – esibita da Siegel appare negli anni Novanta una formulazione quasi ingenua. Salvo che, in risposta al dibattito generato, è la stessa Phelan a ridimensionare qualche anno più tardi – nel 2003 – in una conversazione con il critico e curatore Marquard Smith le proprie valutazioni, sottolineando l'utilità di fotografie, video e tracce sonore e il malinteso indotto dall'utilizzo del termine tradimento: «Questa parola “tradisce” è stata un po' un problema, penso che sono stata letta come un alto sacerdote che dichiara “non dobbiamo tradire!”».¹⁵⁸ A una più attenta analisi, l'autrice riconosce alla documentazione non soltanto qualità creative, ma anche la possibilità che all'interno di essa – fotografie, dipinti, film – operi una politica performativa non distante da quella che si manifesta nel teatro, nelle proteste politiche e nella *performance art*.¹⁵⁹ La sua avversione, una volta smorzata, sembra ricalcare un aspetto già evidenziato da Sondra Horton Fraleigh sul rischio di un utilizzo errato della documentazione. In *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics* (1987) l'autrice mette in guardia non dalla conservazione per mezzo della critica, di film o di annotazioni, ma dalla potenziale sovrapposizione tra i materiali e la danza stessa: «queste sono registrazioni della danza, non la danza stessa».¹⁶⁰

157 Phelan (1993), *Unmarked the Politics of Performance*, 146. «Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology».

158 Phelan, e Smith (2003), “Performance, Live Culture and Things of the Heart”, 295. Citato in Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, 13. «This word ‘betrays’ has been a bit of a problem, I think I was read as a high priest saying ‘we must not have betrayal!’».

159 Phelan (1993), *Unmarked the Politics of Performance*, 27.

160 Horton Fraleigh (1987), *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, 48.

Nell'uso improprio, nella potenziale aspirazione a catturare l'eccedenza della danza per inserirla come merce in un'economia di scambio attraverso la presunzione di una millantata trasparenza, le due studiose consuevano con Heidi Gilpin, che in *Lifelessness in Movement, or How Do the Dead Move? Tracing Displacement and Disappearance for Movement Performance* (1995) denuncia quella scrittura critica che si illude di potere fissare e riprodurre l'evento eseguito. È il campo rappresentativo a fallire nel tentativo di congelare ciò che si manifesta nell'atto di scomparire, non la scrittura *tout court*. L'autrice procede oltre, invitando alla formulazione di discorsi corporei capaci di rispondere in maniera generativa alle sfide poste dalla performance, di «modi divergenti in cui i futuri e le storie dei corpi possono essere concepiti e interpretati» e, aggiungerei, testimoniati.¹⁶¹

L'enfasi sulla differenza tra evento coreografico e documentazione è un *topos* del discorso contemporaneo sulla danza. Verrebbe da chiedersi insieme a Mark Franko perché la documentazione – lui parla di notazione – di danza dovrebbe inevitabilmente comportare una confusione distruttiva tra se stessa e il fenomeno vivente che conserva e denota?¹⁶² Eppure molti tra autrici e autori sentono la necessità di sancire questa distinzione. Se Franko riconduce il fenomeno alla necessità da parte della disciplina di affermare con una certa insistenza la sua essenza organica in quanto evento «non testuale, preletterato e, in molti casi, precritico», è ipotizzabile che una delle cause principali sia l'espansione dell'acquisizione di archivi e opere coreografiche da parte di istituzioni museali e fondazioni e l'esplosione della caccia all'efèmera.¹⁶³ Più recentemente rispetto a Horton Fraleigh e Phelan, la studiosa e docente di teatro e *dance studies* Gabriele Brandstetter nel saggio *'Stocktaking' in the Realm of Dance. Scholarship on Dance: Theory and Practice* (2006) è tornata sull'argomento, dichiarando che i gesti che tentano di conservare la danza, il movimento e l'effimero di ogni performance – annotazioni, documentazioni in immagini, scritte e altri *media* – non sono “danza”:

«The dance begins and ends in lived time and immediate perception. It leaves nothing concrete – as object – behind. It might be critiqued, filmed, or notated; but these are records of the dance – not the dance itself».

161 Gilpin (1995), “Lifelessness in Movement, or How Do the Dead Move? Tracing Displacement and Disappearance for Movement Performance”, 116. «suggests divergent ways in which the futures and histories of bodies can be conceived and performed».

162 Franko (2011), “Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance”, 329. «Had dance notation become a universally legible form of textual record, would the dancer not have used it as the musician uses a score? Do not the same issues of style, technique, interpretation, and score-versus-performance practice apply? Surely the answer is yes. So why must dance notation inevitably entail a destructive confusion between itself and the living phenomenon it preserves and denotes?».

163 *Ibidem*. «The desire to claim this exceptionalism for dance as a thoroughly nontextual, preliterate and, in many cases, precritical event corresponds to the will to claim that being organic is this art's ultimate distinction».

La danza, il movimento, l'effimero di qualsiasi performance semplicemente non si lascia conservare come oggetto, come documento in un sistema di archiviazione. Naturalmente ci sono gesti in questa direzione: annotazioni, documentazioni in immagini, scritte e altri *media* – da qui il movimento di trasposizione in uno scenario archivistico e l'immagazzinamento nella memoria di “ciò che era una volta”. Ma questa non è la “danza”, non è la performance come evento. Sono piuttosto tracce, per giunta incomplete e difettose, che rappresentano un'assenza: un inventario – se vogliamo – che elenca i beni che non si possono possedere.¹⁶⁴

Le parole dell'autrice, oltre a evidenziare il ricorrere della questione, manifestano apertamente una visione ampiamente diffusa che affiora più o meno esplicitamente nelle riflessioni raccolte nella presente dissertazione. Il primato ontologico, fenomenologico ed epistemologico dell'evento dal vivo, valorizzato dalla metafisica della presenza come esperienza immediata, diretta, irripetibile, irrepresentabile, stabilisce una gerarchia che penalizza la documentazione. Se non è accusata di tradimento, è la causa principale di quella frustrazione malinconica connessa al tentativo perlopiù fallimentare di rendere presenti delle assenze. La bassa considerazione di cui soffre la documentazione è riconducibile al compito di cui è investita: salvare l'evento coreografico, garantendogli una vita oltre il qui e ora. Per citare le parole di Matthew Reason, le tracce materiali sembrano compromettere l'esistenza della performance, erodendo la definizione di *liveness*.¹⁶⁵ Costituita da tracce incomplete, difettose, inadeguate, non autentiche, la documentazione è svalutata moralmente, ideologicamente e, come suggerisce Amelia Jones nel saggio “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation” (1997), anche come fonte di conoscenza. I termini con i quali la questione è impostata lasciano trapelare tra le righe un'idea di evento *live* come originale auratico, dal quale la documentazione si allontana per grado di veridicità, in alcuni casi intaccando inevitabilmente l'oggetto. Eppure è proprio in questa “carezza” che l'apparente paradosso crolla. È nella incompletezza

164 Brandstetter (2006), “‘Stocktaking’ in the Realm of Dance. Scholarship on Dance: Theory and Practice”, 75. «Dance, movement, the ephemeral quality of any performance simply does not let itself be preserved as an object, as a document in a filing-system. Of course there are gestures in this direction: notations, documentations in image, script and other media — hence the movement of transposition into an archival scenario and the storage in memory of “what once was”. But these are not “dance”, not the performance as event. Rather, they are traces, incomplete and defective ones at that, which stand for an absence: an inventory — if you like — that lists the possessions that cannot be possessed».

165 Reason (2006), *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, 24. «However, since documentation compromises the existence of performance only in the here and now, such documentation and the positive valuation of it erode the definition of liveness».

e nella non coincidenza con l'oggetto registrato, che la documentazione non soltanto svolge la propria mansione, ma reitera l'idea di irripetibilità e fuga. Un doppio filo lega scomparsa e documentazione all'interno di un discorso nel quale i due termini si alimentano reciprocamente: il timore dell'oblio provoca il desiderio di conservare; i materiali documentali, incompleti e parziali ricordano che molto dell'accaduto è già svanito. La qualità effimera della danza necessita di un qualcosa che ne tenga accesa la memoria, una sorta di baluginio che eviti la caduta totale nell'oblio; la documentazione è tale solo se qualcosa le sfugge, altrimenti coinciderebbe con l'oggetto stesso. Della stessa opinione sembra essere Horton Fraleigh, che, con le seguenti parole, evidenzia il ruolo centrale della fotografia nell'esplicitare l'essenza della danza:

Le fotografie di danza ribaltano questa disposizione; fermano il movimento, rivelando così il fatto centrale del movimento umano: che è corpo. Una fotografia che arresta il corpo in movimento sospende la sua esposizione al movimento, attirando l'attenzione sulla condizione immanente del movimento, il corpo stesso – mai separato dal suo movimento, sempre visto e compreso all'interno di questa condizione. Un coreografo può intenzionalmente rivelare o negare le condizioni definitorie della danza, compresa la sua condizione definitoria immanente (ora identificata come il corpo o, più precisamente, il corpo vissuto – con tutto ciò che implica).¹⁶⁶

166 Horton Fraleigh (1987), *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*, 54. «Photographs of dance reverse this disposition; they stop the movement, thus revealing the central fact of human motion – that it is body. A photograph that arrests the moving body suspends its display of motion, drawing attention to the immanent condition of motion, the body itself – never separated from its motion, always seen and understood within this condition. A choreographer may intentionally reveal or deny definitional conditions of dance, including its immanent definitional condition (now identified as the body or, more precisely, the lived body – with all this implies)».

Capitolo 4

... all'ontologia del precario

4.1 INTRODUZIONE

Sul finire del secolo, sia nel campo dei *dance studies* che dei *performance studies*, il dibattito è articolato dalle argomentazioni di coloro che iniziano progressivamente a rileggere e in alcuni casi a contestare quell'atletismo della fuga promosso tra gli anni Settanta e Ottanta da autrici come Marcia Siegel e Sondra Horton Fraleigh. A partire da prospettive e oggetti d'indagine eterogenei, Diana Taylor, Joseph Roach, José Esteban Muñoz, Rebecca Schneider, Adrian Heathfield ridimensionano l'enfasi sulla coincidenza tra effimero e scomparsa, aprendo la coreografia – e più in generale la performance – a temporalità che travalicano l'istante. L'opera coreografica è ciò che rimane, ma differentemente. La crisi dell'assunto della presenza genera un effetto a cascata che compromette anche il rapporto gerarchico tra evento *live*, spodestato come momento essenziale e più autentico dell'opera, e le tracce residuali. Da minaccia alla sostanza ontologica della danza, che «non lascia nulla di tangibile da analizzare o categorizzare o mettere in riserva in biblioteca»¹ la documentazione diventa «risonanza affettiva».² A destabilizzare il posizionamento subalterno concorre anche un secondo filone d'indagine; Amelia Jones, Philip Auslander, Matthew Reason, Rebecca Schneider, Eleonora Fabião sono tra le voci più influenti nel processo di ridimensionamento del rapporto polarizzato. Pur riconoscendo la discrepanza nel processo di conoscenza che esperienza dal vivo ed esperienza documentata comportano, iscrivono la questione fuori dai termini precedentemente incoraggiati di autenticità e verità.

Il cambio di paradigma apre le porte al precario, facendo della coreografia un'entità che si dilata lungo temporalità ampie, un'entità che muta più che scomparire attraverso molteplici vite e versioni, che proprio perché parziali e incomplete lasciano spazio al disinnescamento di potenzialità latenti. Tra messa in scena e documentazione si situa una modulazione continua, che scardina il tempo lineare, il principio di causalità, il predominio ontologico di ciò che viene prima rispetto a ciò che viene dopo, del presente rispetto al passato e al futuro. È all'interno di questa ridefinizione della disciplina che sono lette le pubblicazioni selezionate come casi studio. Le formalizzazioni materiali, le tipologie di autorialità e spettatorialità prefigurate dai progetti editoriali non soltanto sono interpretabili solo alla luce delle riflessioni raccolte, ma concorrono a ridefinire sia gli strumenti esegetici che il discorso intorno a ciò che oggi è definibile come coreografia.

1 Siegel (1985), *The Shapes of Change: Images of American Dance*, ix. «Dance leaves them with nothing tangible to analyze or categorize or put on reserve in the library».

2 Blades (2015a), «Affective Traces in Virtual Spaces: Annotation and Emerging Dance Scores», 25.

4.2 LA COREOGRAFIA RIMANE

In reazione alla teoresi che a partire dagli anni Sessanta ha sostenuto l'effimero come specifico dell'evento performativo – originale che esprime se stesso nella sparizione – si sono pronunciati negli ultimi trent'anni autrici e autori come Amelia Jones, Diana Taylor, Rebecca Schneider, José Esteban Muñoz, Bojana Cvejić, Adrian Heathfield, per citarne alcuni.³ A essere dibattuta è quella prospettiva temporale con influenze psicanalitiche che ha dotato l'evento di un carattere di eccesso, che sfugge a qualsiasi rappresentazione e riproduzione memoriale e materiale. Pratiche artistiche, difficilmente inquadrabili nel binarismo corpo-testo, *live*-mediato, scomparsa-permanenza, hanno istigato negli ultimi vent'anni la formulazione di una nuova prospettiva più interessata all'ontogenesi che all'ontologia. All'interno del dibattito contemporaneo, sono principalmente due le considerazioni rilevanti ai fini della presente dissertazione: la messa a fuoco di strategie di permanenza della performance e la definizione di un rapporto non gerarchico tra evento *live* e tracce documentali o mediatizzate.

Mettere in rilievo il permanere oltre la soglia del presente e della co-presenza permette di non ridurre la coreografia alla danza, di non circoscrivere l'opera coreografica alla sua messa in scena. Le argomentazioni attraversate nei precedenti paragrafi rivelano la propensione a enfatizzare il momento performativo come espressione più autentica e sostanza più vera dell'opera. Nell'ambito specifico delle pratiche coreografiche, questa considerazione ha concorso a convalidare quella distinzione secolare tra danza e coreografia che vede la prima superare la seconda per eccedenza. Ridotta a tecnologia di scrittura compositiva, la coreografia documenterebbe la danza in una corsa contro la scomparsa, che la trova sempre in ritardo. L'auraticità di cui è investito il momento performativo tende a minimizzare le temporalità che lo travalicano e le molte vite – o versioni come suggerisce Cvejić – della medesima opera. Con ciò non intendo indicare le repliche, peraltro non escluse nelle riflessioni convocate, ma quelle modalità di esistenza dell'opera che precedono e seguono la messa in scena e di iscrizione nella memoria. L'autrice in *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (2015) mette a confronto la prospettiva unitaria modellata sull'esaltazione dell'evento dal vivo e una prospettiva divergente, che individua tre versioni della stessa opera coincidenti con i distinti momenti della creazione, messa in scena e visione-partecipazione o, per

³ Con evento performativo indico un evento dal vivo – danza, performance, teatro, musica –, che in una specifica cornice spazio-temporale implica un processo di svolgimento di un'azione. L'utilizzo della locuzione è motivato dall'inclusione di riflessioni che non si concentrano specificatamente sulle pratiche coreografiche, ma sull'ambito allargato delle arti performative. La persistenza negli studi di danza di alcune delle autrici e degli autori attraversati e i contemporanei rimandi alla danza, presenti nelle loro argomentazioni, mi hanno incentivata a inserirli nella genealogia concettuale della presente dissertazione.

traslazione, con le distinte personalità coinvolte, con l'autrice o autore, l'interprete e il pubblico. Lo spostamento di attenzione dallo scomparire al permanere fornisce l'innescò per una rilettura della coreografia come processo precario piuttosto che effimero e sulle sue molteplici esistenze oltre la presenza, i corpi e il movimento.⁴

Nella genealogia di riflessioni che hanno concorso a plasmare lo *shift* ontologico dalla scomparsa alla permanenza per variazione, una peculiare rilevanza è assunta dalle parole di una teorica che ha lungamente sostenuto la qualità evanescente e imprevedibile della danza. Così si esprime Susan Leigh Foster nel saggio *The Ballerina's Phallic Pointe* (1995) a proposito del balletto del XVIII e XIX secolo:

Né alcuna forma di notazione poteva preservare questa azione. Come l'amore irraggiungibile che tipicamente ritraeva, la forma coreografica lasciava la sua unica traccia nei corpi che l'avevano eseguita. [...] Di tutte le arti, la danza, con la sua preoccupazione per l'esposizione corporea, la sua forma evanescente e la sua resistenza al verbale, si distingueva come intrinsecamente femminile.⁵

Se a una prima analisi a emergere sono il *Leitmotiv* che polarizza corpo e notazione, l'evanescenza della danza, che tra il XVIII e il XIX secolo coincide, secondo la lettura proposta dall'autrice, con l'«intrinsecamente femminile», e l'incapacità della notazione-coreografia di registrarla, a una seconda lettura è possibile scorgere ciò che verrà più ampiamente sviluppato da altre teoriche e teorici. Di quell'azione che costituisce la performance *live* rimane una sola e unica traccia. Sono i «corpi che l'avevano eseguita» gli spazi della memorializzazione della composizione in movimento, gli engrammi⁶ di ciò che la scrittura non riesce a trattenere.

Tra le prime a soppesare l'equivalenza effimero-scomparsa come specifico performativo, rilanciando le intuizioni di Foster, è la studiosa Diana Taylor attraverso una riflessione che sonda le pratiche incarnate nel dominio della memoria e della conoscenza. In *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the*

4 Con coreografia indico, in questo caso, quella modalità di teorizzazione identitaria, individuale e sociale, costituita da un insieme di strutture e strategie compositive slegate dall'espressione corporea e dal movimento. L'utilizzo di questa accezione del termine tenderà a prevalere nel prosieguo della dissertazione come riflesso della prospettiva interpretativa assunta.

5 Foster (1995), "The Ballerina's Phallic Pointe", 7. «Nor could any form of notation preserve this action. Like the unattainable love it typically portrayed, choreographic form left its only trace in the bodies that had performed it. [...] Of all the arts, dance, with its concern for bodily display, its evanescent form, and its resistance to the verbal, distinguished itself as overwhelmingly feminine in nature».

6 In biologia, si definisce engramma una traccia mnemonica depositaria di un certo contenuto informativo e conservata entro il tessuto nervoso.

Americas (2003) l'autrice si domanda se la performance sia meglio definita come ciò che scompare o come ciò che persiste, focalizzandosi sulle modalità che la distinguono dai documenti letterari e storici.⁷ La discrepanza tra *live* e oggetto mediato è ri-articolata nell'opposizione binaria tra archivio e repertorio, tra i materiali duraturi – testi, documenti, edifici e ossa – e pratiche e conoscenze incarnate – lingua orale, danza, sport e rituali. L'antinomia è individuata nelle due diverse forme di trasmissione dei saperi: se la memoria archiviale resiste al cambiamento, funziona a distanza nel tempo e nello spazio, è «“immunizzata contro l'alterità”»,⁸ cambia nel significato ma non nella forma; il repertorio mette in scena una memoria incarnata, una conoscenza effimera, non riproducibile, che richiede una presenza, una partecipazione attiva attraverso l'“esserci”, una memoria che cambia nell'incarnazione ma non nei significati. Come si evince dalle caratteristiche appena elencate, l'autrice suggerisce una distanza non strettamente binaria⁹ che rende «la danza, il teatro, il canto, il rituale, la testimonianza, le pratiche di guarigione, i percorsi della memoria e le tante altre forme di comportamenti ripetibili» non assimilabili nello spazio dell'archivio.¹⁰ Lo scarto compiuto da Taylor, tuttavia, non giace tanto nell'opposizione delineata, che convoca termini affini a quelli precedentemente individuati – “duraturo”, “conservazione”, “presenza”, “effimero”, “non riproducibile” –, quanto piuttosto nell'assonanza tra archivio e repertorio, che risultano accomunati dal permanere anche se diversamente. Così l'autrice:

7 Nella distinzione tra archivio e repertorio, Diana Taylor ricorre spesso alla definizione di pratiche incarnate, indicando tutte quelle forme di conoscenza e quelle modalità di trasmissione-performance, danza, rituali, sport – che sono identificate, in opposizione all'archivio, come non durature. Utilizzo la parola performance come espressione equivalente per comprendere la vasta gamma di pratiche, alla quale l'autrice si riferisce, e non nell'accezione più limitata di *performance art*.

8 Taylor (2003), *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, 19. «The fact that archival memory succeeds in separating the source of “knowledge” from the knower—in time and/or space—leads to comments, such as de Certeau's, that it is “expansionist” and “immunized against alterity” (216)».

9 L'autrice tenta di non fossilizzare il rapporto archivio e repertorio secondo uno schema binario. Il tentativo è chiarito nella seguente affermazione: «Eppure troppo facilmente cade in un binario, con la scrittura e l'archivio che costituiscono il potere egemonico e il repertorio che fornisce la sfida antiegegonica». Tuttavia, come suggerisce Rebecca Schneider, la polarizzazione sembra permanere. Vedi Taylor (2003), *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, 22. «Yet it too readily falls into a binary, with the written and archival constituting hegemonic power and the repertoire providing the antihegemonic challenge».

10 *Ivi*, 36–37. «On the contrary: as I have tried to establish here, there is an advantage to thinking about a repertoire performed through dance, theatre, song, ritual, witnessing, healing practices, memory paths, and the many other forms of repeatable behaviors as something that cannot be housed or contained in the archive».

Cosa si rischia politicamente pensando alla conoscenza e alla performance incarnata come effimera, come ciò che scompare? Di chi sono le memorie che “scompaiono” se si valorizza e si concede permanenza solo al sapere archivistico? Dovremmo semplicemente espandere la nostra nozione di archivio per ospitare le pratiche mnemoniche e gestuali e le conoscenze specialistiche trasmesse dal vivo? Oppure superare i confini dell’archivio?¹¹

Contro la scomparsa della conoscenza incorporata provocata dal modello archivistico, le pratiche permangono attraverso una conservazione e una trasmissione che passa dai corpi.

In modo non dissimile si era precedentemente espresso anche lo studioso Joseph Roach, che a partire dalla nozione di «genealogie della performance» d’ispirazione foucaultiana, traccia una distinzione tra la trasmissione discorsiva della storia e quella memoriale dei corpi.¹²

Le genealogie della performance si basano sull’idea di movimenti espressivi come riserve mnemoniche, che comprendono movimenti modellati e ricordati dai corpi, movimenti residui conservati implicitamente nelle immagini o nelle parole (o nei silenzi tra di esse) e movimenti immaginari sognati nelle menti, non precedenti al linguaggio ma costitutivi di esso, una prova psichica per azioni fisiche tratte da un repertorio, che la cultura fornisce.¹³

Influenzato dalle riflessioni formulate nel campo della danza da Mark Franko e Susan Leigh Foster sulla trasmissione attraverso il movimento, Roach pensa l’immaginazione

11 *Ibidem*. «What is at risk politically in thinking about embodied knowledge and performance as ephemeral as that which disappears? Whose memories “disappear” if only archival knowledge is valorized and granted permanence? Should we simply expand our notion of the archive to house the mnemonic and gestural practices and specialized knowledge transmitted live? Or get beyond the confines of the archive?».

12 Con la locuzione, l’autore indica la trasmissione storica e la diffusione delle pratiche culturali attraverso rappresentazioni collettive.

13 Roach (1996), *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*, 26. «Performance genealogies draw on the idea of expressive movements as mnemonic reserves, including patterned movements made and remembered by bodies, residual movements retained implicitly in images or words (or in the silences between them), and imaginary movements dreamed in minds, not prior to language but constitutive of it, a psychic rehearsal for physical actions drawn from a repertoire that culture provides».

cinestetica come facoltà mnestica interdependente, ma non coestensiva, con altri strumenti sociali legati alla memoria come documenti scritti, narrazioni parlate, monumenti architettonici, ambienti costruiti.¹⁴ Al crocevia tra immaginazione e memoria, l'immaginazione cinestetica è una modalità per pensare «attraverso i movimenti – allo stesso tempo ricordati e reinventati – l'altrimenti impensabile, proprio come spesso si dice che la danza sia un modo per esprimere l'indicibile».¹⁵ L'argomentazione di Roach sulle strategie memoriali specifiche della performance sembra suggerire uno scivolamento dalla scomparsa allo spostamento. La performance, soggetta a un processo di surrogazione – quello che l'autore appunto definisce genealogia –, che genera sostituzioni e dislocamenti, è un'entità in movimento che si sposta più che scomparire, che salta da un corpo all'altro, da una generazione all'altra, da un continente all'altro, da un oggetto all'altro.

A differenza di Roach che, come dichiara Rebecca Schneider, rifugge dall'utilizzo del concetto di effimero, lo studioso José Esteban Muñoz lo rilegge in dialogo con quello di *queer* e alla luce dei *queer studies* come una rimanenza, come ciò che rimane.¹⁶ Nel capitolo *Gesture, Ephemera, and Queer Feeling: Approaching Kevin Aviance* (2009), dedicato all'analisi delle opere di danza dell'artista statunitense Kevin Aviance, l'autore è esplicito nel dichiarare la rottura tra effimerità e scomparsa:

Pensate l'effimero come una traccia, una rimanenza, ciò che resta, sospeso nell'aria come un rumore. [...] La traccia effimera raramente è scontata, perché è necessaria per opporsi al cono di luce della visibilità *mainstream* e alla potenziale tirannia del dato di fatto (non che tutti i dati di fatto siano pericolosi, ma la retorica del dato di fatto ha marchiato il desiderio antinormativo come un oggetto cattivo). L'effimero è ciò che resta spesso immerso nelle azioni *queer*, sia nelle storie che ci raccontiamo tra di noi, sia in quei gesti fisici comunicativi.¹⁷

14 L'attenzione all'interdipendenza è un fattore che distingue le posizioni di Roach da quelle di Taylor, che, nonostante l'intenzione di non cedere a uno schematismo polarizzato, mantiene separati archivio e repertorio.

15 *Ibidem*. «This faculty, which flourishes in that mental space where imagination and memory converge, away of thinking through movements — at once remembered and reinvented—the otherwise unthinkable, just as dance is often said to be a way of expressing the unspeakable».

16 Schneider (2011), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, 96–97. «Interestingly, Joseph Roach, who chaired the NYU Department of Performance Studies for one year in 1993, studiously avoided the word “ephemeral” and only used the word “disappearance” with utmost care in *Cities of the Dead*, published in 1996».

17 Muñoz (2009), *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, 65. «Think of ephemera as trace, the remains, the things that are left, hanging in the air like a rumor. [...] Ephemeral evidence is rarely obvious because it is needed to stand against the harsh lights of mainstream visibility

Se l'autore reitera la polarizzazione tra «dati di fatto» e gesti o passi di danza, tra «cono di luce della visibilità *mainstream*», che rinnova la logica archivistica che promuove il visibile, e «l'effimero che resta immerso nelle azioni», tra memoria incarnata e archivio, prende invece le distanze dall'ontologia della scomparsa, fornendo una versione decisamente materiale, sebbene non solida, degli efèmera.¹⁸ La danza – Muñoz si focalizza più sul gesto che atomizza il movimento che sul movimento stesso – svanisce apparentemente per «vivere»¹⁹ come una «materialità mutata», che permane nei ricordi, negli aneddoti, nei racconti, negli «spazi *queer* di amore e trasformazione».²⁰ Il cambio di paradigma è esplicitato dalle parole dell'autore:

È divenuto in qualche modo assiomatico, nel campo dei *performance studies*, che l'azione esista solo durante la sua durata effettiva. Io porto avanti l'idea di un'ermeneutica del residuo che cerca di comprendere la scia della performance. Cosa va perso? Cosa resta? L'effimero resta. È assente ed è presente, a distruggere la prevedibile metafisica della presenza. L'atto effettivo è solo uno dei livelli del gioco; è un momento, punto e basta.²¹

and the potential tyranny of the fact. (Not that all facts are harmful, but the discourse of the fact has often cast anti normative desire as the bad object). Ephemera are the remains that are often embedded in queer acts, in both stories we tell one another and communicative physical gestures».

18 Muñoz (1996), "Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts", 10. «Raymond Williams's influential and oft-cited notion of "structures of feeling" helps further our understanding of the material dimensions of ephemera ([1977] 1989, 128–135). Williams explains the ways in which art conveys, translates, and engenders structures of feelings — tropes of emotion and lived experience that are indeed material without necessarily being "solid"».

19 Trovo interessante l'utilizzo del verbo "vivere", che sembrerebbe suggerire una prosecuzione del processo vitale oltre il qui e ora della messa in scena diverso, in qualche modo più vivace, di quello veicolato da termini largamente usati sia in campo teatrale che coreografico di "sopravvivenza, *after-thoughts*, *after-image*, *afterlife*, *Nachleben*, *Nachbild*, *Nachdenken*". L'enfasi sul pensiero utopico del "non-ancora-qui" futuribile, che ispira e attraversa tutto il saggio di Muñoz, tuttavia lo avvicina a quella declinazione al futuro del gesto danzato citabile e del concetto di *fantasmata* rinascimentale. Si veda a tal proposito Sacchi (2010), ««Il privilegio di essere ricordata»: Su alcune strategie di coreutica memoriale», 107–122.

20 Muñoz (2009), *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, 70. «It lives, then, after its dematerializations as a transformed materiality, circulating in queer realms of loving and becoming».

21 *Ivi*, 71. «It has become somewhat axiomatic within the field of performance studies that the act exists only during its actual duration. I have been making a case for a hermeneutics of residue that looks to understand the wake of performance? What is left? What remains? Ephemera remain. They are absent and they are present, disrupting a predictable metaphysics of presence. The actual act is only a stage in the game; it is a moment, pure and simple».

Anche la studiosa Annalisa Sacchi potrebbe essere inserita nella genealogia tracciata, che accoglie coloro che sostengono il permanere come specifico delle arti dal vivo. In un articolo che incrocia «gesto citabile» – gesto che può essere ricordato – e *ars memorandi* nel campo delle pratiche coreografiche rinascimentali, l'autrice evidenzia il passaggio da *liveness* a permanenza, focalizzando l'attenzione sulla comunità di spettatori. Una comunità, non più costituita attraverso l'esperienza istantanea e al presente della messa in scena, ma fondata nella durata dalla costruzione di una memoria futura comune.

In *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011), opera seminale per lo studio delle arti dal vivo, anche Rebecca Schneider ripensa a partire da un approccio alla storia non lineare alcuni dei principi strutturali dei *performance studies*. Attraverso un cambio di sguardo che ridimensiona l'enfasi sulla scomparsa, l'autrice contesta la centralità assunta dal presentismo, dall'immediatezza e dall'effimero, ai quali è connesso quel complesso di polarizzazioni – presenza/assenza, vita/morte, ma anche corpo/mente – che ha definito il rapporto tra *live* e mediato, tra evento performativo e documento, tra performance e testo come antinomico. L'intera riflessione è la risposta a una domanda, che sintetizza il cambio di paradigma incoraggiato da Schneider:

Se consideriamo la performance come “dello” scomparire, se pensiamo all'effimero come a ciò che “svanisce”, e se consideriamo la performance come l'antitesi della conservazione, ci limitiamo a una comprensione della performance predefinita da un'abitudine culturale alla logica archivistica patrilineare, identificata con l'Occidente (argomento che potrebbe essere associato alla cultura bianca)?²²

O, come ribadisce con altre parole poco più avanti:

Se consideriamo la performance come una scomparsa, come un'effimerità letta come sparizione e perdita, ci limitiamo forse a una comprensione della performance predeterminata dalla nostra assuefazione culturale alla logica dell'archivio?²³

22 Schneider (2011), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, 97. «If we consider performance as “of” disappearance, if we think of the ephemeral as that which “vanishes,” and if we think of performance as the antithesis of preservation, do we limit ourselves to an understanding of performance predetermined by a cultural habituation to the patrilineal, West-identified (arguably white-cultural) logic of the archive?».

23 *Ivi*, 98. «If we consider performance as of disappearance, of an ephemerality read as

Ciò che viene ipotizzata è una derivazione²⁴ dell'idea di performance come effimera direttamente dalle logiche dell'archivio, che l'autrice interpreta, a partire dal suo stesso significato etimologico e convocando le analisi di Jacques Derrida, come una consuetudine nella cultura occidentale, un'architettura di un particolare potere sociale sulla memoria.²⁵ Secondo la prospettiva dell'archivio nella modernità,²⁶ il criterio di definizione del residuo, di ciò che può essere conservato, è prettamente visivo; vengono valorizzati e consegnati ai posteri solo i documenti, le tracce materiali, le ossa.²⁷ Nel privilegiare una definizione dell'evento performativo attraverso l'equivalenza impermanenza-scomparsa, viene avvallata più che contrastata «quell'abitudine culturale all'imperialismo inerente alla logica archivistica» che condanna all'oblio tutto ciò che non lascia residui.²⁸

La domanda diventa: la logica dell'archivio, così come è diventata centrale nella modernità, richiede di fatto che la performance scompaia a favore di resti discreti – materiale presentato come conservato, come non teatrale, “autentico”, “se stesso”, in qualche modo non mimetico? Nell'archivio la carne è data per essere ciò che sfugge. Secondo la logica dell'archivio, la carne non può ospitare il ricordo delle ossa. Nell'archivio solo le ossa parlano della memoria della carne. La carne è un punto cieco.²⁹

vanishment and loss, are we perhaps limiting ourselves to an understanding of performance predetermined by our cultural habituation to the logic of the archive?».

24 L'autrice utilizza il verbo “limitarsi”. Vedi *ivi*, 98.

25 *Ivi*, 99. «The demand for a visible remain, at first a mnemonic mode of mapping for monument, would eventually become the architecture of a particular social power over memory».

26 Come evidenzia la stessa Schneider, il più antico archivio greco raccoglieva al suo interno strumenti mnemonici piuttosto che materiali originali. L'enfasi sulla materialità e sul documento è una deriva moderna.

27 Il criterio non viene scalfito dall'inclusione di archivi orali e gestuali, che sono incorporati soltanto nella versione, in un certo senso materializzata, della registrazione. In merito al fenomeno, la stessa Schneider dichiara: «Tali pratiche non rafforzano l'insistenza fallocentrica del presupposto oculo-centrico secondo cui se non è visibile, o dato alla documentazione o alla registrazione sonora, o altrimenti “alloggiabile” all'interno di un archivio, è perduto, scomparso?». Vedi Schneider (2011), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, 101. «Do not such practices buttress the phallogentric insistence of the oculo-centric assumption that if it is not visible, or given to documentation or sonic recording, or otherwise “houseable” within an archive, it is lost, disappeared?».

28 *Ivi*, 99. «Asked another way, does an equation of performance with impermanence, destruction, and loss follow rather than disrupt a cultural habituation to the imperialism inherent in archival logic?».

29 *Ivi*, 100. «The question becomes: Does the logic of the archive, as that logic came to be central to modernity, in fact demand that performance disappear in favor of discrete remains

Come evidenziato, dietro questo criterio selettivo che informa una ben specifica operazione memoriale dai risvolti colonialisti, si cela un'azione di soppressione di quelle modalità del permanere della storia che eccedono i documenti e privilegiano i corpi. L'autrice non si accontenta di evidenziare i rischi di un'assunto che nel tentativo di osteggiare fa il gioco del potere, ma difende la possibilità di altri modi del permanere e, conseguentemente, di ricordare: la carne può con un movimento d'inversione tenere memoria delle ossa. In altre parole, la performance resiste a un'assuefazione culturale oculare rimanendo – in modo diverso o in differenza – più che scomparendo.

Tra le conseguenze generate dalle constatazioni di Schneider, una risulta particolarmente interessante ai fini dell'individuazione di strumenti esegetici capaci di mettere in luce lo specifico dei casi studio selezionati. L'enfasi sul divenire della performance – e delle pratiche storiche orali – attraverso una ricomparsa disordinata, eruttiva, una sorta di «eco nelle orecchie di un testimone», ripetitiva, ricostruttiva, e sempre incompleta, mette in crisi l'esaltazione centrale nella logica archivistica e in parte nell'ontologia della presenza dell'originale. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011) è una riflessione che celebra lo scarto, la differenza, la revisione, l'errore come fonte di conoscenza storica, mediata dalla performance e dalle pratiche orali, contro l'autenticità e l'adesione all'identità dell'atto originale, attestata e assicurata dai resti materiali. Se la metafisica della presenza mitizza – nel saggio viene usato il termine feticismo – il singolo momento “presente”, il cambio di paradigma proposto lo decentralizza come atto originale al quale è necessario aderire per identità, facendo della performance un'entità indiscreta, non originale, inesorabilmente citazionale, disponibile a essere abitata.³⁰ Nelle rievocazioni della Guerra Civile statunitense che costituiscono l'innescò del saggio, la correzione interpretativa dei fatti è pensata nei termini di «un'autenticità che avrebbe dovuto essere», non che necessariamente è stata.³¹ Quello che all'apparenza costituisce un dettaglio secondario è uno degli strumenti più efficaci scagliati contro il presentismo. Il verbo al condizionale lascia aperto l'ingresso a un tempo sincopato, non lineare, nel quale passato e futuro si incontrano senza una necessaria relazione consequenziale. Così l'autrice:

Il *live* è davvero solo una questione di immediatezza temporale,
che accade solo in un'ora semplice, un presente “transitorio”, un

– material presented as preserved, as non-theatrical, as “authentic,” as “itself,” as somehow non-mimetic? In the archive, flesh is given to be that which slips away. According to archive logic, flesh can house no memory of bone. In the archive, only bone speaks memory of flesh. Flesh is blind spot».

³⁰ *Ivi*, 102.

³¹ *Ivi*, 55. «The fight to get the times right – to touch the Civil War – was for many an effort to go back to an idealized time, and the drive to authenticity was a drive to an authenticity that *should have been*, according to reenactors' interpretations, not necessarily an authenticity that was».

momento immediato? Un “presente maniacale” non è scandito, sincopato, anzi caricato da altri momenti, altri tempi? Cioè, il presente è davvero così temporalmente diretto o puro – privo di un ritardo o di un differimento di base se non di molteplicità e flessibilità? Non avviene o non si compone in un tempo doppio, triplo o multiplo, soprattutto se la performance e gli “atti sedimentati” che compongono il sociale sono già una questione di “comportamento due volte performato”?³²

Per ricapitolare, lo *shift* interpretativo auspicato da Schneider permette di rileggere la performance come un’entità complessa, che non si esaurisce nel qui e ora della co-presenza, ma che ritorna attraverso eruzioni incomplete, ripetitive, non originali, frammentarie, parziali.

4.3 LA DOCUMENTAZIONE COME *AFTERLIFE*

In dialogo con le riflessioni sulle strategie di permanenza delle pratiche dal vivo, una parte della critica ha orientato il dibattito contemporaneo verso la questione della documentazione, che costituisce un discorso essenziale nella definizione della coreografia come forma scritturale e disciplina. A partire dalla fine degli anni Novanta, autrici e autori come Amelia Jones, Philip Auslander, Adrian Heathfield o la stessa Rebecca Schneider formulano delle argomentazioni che contestano quella visione, largamente maggioritaria nel campo delle pratiche coreografiche e performative, che penalizza le tracce materiali e i documenti a vantaggio dell’evento. L’impossibilità di adempiere al ruolo al quale è stata destinata è un *topos* che accompagna la coreografia fin dal suo primo utilizzo a opera di Thoinot Arbeau e Raoul Auger Feuillet, come ho già precedentemente mostrato. L’acredine verso una forma di documentazione e composizione, ideata e rimodellata nel corso dei secoli proprio in risposta all’inevitabile scomparsa della danza, è un processo dall’andamento sinusoidale, ciclicamente incrementato o ridotto. È, tuttavia, nella seconda metà del XX secolo

32 *Ivi*, 92. «Is the live really only a matter of temporal immediacy, happening only in an uncomplicated now, a “transitory” present, an im-mediate moment? Is a “maniacally charged present” not punctuated by, syncopated with, indeed charged by other moments, other times? That is, is the present really so temporally straightforward or pure – devoid of a basic delay or deferral if not multiplicity and flexibility? Does it not take place or become composed in double, triple, or multiple time – especially if performance and the “sedimented acts” that comprise the social are already a matter of “twice-behaved behavior”?».

che una discrepanza di natura principalmente estetica e ontologica acquisisce una connotazione ideologica. Marcia Siegel e Sondra Horton Fraileigh, alle quali fa eco Peggy Phelan, indicano nella maggiore durata della documentazione un meccanismo di erosione della *liveness* e una potenziale sottomissione della danza alle logiche di mercificazione dell'economia post-fordista.

In disaccordo con lo schematismo gerarchico e polarizzato, che privilegia il *live* e allo stesso tempo svilisce le tracce materiali, si esprime Amelia Jones attraverso argomentazioni che ripensano le presunte discrepanze ermeneutiche. La premessa, dalla quale prende avvio il saggio “‘Presence’ in Absentia. Experiencing Performance as Documentation” (1997), attesta il carattere necessariamente indiretto – mediato – del rapporto con ogni tipologia di forma culturale, compresa quella performativa.³³ Il testo prende avvio da una constatazione che ritorna tra le argomentazioni di coloro che oggi pensano la documentazione nell'ambito delle pratiche coreografiche: l'autrice, come gran parte del pubblico, della critica e di coloro che a vario titolo osservano la performance, ha fatto esperienza delle opere, delle quali scrive, attraverso fotografie, video e altre forme mediatizzate di documentazione.³⁴ Così Jones:

Non avevo ancora tre anni, vivevo nel centro della Carolina del Nord, quando Carolee Schneemann eseguì *Meat Joy* al Festival of Free Expression di Parigi nel 1964; tre anni quando Yoko Ono eseguì *Cut Piece* a Kyoto; otto anni quando Vito Acconci fece le sue *Push Ups* nella sabbia a Jones Beach e Barbara T. Smith iniziò la sua esplorazione delle esperienze corporee con la performance *Ritual Meal* a Los Angeles; nove quando Adrian Piper sfilò, ripugnante, per le strade di New York nella serie *Catalysis*; dieci quando Valie Export si rotolò sul vetro in *Eros/Ion* a Francoforte; dodici nel 1973 quando, a Milano, Gina Pane si tagliò il braccio per far sgorgare le rose di sangue (*Sentimental Action*); quindici (ancora in North Carolina, completamente all'oscuro di qualsiasi attività artistica) quando Marina Abramovic e Ulay si scontrarono l'una contro l'altra in *Relation in Space* alla Biennale di Venezia del 1976. Avevo trent'anni –

33 Jones (1997), “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation”, 11–18. Il saggio è stato recentemente ripubblicato con il titolo “Temporal anxiety/‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation” in *Archaeologies of Presence. Art, Performance, and the Persistence of Being* (2012), a cura di Nick Cave, Gabriella Giannachi e Micheal Shanks, 197–221.

34 Vedi Heathfield (2012), “Then Again”, in *Perform, Repeat, Record* a cura di Amelia Jones e Adrian Heathfield, 27–35; Frazer Ward (2012), *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*; Henry Sayre (1989), *The Object of Performance: The American Avant-garde since 1970*.

allora 1991 – quando ho iniziato a studiare la performance o *body art* di questo periodo esplosivo e importante, interamente attraverso la sua documentazione.³⁵

A partire dalla propria esperienza personale, l'autrice contesta il maggior grado di validità del quale sembra essere investita la conoscenza diretta rispetto a quella mediata, interrogandosi sulle motivazioni che farebbero discendere da problemi meramente logistici o anagrafici – nel suo caso l'assenza causata dalla giovane età – problemi etici ed ermeneutici. Pur riconoscendo le discrepanze tra le due tipologie di esperienza conoscitiva, l'autrice ne rivendica l'equivalenza limitatamente al rapporto con la «“verità” storica» dell'evento performativo.³⁶ La dipendenza di quest'ultimo dalla documentazione, per ottenere un riconoscimento nel regno della cultura, e quelli che l'autrice definisce «aspetti rappresentazionali» dell'opera impedirebbero quella conoscenza diretta, autentica e immediata, millantata dai sostenitori del presentismo. Jones controbatte facendo della conoscenza un'esperienza sempre mediata, incompleta, parziale, assoggettata all'inter-soggettività dello scambio interpretativo, contestuale, mobile:

Pur rispettando la specificità delle conoscenze acquisite nel prendere parte a una situazione di performance dal vivo, sosterrò qui che questa specificità non dovrebbe essere privilegiata rispetto alla specificità delle conoscenze che si sviluppano in relazione alle tracce documentarie di tale evento. Se la situazione dal vivo può consentire le relazioni fenomenologiche dell'impegno in carne e ossa, lo scambio documentario (spettatore/lettore<->documento) è ugualmente intersoggettivo.³⁷

35 Jones (1997), “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation”, 11. «I was not yet three years old, living in central North Carolina, when Carolee Schneemann performed *Meat Joy* at the Festival of Free Expression in Paris in 1964; three when Yoko Ono performed *Cut Piece* in Kyoto: eight when Vito Acconci did his *Push Ups* in the sand at Jones Beach and Barbara T. Smith began her exploration of bodily experiences with her *Ritual Meal* performance in Los Angeles; nine when Adrian Piper paraded through the streets of New York making herself repulsive in the *Catalysis* series; ten when Valie Export rolled over glass in *Eros/lon* in Frankfurt; twelve in 1973 when, in Milan, Gina Pane cut her arm to make blood roses flow (*Sentimental Action*); fifteen (still in North Carolina, completely unaware of any art world doings) when Marina Abramovic and Ulay collided against each other in *Relation in Space* at the Venice Biennale in 1976. I was thirty years old – then 1991 – when I began to study performance or body art' from this explosive and important period, entirely through its documentation». Il corsivo è dell'autrice.

36 *Ibidem*.

37 *Ivi*, 12. «from participating in a live performance situation, I will argue here that this specificity should not be privileged over the specificity of knowledges that develop in relation to

La posizione di sottomissione ontologica, estetica ed ermeneutica, nella quale la metafisica della presenza posiziona le tracce materiali e le varie forme di documentazione, viene esplicitamente criticata dall'autrice, che a partire da una metodologia femminista «informata dalla fenomenologia»³⁸ suggerisce la possibilità che proprio dalla relazione dei corpi con la documentazione possa scaturire una:

dislocazione della fantasia del soggetto modernista fisso, normativo, centrato e fornisce una sfida radicale alla mascolinità, al razzismo, colonialismi, classismo, ed eterosessismo di questa fantasia.³⁹

A svanire è quella nozione, ritenuta da Jones impossibile, di significato originale recuperabile o, aggiungerei, irrecuperabile nel contesto del discorso performativo. Attraverso l'utilizzo del concetto di supplemento, nei termini esposti da Jacques Derrida, viene individuata una «mutua complementarità»⁴⁰ tra performance e documentazione: «L'evento di *body art* ha bisogno della fotografia per confermare il suo accadimento: la fotografia ha bisogno dell'evento di *body art* come "ancoraggio" logico ontologico della sua indicialità».⁴¹ Il reciproco richiamo sembra definire una relazione più orizzontale tra i due termini.

Al crocevia tra *media e television studies* e *performance studies* si inserisce, invece, la pronuncia dello studioso Philip Auslander, che in *Liveness: Performance in a Mediated Culture* (1999) e nel successivo *Reactivations: Essays on Performance and its Documentation* (2018) entra in polemica diretta con Peggy Phelan, denunciando l'impostazione meramente ideologica dell'assunto ontologico basato sul transitorio.⁴² Interrogando il principio di scomparsa e non riproducibilità dell'evento, l'autore

the documentary traces of such an event. While the live situation may enable the phenomenological relations of flesh-to-flesh engagement, the documentary exchange (viewer/reader<->document) is equally intersubjective».

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*. «To the point, I insist that it is precisely the relationship of these bodies/subjects to documentation (or, more specifically re-presentation) that most profoundly points to the dislocation of the fantasy of the fixed, normative, centered modernist subject».

40 *Ivi*, 16.

41 *Ibidem*. «The body art events needs the photograph to confirm its having happened: the photograph needs the body art event as an ontological logical "anchor" of its indexicality».

42 In *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011) Rebecca Schneider suggerisce come, nonostante il tentativo di confutare le argomentazioni di Phelan da parte di Auslander, i due concordino nel definire il *live* come il non registrato – per la studiosa la performance è ciò che non può essere registrata, per Auslander è ciò che può essere registrata –, come un'entità la cui esistenza si esaurisce nell'immediatezza del presente.

avanza la proposta di una derivazione diretta dell'esperienza dal vivo dai processi di mediatizzazione: «come punto di partenza per questa esplorazione, propongo che, storicamente, il *live* sia in realtà un effetto della mediatizzazione e non il contrario».⁴³ Inserendosi esplicitamente nella genealogia di interpretazioni alla quale appartengono Diana Taylor, Frazer Ward, Henry Sayre, anche Auslander mina il binarismo gerarchico tra esperienza dal vivo e documentazione, valorizzando il ruolo e la funzione di quest'ultima non soltanto come strumento di conservazione ma anche di definizione dello specifico performativo. Ripensando la relazione su un piano fenomenologico, riabilita le tracce come ciò che rendono una semplice azione una performance. Al di là dell'assunto, in parte discutibile, ciò che mi interessa sottolineare è il peso della documentazione, che, uscendo dall'accusa di tradimento ontologico, diventa una delle esperienze della performance. Attraverso il concetto di riattivazione di Walter Benjamin e la fenomenologia ermeneutica di Hans-Georg Gadamer (1900–2002), Auslander fa della documentazione una sorta di innesto dilatato nel tempo e nello spazio dell'esperienza percettiva:

Pur riconoscendo che l'esperienza che posso ottenere dall'esame del documento non è la stessa che avrei avuto partecipando a un evento dal vivo, la intendo comunque come un'esperienza della performance. Non inquadro accuratamente l'esperienza dell'esame di un documento performativo come un'esperienza del solo documento, da intendersi come separata e non necessariamente correlata all'esperienza della performance stessa. Semmai, io e, credo, la maggior parte delle persone che usano registrazioni e documenti per sperimentare le performance – siano esse performance artistiche, concerti *rock* o qualsiasi altro genere di performance – operiamo partendo dal presupposto che si possano ottenere informazioni utilizzabili su una performance e giungere a una valida comprensione della stessa sulla base della sua documentazione.⁴⁴

43 Auslander (1999), *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, 56. «As a starting point for this exploration, I propose that, historically, the live is actually an effect of mediatization, not other way around».

44 Auslander (2018), *Reactivations: Essays on Performance and its Documentation*, 7. «While I certainly recognize that the experience I can obtain from my examinations of the record is not the same experience I would have had by participating in a live event, I still understand it as an experience of the performance. I do not carefully frame the experience of examining a performance document as an experience of the document only, to be understood as separate from and not necessarily related to an experience of the performance itself. If anything, I and, I believe, most people who use recordings and documents to experience performances—whether performance art, rock concerts, or any other genre of performance—operate on the assumption that one can gain usable information about a performance and come to a valid understanding of it on the basis of its documentation».

Detto altrimenti, il documento non è un punto di accesso indicizzato a un evento scomparso, ma una performance che riflette il progetto estetico e le intenzioni artistiche. Da ciò deriverebbe la possibilità da parte della documentazione di conservare il senso di presenza: in quanto riattivazione non prolunga né sostituisce l'originale, lo riformula nell'incontro con l'osservatore, «è un condotto, una strada a senso unico attraverso la quale l'originale può raggiungere l'osservatore nella sua particolare situazione». ⁴⁵ L'argomentazione introduce un fattore che sarà rilevante per la comprensione delle operazioni editoriali selezionate: la temporalità complessa delle fonti «*mediatized*». Presente, passato e futuro sono fattori che coesistono nello spazio materiale dei residui; le esperienze percettive al presente degli spettatori sono i molti futuri prefigurati dall'evento situato al passato.

Come evidenziato nel paragrafo precedente, il tempo è un elemento costitutivo delle riflessioni che modellano il discorso sulle pratiche dal vivo ed è proprio sulla questione della durata che molte studiose e studiosi, che si occupano più in specifico della documentazione, aprono nuovi orizzonti interpretativi. Per lo studioso Frazer Ward la centralità della documentazione nei processi conoscitivi di un evento performativo – sono più numerosi coloro che hanno una conoscenza mediata – obbliga a constatarne l'accadere oltre la messa in scena e, soprattutto, a rilevare che:

l'afterlife della performance è importante quanto il momento iniziale, nella misura in cui è lì che i suoi significati si dispiegano, è lì che genera trasformazioni del pubblico che non sono strettamente dipendenti dall'evento. ⁴⁶

Sullo stesso fattore insiste Adrian Heathfield, che in *Then Again* (2012) sottolinea il ruolo delle forme residuali, testuali e materiali, nei processi di reiterazione, registrazione e trasformazione della «vita della performance»:

Mentre questi resti sono diversi dagli eventi che registrano, reiterano, estendono e trasformano la “vita della performance”, assicurando le sue relazioni con il visibile e il leggibile. A parte i

⁴⁵ *Ivi*, 47. «In terms of its reactivating function, the reproduction is a conduit, a one-way street by means of which the original may join the beholder in the beholder's particular situation».

⁴⁶ Ward (2012), *Performance Art and Audience: No Innocent Bystanders*, 14. Citato in Auslander (2018), *Reactivations: Essays on Performance and its Documentation*, 4. «it is a viable claim that the afterlife of performance is as important as the initial moment, insofar as that is when and where its meanings unfold, and that is where it generates transformations of the audience that are not strictly event-reliant».

poteri della performance testimoniata nel mettere in discussione i suoi oggetti, le tracce della performance sollecitano ulteriori domande e fanno proliferare discorsi su cosa esattamente è stato fatto, visto e compreso.⁴⁷

Le immagini, i testi, gli oggetti sono definiti «ricorrenze», «molteplici vite», «le molte nature dei divenire» della performance. L'autore, che adotta il concetto di durata di Henri Bergson (1859–1941) per descrivere l'esperienza temporale specifica del performativo, sembra oltrepassare la constatazione dell'importanza della documentazione come forma di conoscenza “vera” e altrettanto valida di quella dal vivo.⁴⁸ Immagini, testi e oggetti sono le modalità con le quali la performance si manifesta “differentemente” oltre la messa in scena; non solo allungano la vita, ma concorrono a ri-plasmarla in uno stato di flusso e movimento costante. Leggermente più cauto è lo studioso Matthew Reason, che, pur concordando nel constatare la partecipazione delle varie forme di rappresentazione documentali alla performance, sembra non rinunciare alla divisione binaria tra scomparsa dell'evento e permanenza materiale.⁴⁹ Della polarizzazione permanente, in un certo modo, anche la subalternità della documentazione, che se da una parte dona visibilità e voce all'evento, dall'altro lo conserva e lo reitera in quanto scomparsa.

Con una riflessione che mette a fuoco più specificatamente le annotazioni nel campo della coreografia, la studiosa Hetty Blades rilegge la documentazione alla luce della teoria degli affetti. Nel saggio “Affective Traces in Virtual Spaces: Annotation and Emerging Dance Scores” (2015) si domanda se e in che modo le annotazioni coreografiche, che distingue dalle notazioni, possano mantenere e ri-contestualizzare l'esperienza espressiva e affettiva del movimento della danza. Traendo ispirazione dal lavoro del geografo Derek McCormack, che propone una dislocazione dell'affetto come esperienza relazionale dai limiti fisici del corpo, l'autrice sostiene la natura affettiva delle annotazioni, ritenendole capaci di ri-presentare la risonanza del movimento, la sensazione delle relazioni dei corpi con lo spazio, generare relazioni sensibili tra lo

47 Heathfield (2012), “Then Again”, 27. «Whilst these remains are different from the events they register, they reiterate, extend, and transform the “life of performance,” securing its relations to the visible and the legible. Aside from the powers of the witnessed performance to bring its objects into question, the traces of performance prompt further questions and proliferate discourses around what exactly was done, seen, and understood».

48 Temporalità legata a un'esperienza soggettiva del tempo, la durata si distingue dal “tempo dell'orologio” – misura di una ripetizione nello spazio – per giacere in uno stato di flusso e movimento costante e indivisibile, che unisce passato e presente. Un tempo soggettivo inaccessibile al pensiero logico, ma accessibile all'intuizione sensibile, qualitativo più che quantitativo. Vedi Henri Bergson (1889), *Essai sur les données immédiates de la conscience*.

49 Reason (2006), *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

spettatore e l'opera attraverso qualità dinamiche ed estetiche. Più in dettaglio, le annotazioni non replicherebbero né rappresenterebbero una specifica sensazione, ma permetterebbero alle intensità che si verificano tra corpi e spazio di ri-manifestarsi in una nuova veste. A titolo di esempio descrive le annotazioni digitali di *Synchronous Objects* (2009), progetto con cui il coreografo William Forsythe sperimenta le possibilità aperte dal digitale nella condivisione del pensiero coreografico, la forma delle quali, nel riecheggiare le tracce degli interpreti, sembra evidenziare «la sensazione affettiva dell'alterazione dello spazio da parte dei corpi».⁵⁰ Oltre il binarismo tra *live* e mediato e i fattori correlati di incompletezza, non autenticità, eccedenza e non traducibilità, le annotazioni, una delle modalità di documentazione specifiche della danza, sono nell'ottica dell'autrice la manifestazione del superamento da parte dell'opera della sua stessa forma.

Nel terzo capitolo di *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011), Rebecca Schneider rinnova il dibattito sul rapporto tra performance e documentazione, affrontando la questione da una prospettiva radicalmente diversa. Con uno sguardo marcatamente post-strutturalista, l'autrice, dopo aver sostenuto il permanere «differentemente» della performance, logora l'idea – opposta, ma correlata a quella della scomparsa – della conservazione del già avvenuto da parte dell'archivio e della sua presunta stabilità, qualità a cui si deve lo statuto privilegiato storicamente assegnatogli. Dopo l'invito a ripensare la performance fuori dalla logica archivistica, chiede di «situare l'archivio come un altro tipo di performance». Così l'autrice:

Lo slittamento temporale tra la nomina del passato come apparentemente passato e la consegna all'archivio per un futuro differito di quel passato – “ciò che sarà stato” – è, nota ripetutamente Derrida, un *colpo di scena* al centro della logica contraddittoria propria dell'archivio di conservazione del passato. Proprio come una sceneggiatura drammatica viene data per rimanere per una potenziale produzione futura, o i passi di danza possono essere inseriti nell'allenamento corporeo per atti che richiedono ballerini, anche i materiali nell'archivio vengono dati per la *futura* (ri)messa in scena. Qui diventa chiaro: la teatralità di questa equazione, anche delle basi performative dell'archivio, è che si tratta di una casa della e per la ripetizione performativa, non della stasi. [...] Questa è una svolta

50 Blades (2015a), “Affective Traces in Virtual Spaces: Annotation and Emerging Dance Scores”, 32. «The shape of the annotations not only echo the traces of the dancers' limbs, they seem to highlight the affective sensation of the body's altering of space, arguably generating intensities between the viewer and dancer's bodies».

drammatica allo stesso tempo essenziale per l'archivio ma allo stesso tempo distruttiva del suo stesso principio: che preserva il passato come passato.⁵¹

La pronuncia di Schneider sospende la stabilità dell'archivio, rendendolo più propenso al cambiamento di quanto supposto dalle molte riflessioni che l'hanno preceduta.⁵² I materiali residuali non sono tracce indicali immutabili, ma entità da rimettere in scena nei molti futuri che permettono a sempre nuovi sguardi di iscrivere la propria presenza. È il presente a plasmare il passato in un ottica futuribile, facendo collassare quella linearità temporale determinante nella precedente esaltazione della *liveness*. La tensione tra *live* e mediato, oltre i confini di un approccio binario, rende la documentazione una delle componenti della pratica performativa, di quello che il coreografo William Forsythe chiama «pensare coreografico».⁵³

Se Schneider spinge l'archivio verso la performance, André Lepecki spinge il corpo verso l'archivio. Guardando con più attenzione alla danza, anche l'autore si esprime in merito alla relazione tra pratiche performative e documentazione con una riflessione sul recupero del passato attraverso il *re-enactment*. Nel saggio "The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances" (2010) Lepecki legge la volontà di archiviazione delle rievocazioni come quella «capacità di identificare in un lavoro passato campi creativi ancora non esauriti di "possibilità impalpabili" [...] campi di "astrazione virtuale che riguardano la cosa in generale" [...] che "riguardano il possibile"».⁵⁴ Lo scopo del recupero di un'opera è quello di fare spazio all'accadimento

51 Schneider (2011), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, 108–109. «The slip in time between the nomination of the past as seemingly past and the archival consignment for a deferred future of that past – “what will have been” – is, Derrida repeatedly notes, a *coup de théâtre* at the heart of the archive's own self-contradictory logic of preservation of the past. Much as a dramatic script is given to remain for potential future production, or dance steps may be housed in bodily training for acts requiring dancers, materials in the archive are given, too, for the *future* of their (re)enactment. Here it becomes clear: the theatricality of this equation, even the performative bases of the archive, is that it is a house of and for performative repetition, not stasis. [...] This is a dramatic turn at once essential to the archive but simultaneously destructive of its very tenet: that it preserves the past as past».

52 L'autrice si confronta, in particolare, con le argomentazioni di Diana Taylor. Lo scambio generativo tra le due è messo in scena tra le pagine di "Performance Remains" (2016) e *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011) di Schneider e *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003) di Taylor.

53 Forsythe (2008), "Choreographic objects". «With this tool, the proliferation of choreographic thinking across wider domain of arts practice can be thrown into relief».

54 Lepecki (2010), "The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances", 31. «predicated on a “drive to produce documentation” (Santone 2008,147), I am suggesting that the current will to archive in dance, as performed by re-enactments, derives neither exclusively from “a failure in cultural memory” nor from “a nostalgic lens”. I am proposing “will to archive” as referring to a capacity to identify in a past work still non-exhausted creative fields

delle virtualità, delle molte «impossibilità» rimaste latenti.⁵⁵ La rievocazione non mira a fissare l'opera, a cristallizzarla nella sua versione “originale”, ma ad aprire il campo del possibile attraverso «vite successive ancora da realizzare».⁵⁶ La prospettiva, che reitera il motivo già evidenziato in altre pronunce di temporalità complessa, in cui è il presente a modellare il passato attraverso la messa in luce di potenzialità lasciate in sospensione, apre a una implicazione che l'autore stesso definisce politica. Esponendo l'opera a nuovi “presenti”, il *re-enactment* aggira l'autore che tiene le opere «agli arresti domiciliari».⁵⁷ Sebbene le riflessioni di Lepecki celebrino il corpo come forma archiviale performativa – tra gli esempi cita il caso dell'eredità coreografica di Martha Graham (1894–1991) presa in carico da Richard Move –, ai fini della dissertazione risulta interessante la messa in crisi indotta dalla “volontà di archiviare” della danza della supposta integrità dell'originale. Facendo appello al concetto di autonomia dell'opera d'arte, l'autore si disfa del fallimento malinconico della documentazione e dell'(auto)integrità originaria dell'evento. Ogni opera è un campo immanente, «una nuvola virtuale», di compossibili e impossibili che possono o meno trovare un'attualizzazione materiale nella messa in scena, «una manifestazione corporea nell'espressione “originale”». Così, in specifico, si esprime l'autore:

L'“auto-sussistenza” di qualsiasi attualizzazione concreta di un'opera d'arte è costitutivamente composta dalla realtà della nuvola virtuale che la circonda – una nuvola virtuale che attiva impossibili e compossibili già presenti nell'opera ma che potrebbero non essere ancora stati attualizzati, potrebbero non aver trovato una manifestazione corporea nell'espressione “originale” dell'opera. L'attualizzazione è anche diversa dalla reinvenzione: è piuttosto un'*invenzione* la cui possibilità risiede comunque nell'opera stessa.⁵⁸

of “impalpable possibilities” (to use an expression from Brian Massumi [2002, 91]). These fields of virtual “abstraction pertaining to the thing in general” (and to artworks in particular, I would add), these fields that “concern the possible” (Massumi 2002, 93), are always present in any past work and are that which re-enactments activate».

55 I concetti di “impossibile” e “compossibile”, la cui coniazione è riconducibile a Leibniz, sono prelevati da Gilles Deleuze, *Le Pli: Leibnitz et le Baroque* (1988).

56 *Ivi*, 34. «Athey's piece rushes into yet to be actualized afterlives, into the multiple, unmetaphorical, objective reality of the virtual incarnated in a body».

57 *Ivi*, 35. «Re-enactments transform all authored objects into fugitives in their own home. The paradox is that re-enactments, because they seem to return somehow to a past and an origin, need to bypass the arresting force of authorial authority, which would fix this return truly into an Orphic arrest».

58 *Ivi*, 45. «one where the “self-subsistence” of any concrete actualization of an artwork is constitutively composed by the reality of the virtual cloud surrounding it – a virtual cloud activating

La studiosa Eleonora Fabião nel saggio *History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography*, pubblicato nel volume *Perform, Repeat, Record* (2012) a cura di Amelia Jones e Adrian Heathfield, rilancia la questione dello slancio malinconico generato dal desiderio di un recupero fallimentare della presunta completezza dell'originale. L'autrice riflette sull'archiviazione nel campo delle pratiche performative, introducendo il concetto di frammento in sostituzione di quello di dettaglio per evidenziare come i residui materiali costituiscano «interi provvisori» piuttosto che particolari di un ipotetico insieme originario. A essere ridimensionati dalla logica del frammento sono sia la nozione di interezza della performance *live* sia il suo primato ontologico, dal quale deriva la consequenzialità lineare temporale che identifica un prima e un dopo. Così l'autrice:

I frammenti sfidano gli ordini totalitari; resistono all'unificazione e alla linearità affermandosi come campi di forza aperti che attraggono e respingono altri frammenti componendo sistemi mobili di significato relazionale. Un frammento non è malinconicamente alla ricerca di una completezza perduta, ma rafforza vividamente la sua precarietà, cioè la sua relatività e relazionalità.⁵⁹

La costellazione di interpretazioni convocata permette di intravedere la prefigurazione di un'idea di specifico performativo che assorbe la presenza senza farne la sostanza principale. Il collasso dell'interpretazione della documentazione nei termini di un'ontologia che privilegia il *liveness* permette di guardare alle opere come a dei processi piuttosto che a degli eventi singolari, unici e transitori.⁶⁰ La performance

incompossibles and compossibles already in the work but that may not have been actualized yet, may not have found a corporeal manifestation in the work's "original" expression. Actualization is also different than reinvention: it is rather an *invention* whose possibilization nevertheless rests with the work itself».

59 Fabião (2012), "History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography", 131. «Fragments challenge totalitarian orders; they resist unification and linearity by affirming themselves as open force fields that attract and repel other fragments composing mobile systems of relational meaning. There is no possible unity to be achieved out of fragments; a fragment will never become a totality; the final puzzle is necessarily incomplete. A fragment is not melancholically searching for a lost completeness but vividly reinforcing its precariousness, that is, its relativity and relationality».

60 Non soltanto viene ridimensionato il rapporto gerarchico tra evento e traccia materiale, ma anche la presunta stabilità e fissità del documento. Le tracce materiali e gli archivi, analizzati dal punto di vista delle pratiche performative, perdono quella solidità, prima celebrata o condannata, per diventare dispositivi mobili che mutano a contatto con gli sguardi e i corpi in un processo di ri-attivazione continua. Per un'analisi esaustiva sull'archivio come campo creativo fluido si rimanda a Giannachi, e Westerman (2018), *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*; Giannachi, Kaye e Shanks, cur (2012), *Archaeologies of Presence*:

è ri-pensata come entità complessa, contingente e stratificata, nella quale esecuzione dal vivo e tracce residuali, non più legate da un'univoca consequenzialità lineare, sono *afterlives*, le manifestazioni attualizzate in forme espressive eterogenee di un unico pensiero.

4.4 DALL'EFFIMERO AL PRECARIO

L'enfasi sulle strategie del permanere e la rivalutazione del ruolo della documentazione articolano il dibattito sullo specifico delle pratiche dal vivo, generando nuovi sguardi interpretativi e nuove ontologie. L'opera coreografica è spinta fuori dai limiti transitori dell'effimero, oltre il qui e ora della messa in scena, che perde il primato ontologico assegnatole dalla metafisica della presenza e dall'ontologia della scomparsa a favore di una relazione più orizzontale con le altre attualizzazioni materiali e immateriali, con la documentazione mediata, ma anche con le rievocazioni *live*. Da evento transitorio a processo espanso lungo temporalità complesse, la coreografia è un'entità che rinuncia all'originale, all'autentico, alla trasparenza, all'esposizione totale, al definitivo per celebrare il frammento, il parziale, il virtuale e il potenziale inesplosivo. Nonostante l'attenzione rivolta nei precedenti paragrafi alle pronunce accademiche, a generare con più fermezza nuove visioni sono le pratiche artistiche contemporanee che, ibride e al crocevia di più *media*, richiedono un'esegesi in grado di comprenderle fuori da un rigido schematismo polarizzato tra presenza o assenza, corpo o testo, materialità o immaterialità. Tra le evidenze che più esplicitamente palesano la necessità di nuovi orizzonti e nuovi strumenti di lettura va inserita quella panoplia di definizioni e sfumature con le quali artiste e artisti hanno plasmato e ri-articolato il termine coreografia negli ultimi due decenni. Dall'«oggetto coreografico»⁶¹ come entità che organizza e istiga forme di conoscenze basate sull'azione di William Forsythe, all'«insieme di strutture e strategie slegate dall'espressione corporea»⁶² dei partecipanti della tre giorni "Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects..." (2012) al museo MACBA di Barcellona, dalla coreografia come creazione di «uno spazio per l'esperienza»⁶³ di Emilie Gallier, alla coreografia come ciò che «riguarda

Art, Performance and the Persistence of Being; Giannachi (2016), Archive Everything: Mapping the Everyday.

61 Forsythe (2008), "Choreographic Objects, 2008", 201–203.

62 MACBA (2012), "Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects...". <http://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

63 Gallier (2012), "The Dorsal Fin of Choreography: Writing Performs – Notation and Spectatorship", 25. «Choreography creates the environment for an experience».

il fare una scelta, inclusa la scelta di non fare una scelta»⁶⁴ di Jonathan Burrows, lo specifico della disciplina sembra non coincidere più con il movimento corporeo esperito nell'immediatezza di un presente destinato a scomparire nel momento stesso in cui si manifesta. Da scrittura o composizione di movimento, la coreografia è diventata uno spazio in movimento, attraversato da corpi, idee, materiali, oggetti, da più sguardi, da più contesti e più temporalità.

A causa del ruolo centrale ricoperto e della popolarità ottenuta nel corso dei decenni, l'effimero è il fattore intorno al quale si interrogano con maggiore insistenza autrici e autori. Più che l'effimerità a essere contestata è la sovrapposizione tra quest'ultima e l'idea della scomparsa. L'effimero rimane ma diversamente, più come tendenza alla transizione, allo spostamento e all'adattamento che alla fuga. Nel saggio *Then Again* (2012) lo studioso Adrian Heathfield asserisce che «una delle condizioni più consistenti e ricorrenti della performance è la trasformazione».⁶⁵ L'autore ridimensiona l'importanza riservata all'evento, sostenendo l'esistenza di «versioni eventuali» o, poco più avanti, quella di «molte nature».⁶⁶ L'inclinazione al cambiamento viene intercettata da molte studiose e studiosi, che si adoperano alla ricerca di termini e metafore. Tra l'ampia gamma di definizioni, è possibile constatare una certa reiterazione del campo semantico legato al biologico. Simon Ellis nel saggio “Jealously, Transmission and Recovery” (2015) parla di evoluzione e di adattamento, traendo dal libro *Spillover* (2012) del biologo David Quammen l'espressione “salto di specie” o “salto interspecie”, meccanismo nel quale un organismo si trasferisce o si trova casualmente in un ambiente alieno. A partire da una citazione tratta da Quammen, che identifica il fenomeno come il momento in cui «un patogeno passa da membri di una specie ad altri membri [...] un “biglietto della lotteria... per una nuova e più grandiosa esistenza [...] una possibilità a lungo termine di trasformare l'impasse”»,⁶⁷ Ellis immagina il passaggio

64 Burrows, “Was ist Choreografie? Antworten 29–35”. «Bei Choreographie geht es darum, eine Wahl zu treffen, inklusive der Wahl, keine Wahl zu treffen». <https://www.corpusweb.net/antworten-2935.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

65 Heathfield (2012), “Then Again”, 32. «But the multiple lives of performance, dissected, represented, re-performed by this volume suggest that one of performance's most consistent and recurring conditions is transformation». Il corsivo è dell'autore.

66 Nel saggio che apre il volume co-curato con Amelia Jones, Heathfield, citando il testo seminale “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation” (1997) della stessa Jones, sostiene che uno dei problemi degli studi sulla performance è la reificazione dell'evento, avallata dai teorici, al di sopra delle altre eventuali ricorrenze. Vedi Heathfield (2012), “Then Again”, 31. «As Amelia has noted in a 1997 article, the problem that recurs for theorists of performance looking for “the intrinsic” is the reification of the event above its other eventual recurrences, the tendency to ascribe authenticity to an ordinary performance, whereby it acquires a truth-value».

67 Ellis (2015), “Jealously, Transmission and Recovery”, 97. «I am imagining the change from performance to data as being akin to biological spillover: a leap between species hell-bent on adaptation and survival. Such interspecies leaps in which an organism finds itself by chance in an alien environment are very common. The moment of spillover – when a pathogen passes from members of one species into members of another – represents what Quammen calls a ‘sweepstakes ticket ... for a new and more grandiose existence. It’s a long-shot chance to transcend

nella danza e nella performance dalla messa in scena *live* alla documentazione come un salto tra specie finalizzato alla sopravvivenza.⁶⁸ Così l'autore:

Immagino il passaggio dalla performance ai dati come un analogo dello *spillover* biologico: un salto tra specie determinato ad adattarsi e sopravvivere. In un ambiente radicalmente diverso, il progetto (o la specie) ha il potenziale per adattarsi per rendere possibili altri tipi di trasmissioni. E come cavalli, maiali e scimmie, noi – performance, dati, memoria, presenza, annotazioni e archivi – siamo tutti nella stessa barca.⁶⁹

La predilezione per la definizione di adattamento manifesta l'attenzione rivolta dall'autore ai contesti «economici, curatoriali, creativi, fisici, tecnologici», interpretati non soltanto come «ambienti alieni» attraverso i quali la coreografia sopravvive, ma come entità capaci di modellare l'opera, dando voce alle sue molteplici possibilità. Tra i molti condizionamenti, una particolare rilevanza è assegnata a quelle personalità – artisti, interpreti, curatori, *dramaturg* – che, intervenendo a vario titolo nell'opera, concorrono a definire una forma autoriale meno declinata al singolare.

Nel saggio *The Viral Ontology of Performance*, contenuto nel volume *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (2012), co-curato da Amelia Jones e Adrian Heathfield, lo studioso Christopher Bedford propone un'ontologia del performativo che denomina «virale». In opposizione alla staticità ontologica dell'evento originale promossa da Phelan, l'autore sottolinea il processo di diffusione e sopravvivenza delle performance attraverso i residui materiali, ma anche il discorso critico, il giornalismo e la curatela. Anche in questo caso, la metafora biologica è finalizzata a sottolineare un'esistenza non riducibile a un singolo evento; l'opera performativa è «una lunga e variegata traccia storica che inizia con la performance, ma le cui manifestazioni possono estendersi,

the dead end' (2012: 164)».

68 Nella descrizione dei processi di sopravvivenza l'autore non traccia alcuna distinzione tra performance e danza limitatamente al rapporto tra messa in scena e archivio materiale. In specifico elenca le esperienze di *Recovery* (2014) di Natalie Cursio e Shannon Bott, *Motion Bank* (2010) e *Synchronous Objects* (2009) di William Forsythe, *Siobhan Davies RePlay* (2009) di Siobhan Davies e Sarah Whatley, *Merce Cunningham: 65 Years* (2012) di David Vaughan e "A Choreographer's Score: Anne Teresa De Keersmaeker" (2016a) di Anne Teresa De Keersmaeker e Bojana Cvejić.

69 Ellis (2015), "Jealously, Transmission and Recovery", 97. «I am imagining the change from performance to data as being akin to biological spillover: a leap between species hell-bent on adaptation and survival. In a radically different environment, the project (or species) has the potential to adapt to make other types of transmissions possible. And like the horses, pigs and monkeys, we – performance, data, memory, presence, annotations and archives – are all in this together».

teoricamente, all'infinito».⁷⁰ L'affinità biologica rispetto alla pronuncia precedente è, tuttavia, interrotta dall'enfasi che lo studioso continua ad assegnare alla messa in scena, che costituisce non l'"originale" ma l'evento "originario" della sequenza che «si estende all'infinito». Mentre in Ellis i residui costituiscono l'opera, Bedford ne parla come entità che agiscono in assenza di un "oggetto" convenzionale, rispetto alla quale sono descritti come altrettanto potenti e performativi.

Ciò che i termini virale, *spillover*, salto inter-specie sembrano suggerire è una tensione propria delle pratiche performative verso la sopravvivenza per adattamento. Le argomentazioni convocate e i materiali analizzati nella seconda parte della tesi inducono uno spostamento interpretativo e terminologico dal concetto di scomparsa a quello di mutazione, dall'effimero al precario. Traendo ispirazione dalla pronuncia di Eleonora Fabião, identifico la precarietà come quello stato di instabilità, rischio, pericolo, incertezza e insicurezza che caratterizza la coreografia e la definisce come entità complessa, ma sempre parziale. All'interezza scomparsa dell'evento *live* effimero subentra l'incompletezza e l'instabilità delle molteplici manifestazioni, ricorrenze o vite (Heathfield), compossibili e impossibili (Lepecki) del pensiero coreografico. Così riflette a tal proposito Fabião:

Se l'effimero è transitorio, momentaneo, breve (il contrario di ciò che è permanente), il precario è instabile, rischioso, pericoloso (il contrario di ciò che è sicuro, stabile e protetto). Se l'effimero è diafano, il precario è traballante. Se l'"effimero" denota sparizione e assenza (e quindi predica che in un certo momento qualcosa si è dato pienamente alla vista), la "precarietà" denota l'incompletezza di ogni apparizione come sua condizione corporea, mobile, costitutiva. Se l'effimero può aprire spazi di malinconia, la materialità e l'emergenza del precario innervano violentemente. Se l'effimero prova la morte, la precarietà vive la vita. Se l'effimero rimanda al non duraturo, il precario scopre che "ciò che è in costruzione è già una rovina". Se l'effimero lascia tracce, il precario è di per sé un resto e lascia ciò che è. Il precario non annuncia o assomiglia esattamente alla sua scomparsa, ma svolge la latenza del passato e del futuro come presenza. Semplicemente appare.⁷¹

70 Bedford (2012), "The Viral Ontology of Performance", 78. «This approach in turn forces us to relinquish our attachment to the performance as primary act and instead submit to the notion that the object of performance art is in fact a long, variegated trace history that begins with the performance, but whose manifestations may extend, theoretically, to infinity. This extended trace history I will refer to as the *viral ontology* of performance art».

71 Fabião (2012), "History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography", 134. «If the ephemeral is transient, momentary, brief (the opposite of what is permanent), the precarious is unstable, risky, dangerous (the opposite of what is secure, stable,

Il precario, come l'effimero, consuona con una specifica temporalità. L'enfasi sulla parzialità e sulla rovina, che deteriora l'idea di autenticità ontologica dell'evento *live*, scardina il rapporto di dipendenza, anche temporale, che legava quest'ultimo alle manifestazioni residuali materiali e immateriali. La consequenzialità lineare, che istituiva una derivazione – nel caso della coreografia come forma compositiva notazionale su carta una prefigurazione – in difetto della documentazione dall'evento, è sostituita da una temporalità complessa che articola sia le relazioni tra passato, presente e futuro, che tra il prima e il dopo. Di fronte a opere come *Rire, Laugh, Lachen* (2008) (Fig. 12, 13, 14) o *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (2013) (Fig. 18) – entrambe caratterizzate dalla doppia veste di performance *live* e pubblicazione stampata – di Antonia Baehr stabilire una qualche relazione temporale è impossibile e, aggiungerei, inutile. La coreografia, nella prospettiva formalizzata dell'autrice tedesca, è una membrana precaria, uno spazio instabile attraversato da persone, idee, corpi, identità, oggetti, che interrompono «il tempo dell'orologio» e dispiegano «la latenza del passato e del futuro come presenza».⁷² Performance e documentazione dialogano attraverso una reciproca modulazione fuori da ogni gerarchia e ordine ontologico e temporale.

Se l'effimero elegge il movimento e il corpo a sostanza precipua della danza, il precario favorisce l'*in-between*. Dalla gamma di sfumature acquisite dal termine coreografia nell'ultimo ventennio è facile dedurre la mancanza di interesse nel definire la disciplina a partire da una specificità mediale. Si parla di scelte, strategie, strumenti, dispositivi che generano conoscenza, spazi che creano esperienze, raramente di danza e movimento del corpo. Con ciò non intendo sostenere che la danza come movimento umano non sia una delle possibili formalizzazioni visive della coreografia, ma soltanto che non è l'unica né presumibilmente la più autentica. Nel panorama contemporaneo le opere coreografiche sono entità transmediali, che possono “anche” impiegare il corpo, avere nel corso di una temporalità dilatata molteplici formalizzazioni materiali o immateriali, che possono assumere la veste di una pubblicazione stampata. Il paradigma del precario, che mette in dialogo adattamento e transmedialità, favorisce il recupero di una tradizione che eccede l'esperienza composita del corpo danzante attribuita dalla studiosa Anna Leon in *Expanded Choreographies – Choreographic Histories: Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion* (2022)

and safe). If the ephemeral is diaphanous, the precarious is shaky. If “ephemerality” denotes disappearance and absence (thus, predicating that at a certain moment, something was fully given to view), “precariousness” denotes the incompleteness of every apparition as its corporeal, moving, constitutive condition. If the ephemeral can open spaces of melancholy, the precarious' materiality and emergency violently innervates. If the ephemeral rehearses death, precariousness lives life. If the ephemeral refers to the non-lasting, the precarious discovers that “what is under construction is already a ruin.” If the ephemeral leaves traces, the precarious is by itself a remainder and leaves what it is. The precarious does not exactly announce or resemble its disappearance, it performs the latency of past and future as presence. It simply appears».

⁷² *Ibidem*.

a Raoul Auger Feuillet. È soltanto fuori dai limiti tracciati da un'ontologia che privilegia la messa in scena, la co-presenza dei corpi e l'istantaneità del momento, che è possibile interpretare un progetto editoriale non come documentazione, ma come vera e propria coreografia, come forma di conoscenza generata dall'azione. È soltanto nella logica del precario che è possibile comprendere i casi studio selezionati.

La tendenza alla sopravvivenza per adattamento transmediale genera, da ultimo, un ridimensionamento della figura autoriale unica, centrata e normativa. Interpreti, collaboratori, *dramaturg*, ma anche il pubblico, concorrono a plasmare l'opera, che, come suggerito da André Lepecki, finisce per sfuggire al desiderio dell'autore di mettere l'ultima parola. L'instabilità del precario, che compromette l'idea del risultato discreto, ingenera un'autorialità nomade e non individuale. Simon Ellis così descrive la sua partecipazione come curatore al progetto *Recovery* (2014) di Natalie Cursio e Shannon Bott:

In qualsiasi fase del ciclo di vita di un'opera, il custode (e siamo molti, anche nelle produzioni più piccole e brevi) ha responsabilità chiave di osservazione, cura, immaginazione, pazienza e volontà di cambiare. [...] Capisco che la performance (come il mondo naturale) è al di là di me; la sua scala è tale che posso solo servirla per brevi momenti. [...] Le convenzioni e le economie di produzione si aspettano oggetti o risultati discreti e immaginare il ciclo di vita delle performance ben oltre i loro bordi temporali apprezzati e valorizzati – per celebrare i fantasmi e i decadimenti, i custodi riluttanti, determinati o anche incidentali, gli altri della performance – compromette la presenza e lo scopo autoriale nella creazione della performance. Mentre la performance si adatta e persiste, chi divento io – il custode/creatore – per *Recovery* quando si è trasformato in qualcos'altro, in forme che possono essere facilmente respinte come paesaggi di dati banalizzati di esperienze complesse? La mia gestione, per quanto breve, rimane un dono, un dono al presente e al futuro. Il lavoro – la cosa – e la sua adattabilità sono in corso mentre si muove e cade verso la polvere. È molto più grande, più lungo e più importante di quanto io possa mai sperare di essere. Dal punto di vista del coreografo-creatore, comprendo questa transitorietà a lungo termine come il valore della performance. Questo è esattamente l'opposto della celebrazione dell'apparente ed effimera singolarità della performance.⁷³

73 Ellis (2015), "Jealously, Transmission and Recovery", 98–99. «At any stage of the life cycle of a performance work, the steward (and there are many of us/them, even in the smallest and briefest of productions) possesses key responsibilities of observation, care, imagination,

patience and willingness to change. [...] I understand that performance (like the natural world) is beyond me; its scale is such that I can only serve it for the briefest of moments. [...] The conventions and economies of production expect discrete objects or outcomes, and to imagine the life cycle of performances far beyond their prized and valorized temporal edges – to celebrate the ghosts and decays, the reluctant, determined or even incidental stewards, the others of performance – compromises authorial presence and purpose in performance making. As performance adapts and persists, who do I – the steward/maker – become to *Recovery* when it has morphed into something other, into forms that may easily be dismissed as cheapened data-scapes of complex experiences? My stewardship, however brief, remains a gift, a gift to now and the future. The work – the thing – and its adaptation is ongoing as it steps and tumbles towards dust. It is much bigger, greater, longer and important than I can ever hope to be. From the perspective of the maker-choreographer, I understand this long-term transience to be the value of performance. This is precisely the opposite of celebrating performance's apparent and short-term ephemerality and singularity».

SECONDA PARTE

Se la prima parte della tesi inquadra le relazioni tra coreografia ed editoria nel loro procedere storico e fornisce gli strumenti esegetici attraverso i quali leggere le pratiche editoriali contemporanee, la seconda parte fa spazio ai materiali. Le pubblicazioni selezionate sono analizzate come spazio privilegiato attorno al quale si coagulano le urgenze estetiche, culturali e politiche di coreografe e coreografi. In quanto concretizzazione visiva dalla durata più estesa del *live* di uno specifico pensiero coreografico, l'oggetto editoriale è un innesco – osservabile in presa diretta – che favorisce l'emersione delle questioni e dei nodi che ingenerano le sperimentazioni coreografiche. Le caratteristiche generali del *medium* e quelle specifiche di ciascuna opera non soltanto ri-orientano sul piano del sensibile gli schemi della rappresentazione e dell'interpretazione tradizionale di che cosa possa essere considerato o meno coreografia, ma mettono in rilievo aspetti come l'autorialità, la spettatorialità, il tipo di temporalità o di esistenza del coreografico.

I progetti editoriali contemporanei, favoriti dal dibattito sulle strategie di permanenza delle pratiche dal vivo, sembrano rivendicare una relazione più orizzontale con la messa in scena. Pur non rinunciando completamente alla funzione documentaria, che talvolta le lega al *live*, le pubblicazioni reclamano uno spostamento ontologico da materiali archiviali ad altra vita o versione dell'opera. La consequenzialità lineare, che istituiva una derivazione causale perlopiù in difetto della documentazione dall'evento, è sostituita da una relazione rizomatica di reciproca affezione. Attraverso strategie eterogenee le opere editoriali analizzate rompono il rapporto di dipendenza, entrando in risonanza piuttosto che registrando l'evento. Coreografe e coreografi prendono le distanze dallo schematismo che polarizza il movimento effimero dei corpi da una parte e i residui materiali duraturi dall'altra, promuovendo una visione di coreografia come entità transdisciplinare complessa, contingente e stratificata, forma di conoscenza e dispositivo discorsivo, che può manifestarsi lungo archi temporali estesi. È in questa prospettiva che lo specifico del coreografico scivola dall'effimero al precario e la coreografia si espande, sopravvivendo per trasformazione. L'orizzontalità ontologica, reclamata dai progetti editoriali, sollecita un allargamento dello sguardo in grado di osservare quel lungo processo di *spillover* – o salto di specie – che permette alla coreografia di permanere.

L'opera è ripensata come «catena infinita di elaborazione, pensiero e azione», che si trasforma per contaminazione contestuale e relazionale, depositandosi in forme espressive eterogenee.¹ La visione, pur non sottovalutando le differenze sostanziali tra *live* e mediato, rende entrambi delle sedimentazioni estremamente momentanee di una riflessione che le comprende e le travalica. In opposizione all'assunto di versione originale supportata dall'unicità dell'evento nel qui e ora della messa in scena, le pubblicazioni sono una finestra privilegiata sulla rivendicazione del frammento. Il

1 Mestre (2014), *Writing Scores: Score Revisited*, 8. «In short, ideas get transformed through the contamination/participation of others and come back in an endless chain of processing, thinking, and acting».

dibattito sulle capacità dei materiali cartacei di documentare o meno una composizione dal vivo è silenziato proprio da un posizionamento che rinuncia alla pienezza, alla totalità, al prodotto chiuso e definitivo. Gli oggetti editoriali attraversati non soltanto abbracciano l'impossibilità della traduzione trasparente; nel fare spazio a virtualità e potenzialità lasciate in latenza nella veste performativa dell'opera e nell'eclissarne alcuni aspetti, essi rivendicano simultaneamente la propria parzialità, la propria specificità e l'esistenza di una molteplicità di vite. Le doppie pagine modellano un'esperienza radicalmente diversa da quella *live*, sicuramente non esaustiva, ma non per questo meno vicina alle intenzionalità di autrici e autori.

Dall'analisi del complesso dei progetti selezionati emerge un'idea di opera come *work in progress* frutto della collaborazione di più personalità, che a vario titolo e grado intervengono nella progettazione. Il collasso dell'interpretazione della documentazione nei termini di un'ontologia che privilegia il *liveness* permette di guardare alle opere come a dei processi piuttosto che a degli eventi singolari, unici e transitori.² La registrazione di singole coreografie è ridimensionata in oggetti editoriali che tentano di registrare i percorsi dinamici, le strategie compositive, lo sviluppo decisionale, gli strumenti di creazione, le suggestioni teoriche o estetiche, elementi e aspetti non evidenziati nella messa in scena. Autrici e autori sembrano più interessati a condividere il lato b della creazione, la ricerca, ciò che rimane celato, omesso, taciuto o implicito nel *live*. Riflessioni, suggestioni, fonti d'ispirazione, ma anche gli errori, i percorsi abbandonati, le strade interrotte, che costituiscono il processo creativo, sono esplicitamente esposti e consegnati a lettrici e lettori come possibili nuove conoscenze o approcci. Le pubblicazioni sono un ulteriore piano di espressione attraverso cui articolare senza esaurire in maniera definitiva una poetica o piattaforme di condivisione di saperi e strumenti compositivi non necessariamente legati a una specifica opera. Sintomatica dell'enfasi posta sulla creazione e sulla ricerca e della definizione della coreografia come *work in progress* è la proliferazione di raccolte di partiture, di *toolbox* e di esperienze di creazione laboratoriale.

La tendenza alla pluralità che caratterizza il *publishing* come *medium* artistico è un aspetto non soltanto utilizzato ma esaltato dai materiali esaminati. Attraverso diverse strategie, che investono sia il piano del contenuto che quello formale, essi concorrono a definire un tipo di autorialità espansa e condivisa. La selezione dei contributi visivi e testuali, le dimensioni, la tiratura, la casa editrice, i formati, le collaborazioni, le professionalità coinvolte, i canali di diffusione sono i fattori attraverso i quali autrici e autori sembrano dirigersi verso una figura autoriale decentrata, precaria, frammentata, che stigmatizza l'idea di artista genio autonomo e isolato. L'aumento esponenziale

² Non soltanto viene ridimensionato il rapporto gerarchico tra evento e traccia materiale, ma anche la presunta stabilità e fissità del documento. Le tracce materiali e gli archivi, analizzati dal punto di vista delle pratiche performative, perdono quella solidità prima celebrata o condannata, per diventare dispositivi mobili che mutano a contatto con gli sguardi e i corpi in un processo di ri-attivazione continua.

della sperimentazione editoriale è in parte interpretabile proprio in virtù delle modalità di progettazione corali inevitabilmente mobilitate, ulteriormente sottolineate dall'assunzione da parte di artiste e artisti del ruolo di *editor* o di *founder* di case editrici. La selezione e l'organizzazione drammaturgica di riflessioni e materiali pensati da altri autrici e autori sono strategie compositive che opacizzano i confini, le proprietà intellettuali, gli originali. Lo sguardo e la voce dell'altro sono strumenti che permettono di ridefinire la propria poetica e far emergere le virtualità inesplose.

Tra le doppie pagine delle pubblicazioni selezionate una molteplicità di rifrazioni, di prospettive, di sguardi incarnati apre il campo del possibile, generando una temporalità complessa che sfuma anche le distinzioni e la consequenzialità lineare tra passato, presente e futuro. Il presente costantemente rinnovato nell'esperienza di lettura privata convocata simultaneamente il passato di eventi *live* – di messe in scena, *workshop* o laboratori – documentati e il futuro a cui li consegna. È in quanto frammento, in quanto parzialità, che gli oggetti editoriali sono entità strabiche rivolte al passato del non-più-qua e al futuro del non-ancora-qua. Come durata più ampia rispetto all'evento, la pubblicazione ri-definisce il passato attraverso la contestualizzazione nei molti presenti dell'utente e, simultaneamente, guarda al futuro, conservando potenzialità e virtualità dell'opera che lasciate in latenza aspettano di accedere alla sfera del di visibile.

Sebbene le argomentazioni sviluppate nella prima parte forniscano il punto di osservazione e il posizionamento metodologico, la seconda parte è strutturata con l'obiettivo di lasciar parlare i materiali. Sono le qualità estetiche e le scelte editoriali a permettere l'emersione degli aspetti concernenti l'autorialità, lo specifico coreografico, il permanere delle opere. Ciascuna pubblicazione è analizzata in quanto esempio paradigmatico di uno solo dei fattori individuati, sebbene a vario grado siano tutti contemporaneamente presenti e osservabili. Il criterio, estremamente soggettivo e non indicativo delle caratteristiche essenziali dell'opera, risponde alla necessità di sottolineare le strategie messe in campo nella riformulazione di uno dei nodi.

Capitolo 5

Work in progress

5.1 ARCHIVI DELLE PRESENZE POSSIBILI, ARCHIVI DEGLI ERRORI: IL FOCUS SULLA RICERCA E SUL PROCESSO DI CREAZIONE

Il capitolo riflette sulle caratteristiche delle poetiche e delle pratiche evidenziate dalle scelte contenutistiche e dalle formalizzazioni materiali delle pubblicazioni selezionate. Ciò che è possibile dedurre dall'analisi del complesso dei progetti è una tendenza generale a porre lo sguardo verso il processo di ricerca che definisce una poetica piuttosto che sulla versione ultimata dell'opera. La documentazione di singole coreografie è ridimensionata in oggetti editoriali, dal formato libro alla *toolbox*, che tentano di registrare i percorsi dinamici, le strategie compositive, lo sviluppo decisionale, gli strumenti di creazione, le suggestioni teoriche o estetiche che modellano la singola opera o un'intera poetica.

Partiture, quaderni degli appunti, diari personali, fonti d'ispirazione teoriche, visive o sonore, le conversazioni con altre artiste e artisti, gli scambi con altre figure professionali, la condivisione di *tool* compositivi costituiscono la costellazione di quello che la studiosa Edith Cassiers nel saggio *Dancing on the Page/Writing on the Stage: Sharing Dance (and) Theatre Process Documents – The Drawings of Jan Fabre* (2018) definisce «archivio degli errori, dei percorsi e delle idee cancellate». ¹ Le strade senza via d'uscita, i percorsi intrapresi e poi abbandonati, le derive e le incertezze sono virtualità che plasmano e articolano sia il processo di creazione che le opere. Quello editoriale è uno spazio che può accogliere la sfera del possibile, del non ancora esaurito, dell'escluso, delle assenze, che gravita intorno a ogni progetto.

L'enfasi sui meccanismi decisionali e sulla ricerca rende le pubblicazioni dei dispositivi compositivi e discorsivi, attraverso i quali acquisire nuove conoscenze, nuovi approcci, nuovi strumenti e riformulare i confini disciplinari. Ciò che esse sembrano promuovere è un'idea di coreografia come *work in progress*, come spazio critico che apre più che chiudere questioni, come forma di conoscenza. L'importanza assegnata al transitorio, al già superato apre a una forma d'esistenza che non soltanto ridimensiona la centralità del *live*, ma distoglie dal ricatto della definizione e della chiusura. Gli oggetti editoriali consentono alle "altre vite" dell'opera di esistere, di essere mostrate e condivise. Dal lato opposto dello spettro possono essere interpretate come frutto della richiesta del mercato di massimizzare ogni progetto attraverso l'iperproduzione di materiali, in questo caso vendibili. In quest'ottica la pubblicazione può essere accostata ai *workshop*, alle conferenze, alle conversazioni pubbliche, alle mostre, che permettono un ulteriore piano di diffusione dei progetti coreografici.

Il capitolo struttura la riflessione attraverso tre paragrafi che circoscrivono tre

¹ Cassiers, "Dancing on the Page/Writing on the Stage: Sharing Dance (and) Theatre Process Documents – The Drawings of Jan Fabre", 195. Il saggio analizza i disegni realizzati dal coreografo Jan Fabre.

diverse strategie editoriali impiegate da autrici e autori per evidenziare il processo del fare. *Questione di score: Il progetto ScoreScapes (2014–2018) di Lilia Mestre ed Everybodys Performance Scores (2010) di Alice Chauchat e Mette Ingvartsen* rileva la centralità della partitura e della simultanea «babelizzazione di linguaggi idiosincratici» che caratterizza il contemporaneo.² Da scrittura su carta di un'opera lo score è oggi re-interpretato come strumento per la definizione di un discorso corale sulle pratiche e simultaneamente un dispositivo generativo con cui comporre e fare ricerca in presenza dell'altro senza il ricatto del prodotto finito. Facilmente trasmissibile, interpretabile, scambiabile, modificabile, è il soggetto principale di molte pubblicazioni a più voci finalizzate allo scambio e alla ri-formulazione di ciò che si intende con il termine coreografia. *Manuali d'uso: Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses (2023) di Janne-Camilla Lyster, Composition en Temps Réel: Anatomie d'une décision (2019) di João Fiadeiro e Dan'dé (2016) di Maïte Álvarez* mettono a fuoco il processo di condivisione di strumenti e saperi mediato da oggetti editoriali che ri-editano la tradizione della *toolbox* del movimento artistico Fluxus. Caratterizzati da una sperimentazione editoriale vivace, i progetti riuniti sotto questo raggruppamento sono strumenti coreografici offerti a lettrici e lettori, che vengono direttamente convocati e coinvolti da una tipologia di materiale che genera azioni attraverso il suo stesso utilizzo. *Coreografia come laboratorio: 6M1L (2009) di Bojana Cvejić e Xavier Le Roy, Noa & Snow (2022) di Alix Eynaudi* chiude l'argomentazione con l'attraversamento di due progetti editoriali che, nel documentare esperienze di ricerca collettiva in modalità laboratoriale, evidenziano la pluralità di prospettive, l'enfasi sul processo e sulla ricerca, la transmedialità, la rivendicazione delle qualità discorsiva della coreografia e soprattutto la specificità di un approccio alla conoscenza mediato dalle pratiche.

5.2 QUESTIONE DI SCORE: IL PROGETTO SCORESCAPES (2014–2018) DI LILIA MESTRE ED EVERYBODYS PERFORMANCE SCORES (2010) DI ALICE CHAUCHAT E METTE INGVARTSEN

In quel lungo processo di ri-definizione disciplinare che ha visto coinvolte pratiche e teorizzazioni intorno alla parola coreografia, una posizione centrale è stata sicuramente occupata dalla partitura, forma scritturale che tra condanne e celebrazioni ha risposto attraverso strategie eterogenee con una gamma molto ampia di funzioni.

Dispositivo di registrazione e archiviazione di opere, strumento per comporre,

² Van Imschoot (2005), "Rests in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance", 4.

innesto per azioni, mezzo pedagogico, metodo di diffusione e di attribuzione autoriale, la partitura è un'entità polifunzionale estremamente instabile, che muta a contatto con contesti e poetiche. L'ampia gamma di variazioni fa della partitura – o *score* – un termine ombrello che unisce notazioni e annotazioni.³ Paragonabili alle partiture musicali, le notazioni sono quei processi di registrazione che traducono i movimenti spazio-temporali in segni scritti attraverso una corrispondenza biunivoca, simmetrica, riflessiva e transitiva, che assicura la corretta interpretazione del pezzo. Lettere, simboli matematici, codificazioni astratte, pittogrammi, raffigurazioni stilizzate sono diversamente ricombinati secondo la studiosa Anne Hutchinson Guest nei circa ottantuno diversi metodi sviluppati in risposta a finalità, formalizzazioni, tecnologie, contesti socio-culturali, interpretazioni sul corpo e la sua meccanica eterogenei.⁴ Accanto ai tentativi di conservare e condividere le opere coreografiche, traducendo il movimento in un linguaggio scritto comune, si assiste soprattutto nel XX secolo a quella che l'artista e studiosa Myriam Van Imschoot definisce «babelizzazione di istruzioni idiosincratiche».⁵ Disegni, immagini, racconti, parametri e indicazioni, che non si muovono nel paradigma dell'universale, costituiscono le annotazioni, strumenti scritturali estremamente personalizzati e contestuali attraverso i quali coreografe e coreografi documentano, compongono e provocano azioni.

La partitura è il soggetto principale anche di molte pubblicazioni contemporanee, che si inseriscono nell'alveo della tradizione articolandola attraverso nuove prospettive e nuove derive. Il presente capitolo analizza due casi emblematici: la serie curata da Lilia Mestre per il centro di ricerca artistica ed educativa a.pass di Bruxelles e la pubblicazione *Everybody's Performance Scores* (2010) a cura delle coreografe e danzatrici Alice Chauchat e Mette Ingvarstsen. Le modalità con le quali viene articolato il tema evidenziano nelle pratiche coreografiche analizzate uno spostamento di interesse, rilevato anche dalla studiosa Bojana Cvejić come specifico contemporaneo, verso una «concettualizzazione dei metodi di lavoro».⁶ In entrambi i progetti editoriali la partitura è uno strumento per la definizione di un discorso corale sulle pratiche e simultaneamente un dispositivo generativo con cui comporre e fare ricerca in presenza dell'altro senza il ricatto del prodotto compiuto. I contributi raccolti nelle pubblicazioni sfruttano il formato *score* perché facilmente trasmissibile, interpretabile, scambiabile,

3 Per un'analisi più dettagliata delle differenze si rimanda ai capitoli “Le testualità coreografiche: le notazioni” e “Le annotazioni”.

4 Il numero di metodi notazionali individuato e descritto dall'autrice in *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper* (1984) copre l'eredità culturale della danza teatrale occidentale fino alla metà degli anni Ottanta.

5 Van Imschoot (2005), “Rests in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance”, 4.

6 Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 1. «in the renewal of European contemporary dance over the past two decades, which has been characterized by experiment and by the conceptualization of working methods».

modificabile, perché innesca quella che Lilia Mestre definisce «catena infinita di elaborazione, pensiero e azione» che trasforma le idee per contaminazione.⁷

Tra il 2014 e il 2018 Lilia Mestre ha presieduto, in qualità di curatrice associata di a.pass, allo sviluppo di quattro progetti editoriali «performativi»⁸ che documentano e divulgano le modalità e le ricerche sviluppate presso l'istituzione.⁹ Lo *score* è la pratica dialogica e il formato inter-soggettivo che accomuna le pubblicazioni cartacee di 21x14,8 cm, che, dedicate alla presentazione dei programmi che si sono succeduti nei quattro anni, si distinguono per contenuti, inserti, lunghezza, *layout*, autrici e autori coinvolti.¹⁰ Lo scopo dichiarato del progetto è quello di:

favorire un'editoria performativa per presentare la ricerca come un lavoro in divenire e di sviluppare modalità di presentazione che si spostano dal paradigma del prodotto verso una modalità di testimonianza di un processo nella sua vulnerabilità incompiuta e in ricerca.¹¹

Più che fornire lo spazio per analisi accademiche tradizionali o per documentare i progetti elaborati in seno ai percorsi formativi, i libri sono dispositivi transdisciplinari che si focalizzano sul processo di ricerca, creazione e definizione di un pensiero performativo e coreografico in un ambiente collaborativo. Il coinvolgimento dell'altro non mira a una co-autorialità collettiva, ma alla stimolazione di una tipologia di riflessione e produzione di sapere relazionale e contestuale. La qualifica di «performativa» evidenzia lo spostamento del ruolo della pubblicazione da strumento di documentazione a esperienza in grado di indirizzare il percorso di ricerca. La domanda «cosa fa la pubblicazione», che chiude la descrizione del progetto editoriale di a.pass, è

7 Mestre (2014), *Writing Scores: Score Revisited*, 8. «In short, ideas get transformed through the contamination/participation of others and come back in an endless chain of processing, thinking, and acting».

8 A.pass è anche la casa editrice dei progetti editoriali analizzati.

9 Lilia Mestre è curatrice associata del programma *post master* a.pass strutturato annualmente in quattro blocchi distinti, ciascuno dei quali si concentra su una proposta curatoriale che affronta le pratiche dell'arte contemporanea e il ruolo della formazione. La curatrice ha inaugurato il programma annuale, occupandosi del primo blocco di quattro mesi, con un progetto sull'interazione artistica come forma di conoscenza. La partitura è la strategia usata per creare condizioni di condivisione che provocano saperi e forme di ricerca non individualistiche.

10 Sul sito dell'istituzione è possibile scaricare gratuitamente la versione digitale in formato *pdf*.

11 «Information: About a.pass», a.pass, <https://apass.be/mission-statement/> (ultima consultazione 10 dicembre 2023). «The aim of this work is to allow for performative publishing to present research as a work in the making and to develop modes of presentation that shift from the product paradigm towards a modality of witnessing a process in its unfinished and searching vulnerability».

sintomatica dell'intento.

Writing Scores (2014) (Fig. 16), curata da Mestre ed Elke Van Campenhout, apre la serie con la pubblicazione più consistente per numero di pagine, circa quattrocento. Risultato del dialogo attraverso la scrittura generato nell'arco di tre mesi tra le ricercatrici e i ricercatori, le artiste e gli artisti del blocco gennaio–aprile 2014, il libro, che ricorda un diario personale, è composto da tre diverse sezioni che obbligano a un'interazione dinamica. *Writing Scores: Scores in Process* (2014) è il titolo che compare su una delle due copertine, quella scura, che documenta la strategia di domanda-risposta praticata dalle partecipanti e dai partecipanti nella definizione di un discorso plurale sulle rispettive pratiche.¹² La scrittura Q&A¹³ è lo strumento d'interazione interpersonale e collaborazione individuato dalla curatrice per rendere la condivisione e il confronto con le pratiche altrui fattori generativi per la singola ricerca artistica. Nell'introduzione alla raccolta degli scambi epistolari Camila Aschner-Restrepo dichiara:

Attraverso domande e risposte, abbiamo intrecciato insieme storie e personaggi, re-immaginando noi stessi e i nostri progetti attraverso un costante processo di riflessione e (auto-)osservazione.¹⁴

Se il lato dedicato alle partiture in corso tiene traccia delle conversazioni attraverso una costellazione di rimandi che fornisce al pubblico la possibilità di una lettura non lineare, *Writing Scores: Scores Revisited* (2014) è una sorta di *sequel* del processo. Il lato b, introdotto da una copertina chiara, raccoglie le rielaborazioni del materiale generato nell'arco dei tre mesi a opera di nove dei ventidue partecipanti.¹⁵ Le doppie pagine dell'oggetto, letto sottosopra, forniscono alle autrici e agli autori lo spazio per un ritorno al singolare esplicitato dalla varietà dei contenuti. Gli interventi testuali, che sfruttano maggiormente le possibilità tipografiche, sono accompagnati da foto, disegni, tabelle.

12 Hanno partecipato al progetto Julia Clever, Rares Craiut, Damla Ekin, Nicolas Y Galeazzi, Carolina Goradesky, Samah Hijawi, Philippine Hoegen, Gaia Karolczak, Mala Kline, Lilia Mestre, Cecilia Molano, Victoria Myronyuk, Silvia Pereira, Camila Aschner Restrepo, Pierre Rubio, Sara Santos, Anna Sörenson, Elke Van Campenhout, Kristien Van den Brande, Hans Van Wambeke, Maite Liébana Vena, Gosie Vervloessem.

13 Acronimo di *Question and Answer*, Q&A indica il processo, in questo caso creativo-compositivo, di domanda e risposta sia simultaneo che dilato nel tempo.

14 Aschner-Restrepo (2014), "Writing Scores: A Tool for Documentation", 10. «Through questions and answers, together we interweaved stories and characters, re-imagining ourselves and our projects through a constant process of reflection and (self-)observation».

15 Lilia Mestre, Mala Kline, Anna Sörenson, Hans Andreas R., Cecilia Molano, Nicolas Y Galleazzi, Philippe Hoegen, Gosie Vervloessem, Elke Van Campenhout.

Una linea verde fluo divide le due temporalità e circonda la terza e ultima parte di ottanta pagine (Fig. 16). Il nuovo *layout* genera un'altra rotazione; le pagine scorrono dal basso verso l'alto, non più da sinistra a destra. *Writing Scores: Behind the Score* (2014) è una finestra aperta sulla curatela di Lilia Mestre, sulle idee esplorate dalla coreografa Lisa Nelson e dall'artista visivo Nikolaus Gansterer durante i rispettivi *workshop*. Alle conversazioni condotte dalla coreografa e performer Mala Kline seguono *Line 17* e *Questions in Questions*, le partiture di sperimentazione testuale a opera di Lilia Mestre e Philippine Hoegen, e gli *extra* fluttuanti di Damla Ekin, Elke Van Campenhout e Cecilia Molano, una clinica del disimpegno pubblico, un glossario e delle mappe.

Perform Back Score (2015) documenta la pratica di ricerca proposta da Mestre per il blocco gennaio–aprile 2015 del programma *post-master* sulle condizioni che favoriscono l'emersione di una poetica. Attraverso l'incontro con le ri-attualizzazioni del già esistente, ciascun partecipante è invitato a de-costruire e ri-costruire le proprie posture e i propri approcci. Il modello della partitura domanda-risposta coinvolge in questo caso la performance come pratica discorsiva: ogni azione della durata massima di cinque minuti è l'innescò per una riflessione e una risposta che passa innanzitutto dal corpo.¹⁶ A essere convocate sono le modalità specifiche delle pratiche performative di strutturare un discorso teorico che eccede la linearità dell'argomentazione logico-deduttiva. *Reflections* raccoglie le pronunce della curatrice, di Geert Opsommer, Philippine Hoegen, Yaari Shalem, Elke Van Campenhout, che a partire dall'esperienza del programma riflettono con forme di scrittura eterogenee sull'interazione, sul lavoro collaborativo, sulle partiture del quotidiano, sull'autorialità, sui saperi incarnati, sulle politiche dell'educazione e della ricerca artistica. *Sessions* è la ricognizione cronologica di circa sessanta pagine che ri-articola nello spazio editoriale le nove sessioni performative e la costellazione di reciproche influenze generata. Rispetto alla sezione precedente, l'impaginato su carta color nero accosta a testi e *layout* più tradizionali disegni, schizzi, calligrafie non digitali, che si muovono obbligando lettrici e lettori a interagire con l'oggetto. *Session 3 – Before & After*, narrazioni e *storyboard* visivi realizzati dai partecipanti della terza sessione performativa, fa da intervallo tra le due sezioni precedenti, distinguendosi da entrambe per la maggiore sperimentazione editoriale: le pagine si aprono eccedendo i limiti del formato A5.

Bubble Score (2017) (Fig. 7) documenta il blocco gennaio–aprile del 2016.¹⁷ Il

16 Durante i tre mesi i partecipanti hanno fatto esperienza di diverse pratiche disciplinari – musica, coreografia, teatro, disegno, filosofia – attraverso laboratori con Eric Thielemans, Elke Van Campenhout e Pierre Rubio, Ana Hoffner, Antonia Baehr, Daniel Blanga-Gubbay, Nikolaus Gansterer, Emma Cocker e Mariella Graal.

17 Tra i *contributors* della pubblicazione: Isabel Blurr Raty, Elke Van Campenhout, Varinia Canto Vila, Sofia Caesar, Robin Amanda Creswell, Luiza Crosman, Esteban Donoso, Nicolas Galeazzi, Sana Ghobbeh, Christian Hansen, Brendan Michal Heshka, Mala Kline, Arianna Marcolini, Lilia Mestre, Lili M. Rampre, Aela Royer, Pierre Rubio, Agnes Schneidewind. I cinque *workshop*, che hanno supportato le singole ricerche, sono stati condotti da Elke Van Campenhout, Bruno De Wachter, Myriam Van Imschoot, Anne Juren, Jack Hauser e Sabina Holzer.

meccanismo domanda-risposta è ridefinito attraverso l'introduzione di una deviazione intermedia: «A fa una performance o scrive un testo. B fa una domanda. C risponde alla domanda rivolta ad A attraverso il suo lavoro».¹⁸ La pubblicazione tiene traccia e rilancia l'esperienza attraverso due parti. Una più tradizionale contiene le istruzioni del meccanismo Q&A di *Bubble Score* (2017), la conversazione *The Artist's Sub(E)ject And The Collectivity* tra Lilia Mestre ed Elke Van Campenhout, il testo *On What Scores Can Do: ScoreScapes* di Mala Kline, *What Are You Made of* di Pierre Rubio, le biografie di coloro che hanno preso parte al progetto, un lessico e informazioni più generali sul progetto. Foto, *collage* e disegni in bianco e nero cadenzano i contenuti testuali caratterizzati da *layout* eterogenei. La seconda parte convoca per la prima volta in maniera diretta lettrici e lettori: in una tasca ricavata dalla quarta di copertina sedici spartiti invitano a compiere azioni (Fig. 7). I fogli A4 piegati a formare quattro pagine A5 sono lo spazio liberamente abitato da autrici e autori: gesti grafici, disegni, fotocopie, testi scritti a mano sono la manifestazione cartacea di quella «babelizzazione di istruzioni idiosincratiche» di cui sopra.

Medium Scores: Tectonic Friendship (2018), la più breve tra le pubblicazioni della serie a cura di Lilia Mestre e Sarah Cale, contiene la partitura ideata in occasione della chiusura del progetto *post-master* di a.pass dell'annualità 2017–2018 dalle ricercatrici e dai ricercatori Luisa Ekaterina, Esther Rodriguez-Barbero Granado, Eunkyung Jeong, Marialena Marouda, Ekaterina Kaplunova e Shervin Kiarnesi Haghighi.¹⁹ Il modello di interazione e produzione discorsiva mediata dalla partitura è stato impiegato in questa occasione per riflettere sulle modalità di funzionamento di un sistema come rete – lo sguardo è rivolto soprattutto alle strutture e agli istituti di ricerca – e sui risvolti ideologici delle specifiche relazioni indotte. A essere analizzate e criticate sono state le condizioni che ciascun mezzo espressivo inevitabilmente comporta. Il progetto editoriale raccoglie contributi unicamente testuali: l'introduzione *Medium Score – Block 2017/II: ScoreScapes – Thinking Scores as a pedagogical tool* della curatrice, le istruzioni sulla partitura, sui *media* di ciascun partecipante, il saggio in quarantadue punti *Tectonic Friendship* nel quale Mestre immagina i corpi come campi di affetti, l'incontro come produzione di conoscenza, la partitura come forma di socialità, le parole chiave di ciascuna delle dieci sessioni.

Writing Scores: End Communications May 2018 (2018), in dialogo con il precedente, chiude la ricerca *Scorescapes* sulle partiture come strumenti pedagogici. La pubblicazione è la versione cartacea con la quale le partecipanti e i partecipanti registrano e condividono con un pubblico più ampio i processi decisionali e le

18 Mestre (2016), *Bubble Score: The Relation Between Performance and Writing*, 7. «A makes a performance or writes a text. B asks a question. C answers the question addressed to A through her/his work».

19 Jennifer Lacey, Vladimir Miller, Anouk Laurens hanno condotto i *workshop*.

evoluzioni delle singole poetiche mediate dal sistema Q&A.²⁰ I materiali, realizzati durante gli incontri e tradotti nello spazio delle doppie pagine, testimoniano la definizione di soggettività relazionali plasmate dal contatto e ri-generate dalle interazioni. Le specificità delle diverse forme espressive e dei diversi interessi sono esaltate da un utilizzo personalizzato della pagina, dal *layout* al tipo di *font*. I richiami tra i contributi evidenziano la rete come forma di conoscenza.

I cinque progetti editoriali articolano ulteriormente quel complesso di funzioni che ha definito nel corso dei secoli la partitura come strumento di registrazione, diffusione, composizione e apprendimento. Come strategia dialogica relazionale e orizzontale, lo *score* favorisce l'emersione di voci diverse, il confronto tra le quali alimenta la singola ricerca ma anche la produzione di una forma di conoscenza e di un discorso al plurale. La curatrice si riferisce all'esperienza parlando di ecosistema:

Come in ogni eco-sistema, le specie che lo costituiscono, sono le creatrici e istigatrici dello sviluppo dell'ecosistema stesso, la loro interazione ne costituisce la sostenibilità. È interessante notare che le posizioni di ciascun partecipante non erano stabili e nessuno di loro rappresentava una parte fissa dell'ecosistema, erano tutti pezzi mutanti di un *puzzle* che si costruiva in movimento. Opportunismo e generosità reciproci sono due facce della stessa medaglia, come un sistema parassitario senza scopo, che vive per il gusto di vivere approfondendo la comprensione di quella specifica vita.²¹

Il modello di partitura Q&A è sfruttata come «apparato collettivo» non soltanto come strumento di articolazione delle singole poetiche, che vengono de-costruite e ri-costruite nel processo di rinegoziazione connesso alla presenza dell'altro. È anche un canale privilegiato per generare e riflettere sulla portata ideologica e politica di una forma di conoscenza non universale, instabile, contestuale, relazionale e al plurale. La cascata di pratiche e materiali generata dal meccanismo di azione-reazione opacizza le paternità, le proprietà, il pensiero unico, le divisioni. Tra le doppie pagine ciascun contributo è il centro provvisorio di una rete che convoca anche gli altri attraverso

20 Una presentazione performativa delle ricerche è stata organizzata il 24 e il 25 maggio 2018 in occasione di un evento tenuto presso *Decor Atelier* dello scenografo Jozef Wouters.

21 Mestre (2015), *Perform Back Score: Reflections*, 11. «Like in any Eco-system, the species that constitute it, are the creators and instigators of the development of the ecosystem itself, their interaction constitutes its sustainability. Interestingly enough, the positions of each participant were not stable and none of them represented a fixed part of the ecosystem, but rather all of them were mutating pieces of a puzzle that constructed itself on the go. Mutual opportunism and generosity are two sides of the same coin, like a parasitic system without aim, living for the sake of living while deepening the understanding of that specific life».

rimandi che invitano a saltare avanti o tornare indietro. La prospettiva promossa da a.pass e dal programma di ricerca *post-master* fa delle opere e delle pubblicazioni depositati momentanei di quella «catena infinita di elaborazione, pensiero e azione» che costituisce le pratiche artistiche.²² Ciò che i cinque progetti editoriali documentano non sono opere o poetiche compiute, ma il processo di creazione e di formulazione discorsiva, in questo caso su base collettiva, che può assumere una forma specifica oppure no. L'enfasi sulla partitura evidenzia l'interesse verso la pratica artistica coreografica e performativa come forma di ricerca e strumento discorsivo.

Da una prospettiva simile si muovono anche le performer e coreografe Alice Chauchat e Mette Ingvarsten come curatrici della pubblicazione *Everybodys Performance Scores* (2008), edita dalla casa editrice indipendente Everybodys Publication²³ e realizzata con la piattaforma digitale Lulu.²⁴ Il progetto, nato in collaborazione con Zoë Poluch, Kim Hiorthøy e Stina Nyberg, è un libro in formato A4 che come suggerito dal titolo raccoglie partiture di più autrici e autori.²⁵ Anche *Everybodys Performance Scores* (2010) risponde al desiderio di individuazione di un'ecosistema relazionale che sottolinei le qualità discorsive delle pratiche e simultaneamente generi una riflessione a più voci. Come nei casi precedenti la partecipazione prevede l'adesione alle regole del gioco:

22 Mestre (2014), *Writing Scores: Score Revisited*, 8. «In short, ideas get transformed through the contamination/participation of others and come back in an endless chain of processing, thinking, and acting».

23 La casa editrice è una costola di *Everybodys*, progetto oggi inattivo, nato dallo sforzo collettivo di artiste e artisti per creare, diffondere e rendere accessibili a un pubblico più ampio rispetto a quello costituito da specialisti del settore informazioni, strumenti, metodi, saperi delle arti dello spettacolo. *Everybodys* – il sito web “www.everybodystoolbox.net” oggi non è più accessibile, ma è documentato nei siti personali di Alice Chauchat e Mette Ingvarsten – era pensato come dispositivo multimediale: un database *opensource* senza rivendicazioni di autorialità individuale, una biblioteca, uno strumento e uno spazio di divulgazione di giochi, un contenitore di spartiti, una piattaforma per lo sviluppo di strumenti e contenuti, per la ricerca e la performance. Tra le molte derivate intraprese, *Everybodys* è anche una casa editrice. Tra le artiste e gli artisti che hanno preso parte al progetto si annoverano: le danzatrici e coreografe Alice Chauchat e Mette Ingvarsten, l'artista e ricercatrice Ambra Pittoni, il performer, attore, curatore e musicista Conrad Noack, la coreografa e filosofa Petra Sabisch, la performer e coreografa Krööt Juurak.

24 Piattaforma *online* fondata nel 2002 dall'imprenditore e informatico canadese Robert Young e destinata al *self-publishing*, alla stampa su richiesta – *print on demand* –, alla distribuzione di pubblicazioni, che per motivazioni eterogenee sono escluse dal sistema e dal mercato editoriale più istituzionale. Il sito fornisce agli utenti un sistema automatizzato per la produzione editoriale e un ventaglio di opzioni attraverso cui dare forma al libro, cartaceo o digitale, dalla copertina alle dimensioni. L'utilizzo della piattaforma digitale come Lulu se da una parte favorisce l'accessibilità e la distribuzione, dall'altra obbliga a una progettazione standardizzata su modelli pre-impostati.

25 Tra i partecipanti si annoverano everybody's, Mette Edvardsen, Joe Moran, Mette Ingvarsten, Andros Zins-Browne, Esthel Vogrig, Boris Charatz, Christine Elmo, Joe Moran, Eleanor Bauer, Ion Dumitrescu, Institute of Primary Energy Research, David Helbich, Sidney Leoni, Noa Soulier, Lindsay Clark, Jesse Zaritt, Ehud Darash, Neto Machado, k.g. Guttman, Frederic Gies, Alice Chauchat, Anne Juren, Snejanka Mihaylova, Phil Baber, Trajal Harrell, Aimar Pérez Galí, Xavier Le Roy, Juli Reinartz, Elisabete Finger, Martina Ruhsam, Anna Källblad, Jurij Konjar, Deanne Butterworth.

Cari amici e colleghi,

Everybodys publications continua... Questa volta vorremmo invitarvi a contribuire alla raccolta di partiture di performance, che mira a fornire una panoramica sullo stato attuale delle arti dello spettacolo. Affrontando questioni di notazione, riproduzione, interpretazione, documentazione, storia, indipendenza della partitura, ecc., la raccolta cerca di rivelare diversi modelli e approcci al lavoro.

Vi invitiamo a:

- contribuire con le partiture che hai già scritto per progetti precedenti
- usare l'invito come un'opportunità per documentare e riflettere sul lavoro già svolto
- inventare nuove partiture per opere future ancora da realizzare
- puoi anche contribuire con spartiti di brani che hai eseguito o che hai visto

Il contributo può essere qualsiasi cosa, da immagini, testi, scansioni di disegni a quant'altro possa essere stampato in BIANCO e NERO. La pubblicazione sarà un libro in formato A4 e ti chiediamo di contribuire con un *pdf* finale, che verrà stampato non appena lo invierai.

Il *pdf* dovrebbe contenere

- il nome della persona che ha scritto la partitura
- Il nome dell'opera, della sua paternità e dell'anno di creazione. (sono possibili anche brani futuri e spartiti non utilizzati).

Dato che per il momento siamo un gruppo di persone che lavorano a questa pubblicazione, il primo appuntamento sarà venerdì della prossima settimana, 26 febbraio.

A presto,

Alice Chauchat, Zoë Poluch, Kim Hiorthøy, Mette Ingvarsten,
Stina Nyberg

www.everybodystoolbox.net.²⁶

²⁶ Chauchat, Ingvarsten (2010), *Everybodys Performance Scores*, 6. «Dear Friends and colleagues./ Everybodys publications continues... This time we would like to invite you to contribute to the collection of performance scores that aims to give an overview on the current state of the performing arts. Addressing questions of notation, reproduction/interpretation, documentation, history, score, independence etc the collection seeks to reveal different models and approaches to

Le analogie, tuttavia, si arrestano qua. Se la partitura come «apparato collettivo» promossa da Mestre è pressoché univoca, nella pubblicazione di Chauchat e Ingvarstsen è un materiale disponibile a farsi plasmare.²⁷ Da strategia di ricerca collettiva e relazionale e meccanismo di produzione di materiali e di saperi diventa il soggetto dei contributi. Il cambio di paradigma genera una differenza nel ruolo assunto e nelle caratteristiche editoriali delle pubblicazioni. L'enfasi sulla partitura come scrittura di opere coreografiche realizzate o potenziali, proprie o altrui, fa di *Everybody's Performance Scores* (2010) anche uno strumento per performare, un manuale pronto all'uso, che coinvolge direttamente le lettrici e i lettori. L'utilizzo della pubblicazione come strumento di apprendimento e suggestione per la creazione di composizioni è auspicato anche nei progetti precedenti, tuttavia a prevalere è la funzione di conservazione e promozione di un'esperienza formativa che si è svolta principalmente in presenza; *Everybody's Performance Scores* (2010) è al contrario una delle modalità di incontro della comunità di *everybodys*, uno dei dispositivi di apprendimento orizzontale ideati. La discrepanza è sottolineata anche dal maggior spazio destinato nel primo caso all'argomentazione logico-deduttiva, quasi del tutto assente nel secondo nel quale prevalgono forme di scrittura più sperimentali.

Il desiderio di condividere con il pubblico in maniera diretta diversi modelli e approcci alla composizione sembra spingere le due curatrici a optare per una formalizzazione meno articolata, soltanto in parte riconducibile all'utilizzo della piattaforma digitale Lulu. L'identità editoriale delle pubblicazioni precedenti è sostituita dalla semplice disposizione in sequenza dei contributi, accomunati unicamente dalle due bande grigie che scorrono in alto e in basso, contenenti rispettivamente il titolo e il nome del *contributor*, il numero di pagina. Le indicazioni fornite per la progettazione dei materiali definiscono una trama a maglia larga che favorisce una maggiore sperimentazione visiva. Il risultato è una pluralità di approcci ed estetiche; elenchi di azioni, diagrammi scritti a mano, tracce di audio digitali, disegni astratti, notazioni labaniane, rappresentazioni grafiche digitali, descrizioni testuali e visive delle regole di un gioco, fotografie, scansioni da diari privati si muovono nello spazio delle doppie

work./We invite you to/- contribute scores you have already written from previous projects/- use the invitation as an opportunity to document and reflect back on work you already did/- invent new scores for future works yet to be made/- you can also contribute scores from pieces you have performed in or you have seen./The contribution can be anything from pictures texts, scans of drawings to anything else that can be printed in BLACK and WHITE. The publication will be an A4 book format and we ask that you contribute a final pdf that will be printed as you submit it./The pdf should contain/- the name of the person who wrote the score/- the name of the piece and it's author and it's year of creation. (Future pieces and unused scores are also possible)./As we are for the moment a group of people working on this publication, the first deadline will be Friday next week, the 26th of February./Looking forward to hear from you./All the best/Alice Chauchat, Zoë Poluchm Kim Hiorthøy, Mette Ingvarstsen, Nadja Hjorton, Stina Nyberg/www.everybodystoolbox.net».

²⁷ I modelli di partitura Q&A contraddistinguono i diversi programmi annuali unicamente per le forme espressive coinvolte, dalle pratiche di scrittura del 2014, a quelle performative del 2015, a quelle ibride delle annualità successive.

pagine. Oltre ai *layout*, a cambiare è anche il senso di lettura.

Un aspetto comune ai due casi analizzati, che palesa anche l'analogia d'intenti, è la possibilità concessa a lettrici e lettori di scaricare gratuitamente le copie digitali in *pdf* dal sito *web* di a.pass e da quelli personali delle due autrici.²⁸ Rispetto agli altri progetti editoriali presi in esame, la necessità di diffondere e coinvolgere un pubblico ampio oltre i confini della comunità specializzata si traduce nella condivisione libera dei contributi. Collaborazione, creazione di un discorso al plurale, formazione e scambio di saperi relazionali e orizzontali, promozione delle pratiche performative e coreografiche come forme discorsive sono fattori centrali per entrambe le iniziative come evidenziato dal complesso di affinità che le lega sul piano editoriale. Nei due casi studio il maggior interesse per il processo di ricerca e l'individuazione di strategie – in questo frangente le partiture – di generazione di un sapere non universale, instabile, contestuale, relazionale, al plurale, condiviso, opaco sembrano promuovere un'idea di coreografia come forma del pensiero *in fieri* piuttosto che composizione definita e circoscrivibile in un preciso contesto spazio-temporale. Le stesse pubblicazioni dichiarano la propria provvisorietà, la propria instabilità, il loro documentare soltanto il depositato momentaneo di un processo in movimento.

5.3 MANUALI D'USO: CHOREOGRAPHIC TOOLBOX #1:
METAMORPHOSES (2023) DI JANNE-CAMILLA LYSTER,
COMPOSITION EN TEMPS RÉEL: ANATOMIE D'UNE DÉCISION
(2019) DI JOÃO FIADEIRO E DAN'DÉ (2016) DI MAÏTE
ÁLVAREZ

Ricerca e strategie compositive sono enfatizzate anche da una serie di pubblicazioni che rinnovano, in alcuni casi esplicitamente, la tradizione inaugurata tra gli anni Sessanta e Settanta in campo artistico dal movimento Fluxus. Caratterizzati da una sperimentazione editoriale vivace, i progetti riuniti sotto questo raggruppamento sono strumenti coreografici offerti a lettrici e lettori, che vengono direttamente convocati e coinvolti da una tipologia di materiale che genera azioni attraverso il suo stesso utilizzo. *Toolbox*, rilegature che permettono di scomporre e ri-comporre liberamente i vari elementi, pagine da piegare o tagliare, *layout* in movimento; l'enfasi per il montaggio ridefinisce la pubblicazione da contenitore di testi, immagini e partiture a oggetto estremamente performante. Indicativo della prospettiva è lo sbilanciamento

²⁸ Era possibile scaricare la versione digitale di *Everybodys Performance Scores* (2010) anche dal sito www.everybodystoolbox.net, oggi inattivo.

quantitativo tra una tipologia di riflessione condotta attraverso argomentazioni logico-deduttive e un discorso generato direttamente dai materiali e dal loro utilizzo. *Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses* (2023) (Fig. 8), *Composition en Temps Réel: Anatomie d'une décision* (2019) (Fig. 6) o *Dan'dé* (2016) (Fig. 9) ripensano il mezzo editoriale in quanto tecnologia compositiva, fornendo solo quelle informazioni necessarie a un corretto uso dei materiali. È nella sperimentazione del o fuori dal formato libro che è possibile osservare in maniera più evidente lo spostamento di attenzione dall'opera come espressione specifica, stabile e riconoscibile al processo di creazione. Ciò che tali progetti sembrano infine promuovere è un'interpretazione della coreografia come pensiero *in fieri* o *work in progress* o, per parafrasare William Forsythe, come oggetto, luogo o entità che organizza e istiga forme di conoscenze basate sull'azione.²⁹ Seguendo la pronuncia del coreografo, è possibile leggere questi oggetti come vere e proprie opere coreografiche attivate dall'utente «per creare nuove nozioni e connessioni».³⁰

Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses (2023) (Fig. 8) è come suggerisce il titolo, la prima *toolbox* coreografica o scatola degli attrezzi, ideata e progettata dalla coreografa Janne-Camilla Lyster all'interno di *Love, polyphonic* (2021–2026), progetto che riflette sull'amore attraverso tre diversi approcci: la trasformazione, la gestualità e il tempo anatomicamente incorporato. *Metamorphoses*, primo ciclo di cui fa parte la pubblicazione analizzata, interpreta la ricerca coreografica a partire dal concetto di trasformazione. Il progetto editoriale è una delle quattro fasi che compongono ciascun approccio insieme a una messa in scena del processo, un oggetto performativo e una serie di *workshop*. La pubblicazione, stampata presso la casa editrice Koreografisk Busch, è un contenitore in cartonato di 22,5x30 cm e come spiega l'autrice nell'accluso foglietto illustrativo una raccolta di strumenti che possono essere utilizzati da una o più persone.³¹

Come singolo utente, si può lavorare con essi tra una produzione e l'altra o tra un processo e l'altro, con lo scopo di creare nuove nozioni e connessioni materiali. Gli strumenti possono essere

29 Forsythe (2008), "Choreographic Objects, 2008", 201–203.

30 Lyster (2023), *Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses*. «As a single user, you can work with them in between productions or processes, with the purpose of sparking new notions and material connections».

31 Foglio di 15,5x21 cm contenente la sinossi del progetto, la genealogia dalla quale ha tratto ispirazione, una nota contestuale su *Love, polyphonic*, il *colophon* e l'indice dei contenuti, riconoscibili grazie a una *legenda* numerica che collega ciascun titolo al disegno schematico del supporto.

utilizzati anche da due o più persone, fianco a fianco, collettivamente o come parte di un processo specifico. Sono un invito a impegnarsi in esercizi e procedure di creazione, esplorazione e riflessione.³²

La scatola di Lyster è un oggetto minimale di un bianco avorio (Fig. 8); il titolo *Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses* (2023) è un segno leggero al centro del coperchio. I sette contenuti sono molteplici per formato, lunghezza e grammatura, ma tutti stampati su carta bianca, realizzati come gesto unitario da Alex Balgiu, Bojana Cvejić, Theo Barth, Quim Bigas, Nikolaus Gansterer, Goran Sergej Pristas. L'unica eccezione è costituita da *Polyphonic Essay* (2023), il settimo secondo l'indice stilato dalla curatrice: una serie di ventinove cartoline di 10x10 cm tenute insieme da un elastico, in cui ciascun *contributor* si palesa come singolarità. Su un lato il nome dell'autrice o dell'autore, a volte dell'intervento, sull'altro riflessioni, flussi di coscienza, domande, mappe di territori. Il contributo della studiosa Bojana Cvejić è un testo diviso in tre paragrafi, che sembra fare da cornice all'intero progetto:

La differenza è alla base di tutto, ma dietro (al di sotto o al di là) della differenza non c'è nulla – nessun terreno o legge che ne misuri la portata. Per cogliere il senso di vertigine di una simile trasformazione in termini umani, dobbiamo cercare la metamorfosi: un processo determinato da un punto di svolta. Tuttavia, il momento di svolta rimane sconosciuto, impercettibile; viene registrato a posteriori quando riconosciamo qualcuno, o qualcosa, di inafferrabilmente familiare in ciò che percepiamo come completamente nuovo.

L'immagine di lei come larva, *zombie*, e poi di ritorno come donna o uomo – non importa. L'auto-differenza si ripresenterà di nuovo. A cos'altro è consentito mutare forma oltre agli dei e agli insetti?

Nei sogni gentili, qualcosa viene ri-allucinato, le anime si travestono per toccarci con la memoria.³³

32 Lyster (2010), *Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses*. «As a single user, you can work with them in between productions or processes, with the purpose of sparking new notions and material connections. The tools can also be used by two or more people, side by side, collectively, or as part of a specific process. They are an invitation to engage in exercises and procedures for creation, exploration, and reflection».

33 Lyster (2010), *Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses*. «Difference is behind everything,

Miegakure (2023) dell'artista e *graphic designer* Alexandru Balgiu è la raccolta disposta in venti cartoline di mappe geografiche di luoghi non precisati.³⁴ Intorno alle linee sottili dei confini fluttuano parole che generano domande:

Come si può prestare attenzione mentre si cammina? Perché dovremmo provare a farlo noi stessi? Quale lato ricordate meglio? Perché è necessario muoverlo? Molti di loro farebbero la differenza? In quali circostanze vi farebbe ridere? Quale canzone vi ricorda? È adatto alle metamorfosi? È diurno o notturno?³⁵

Con *Four Objects Yet to Become* (2023) l'artista Nikolaus Gansterer propone di interagire con quattro oggetti che devono ancora diventare: un oggetto importante che brucia tra le fiamme; il frutto preferito che decade; un oggetto quotidiano da passare a qualcun altro quando diventa familiare; una persona, animale o pianta con il quale condividere il proprio corpo e ballare. Le suggestioni sono testi numerati disposti singolarmente in quattro diverse cartoline. La quinta chiude con una serie di domande:

Riuscite a trovare dei modi per collegare i quattro oggetti che devono ancora diventare? Che tipo di temporalità diverse sono insite? Quali (micro)movimenti sono in atto? Quali diversi stati del divenire potete rintracciare? Quali questioni sono più importanti per voi?³⁶

but behind (below or beyond) difference there is nothing – no ground or law that measures its extent. To grasp the feeling of vertigo of such a transformation in human terms, we need to seek out metamorphosis: A process determined by a turning point. Yet the tipping moment of change remains unbeknownst, imperceptible; it is registered in hindsight when we recognize someone, or something, elusively familiar in what we perceive as entirely new./The image of her as a larva, a zombie, and then returning as a woman or man – it doesn't matter. The self-differing will reoccur again. What else is allowed to shapeshift besides gods and insects?/In gentle dreams, something gets rehallucinated, souls disguise to touch us with reminiscence».

34 *Miegakure* è anche il nome di un gioco *puzzle-platform* in sviluppo ideato da Marc ten Bosch, ambientato in un mondo con quattro dimensioni spaziali.

35 *Ivi.* «How can you pay attention to it while walking? Why should we try it ourselves? Which side of it would you remember best? Why is necessary to move it? Would many of them make a difference? In which circumstances would it make you laugh? What song does it remind you of? Is it suitable for metamorphoses? Is it diurnal or nocturnal?».

36 Lyster (2010), *Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses*. «Can you find ways to connect the Four Objects Yet to Become? Which kind of different temporalities are inherent? Which (micro-) movements are operating? Which different states of becoming can you trace? Which matters matter most to you?».

Il coreografo Quim Bigas non titola il suo intervento, uno spazio in cui frasi, parole e linee, che ricordano Paul Klee (1879-1940), fluttuano, si capovolgono ed eseguono strane torsioni. *Medusa – un coup au théâtre* (2023) del drammaturgo e fondatore del collettivo performativo BADco Goran Sergej Pristaš è una cascata *in medias res* di immagini per parole:

lo sguardo rimbalza sulle lenti molto simile a quello di ieri sera (stupro, grazie agli dei) la moltitudine è nei capelli (ciocche, grazie al mare) prima guardando pietrificato uno sguardo poi volatilizzato (mostro, grazie alla saggezza) tra il gesto di guardare e l'immagine c'è un urlo tra l'urlo e lo schermo c'è uno schema (scudo, grazie alle sorelle) lo spartito è solo per le spalle o solo per la testa in ogni caso separata (*allure*, grazie alla pietra) prima lanciavano un giovane ora lanciano una bomba (*blow*, grazie alla gravidanza) l'esplosione che rimbalza sugli scudi molto simile all'ultima sera (*planula*, grazie alla natura) tra occhi senza peso indecisi nella materia.³⁷

Theo Barth chiude con *Speculation* (2023) la riflessione aperta da Cvejić:³⁸

Metamorfosi come specchio: se fossimo completamente cambiati da un momento all'altro – magari, con un intermezzo caotico (come il bruco passato e la farfalla per essere dentro il bozzolo) – come lo sapremmo? Il nostro ego è un'illusione sostenuta da questi cambiamenti radicali di cui non siamo consapevoli? È necessario che qualcosa sia fisso o costante perché possiamo fare il punto sul nostro cambiamento? Come un copione raccolto dal movimento e chiamato dalla necessità, perché valido in più di un mondo, dice Saul Kripke,

37 *Ivi*. «the gaze bouncing off the lenses very much like last evening (rape, thank the gods) the multitude is in the hair (locks, thank the sea) first watching petrified a gaze later volatilized (monster, thank the wisdom) between the gesture of watching and image there is a scream between the scream and the screen there is a scheme (shield, thank the sisters) the score is only for shoulders or only a head in each case separated (allure, thank the stone) they used to cast a young man now they throw a bomb (blow, thank the pregnancy) the blast bouncing off the shields very much like the last evening (planula, thank the nature) among eyes weightless indecisive in matter». La mancanza di segni di punteggiatura forte sono una scelta dell'autore.

38 La sequenza con cui ho elencato i contributi è totalmente arbitraria. La rilegatura delle cartoline con un elastico delega la scelta alla lettrice o al lettore.

e concepito secondo le contingenze che dettano la nostra vita e le sue realtà? Siamo già post-umani senza saperlo? Possiamo evolverci per progetto o siamo schiavi dell'accidente?³⁹

La scatola è corredata di altri sei strumenti coreografici, che riporto secondo l'ordine indicato nel foglietto illustrativo. *Experiential Reflection Workbook* (2023) è un fascicolo rilegato con pinzatura di dodici pagine in formato A4. La copertina interamente bianca è intaccata soltanto dal titolo posto in alto a destra, che è esplicito rispetto al contenuto. Il primo strumento è un quaderno di lavoro. L'introduzione chiarisce che le procedure proposte sono rivolte a un singolo lettore, ma possono essere condotte da due o più partecipanti che lavorano fianco a fianco, che possono essere adattate secondo le esigenze nonostante siano estremamente dettagliate e circoscritte da quadri specifici, per generare ed esplorare idee, riflessioni e materiali attraverso il movimento, la scrittura e il disegno. Le descrizioni verbali sono accompagnate sporadicamente da griglie e schemi geometrici da usare come supporto alle azioni. *Seismographic Workbook* (2023) è un quaderno di lavoro vuoto di venti pagine in formato A4 per registrare con una matita e senza guardare il supporto le impressioni sensoriali di un luogo, di uno spazio o di una situazione o per tracciare il percorso compiuto in un'area delimitata, il pavimento di uno studio 4x4 o un corridoio di trenta metri. *Index of Pause* (2023) è un foglio in formato A3 piegato per due volte parallelamente al lato corto. Una tabella di tre colonne per dodici righe chiede di inserire data, luogo e posto della pausa, specificando se sia prevista o no, i pensieri sopravvenuti, gli oggetti, le citazioni o le situazioni notati. *Cross-pollination Form* (2023) è un unico foglio di 28,5x28,5 cm piegato nel centro, uno strumento per esplorare i processi di impollinazione incrociata tramite il movimento, la scrittura e il disegno, una strategia per associare i materiali scelti in modi impreveduti. *Floorplan* (2023) è un foglio di 21x21 cm che si contraddistingue dagli altri per la grammatura più spessa (Fig. 8). Un quadrato di circa sei centimetri occupa il centro dello spazio, una croce sottostante divide il resto del foglio in quattro porzioni: What I know, What I don't know, What is yes to be imagined, What I can imagine. *The Back of the Embroidery* (2023) è una narrazione in prosa in sei punti, un percorso a tappe attraverso varie opere letterarie.⁴⁰

39 *Ivi*. «Metamorphosis as a mirror: if we had completely changed from one moment to the other – perhaps, with a chaotic interlude (like the past caterpillar and the butterfly to be inside the cocoon) – how would we know? Is our ego an illusion sustained within such strides with radical change of which we are oblivious? Does something have to be fixed or constant for us to take stock of our own change? Like a script picked up by movement and named ... named by necessity, because valid in more than one world, says Saul Cripote, and conceived according to the contingencies that dictate our life and its realities? Are we already post-humans without knowing? Can we evolve by design, or are we slaves of accident?».

40 Tra le opere citate: *Il libro dei cuscini* scritto dal poeta giapponese Sei Shonagon (966-1017 o 1025), l'antico stile di scrittura del *boustrophedon*, il saggio *Sensory Fluidity*:

Esplicitamente ispirata alle *Fluxus Year Boxes*,⁴¹ pubblicazioni realizzate tra 1962 e il 1978 da artiste e artisti fluxus, contenenti *event-scores*, *fluxscores*, istruzioni per la realizzazione di manufatti e una selezione di oggetti, *Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses* (2023) non soltanto è una riflessione a più voci sul concetto di trasformazione, ma anche una finestra da cui osservare l'enfasi su quella che Lyster definisce «fase prefigurativa della creazione»:

Questa pubblicazione è una conseguenza del mio continuo entusiasmo per la fase prefigurativa della creazione: La fase di ascolto dei regni sensoriali del mondo, dove si formano nuove connessioni. Dove le cose si stanno ancora muovendo dal nulla verso qualcosa.⁴²

I contributi, pensati per condividere strategie e approcci alla composizione, *task* e partiture di azioni sul concetto di metamorfosi, evidenziano l'importanza assunta nel discorso coreografico contemporaneo dal processo di apprendimento, ricerca e formulazione discorsiva attraverso la pratica. L'ampio ventaglio di formalizzazioni aperto da un'idea di editoria espansa traduce materialmente la riflessione attraverso un oggetto che rilegge la funzione di contenitore tradizionalmente associata al libro. L'eterogeneità e la pluralità dei materiali, l'utilizzo di una rilegatura che favorisce il movimento, contenuti che invitano l'utente a intervenire direttamente sui supporti, il formato scatola sono la traslazione editoriale e coreografica della cassetta degli attrezzi.

Anche João Fiadeiro riflette sulla definizione e sulla condivisione di strategie compositive, ma con un progetto che ritorna al formato libro. *Composition en Temps Réel: Anatomie d'une décision* (2019) (Fig. 6) è una pubblicazione cartacea di 21x29 cm, curata da David-Alexandre Guéniot e Patrícia Almeida e stampata con Ghost Editions, che traduce su carta i *workshop* sull'improvvisazione diretti dal coreografo. Le centoventi pagine che compongono il progetto sono divise in due sezioni indipendenti, una stampata in *offset* su carta azzurra, l'altra su due tipologie di carta entrambe bianche. La prima delle due, una sorta di opuscolo colorato, raccoglie la

Dialogues of Imagination in Art (2012) della musicista, artista e filosofa Kathleen Coessens sulla capacità di collegare passato, presente e futuro mediante modelli di memoria sensoriale e incarnata, una partitura musicale per pianoforte, una domanda che genera movimento e sposta l'esperienza del pensiero, la raccolta di testi brevi sulla vita, la lingua e la memoria *At holde havet tilbage med en kost* (2004) del poeta danese Morten Søndergaard.

41 Le *toolbox* realizzate da George Maciunas, Tomas Schimt e dagli altri membri di Fluxus traggono a loro volta ispirazione da *Boîte-en-valise* (1935–1941) dell'artista Marcel Duchamp.

42 Lyster (2010), *Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses*. «This publication is a consequence of my continuous excitement for the prefigurative phase of creation: The phase of listening in to the sensory realms of the world, where new connections are forming. Where things are still moving from nothing to something».

conversazione tra il docente di filosofia, danzatore e ricercatore Romain Bigé e João Fiadeiro su *Composition en Temps Réel* (2019) e le strategie d'improvvisazione. Una serie di fotografie del *workshop* tenuto dall'artista a Lisbona presso Atelier Real nel dicembre del 2016 accompagnano lo scambio. A ciascuno dei due interlocutori è assegnata una colonna, individuata dalla cordonatura⁴³ praticata esattamente a metà: a sinistra Bigé, a destra Fiadeiro. L'intervista fornisce un quadro teorico e biografico della poetica dell'artista: procedure generate dal caso e dall'indeterminatezza come metodo di composizione, il «non sapere» come modalità di individuazione di altre relazioni possibili oltre quelle dettate dall'abitudine, la danza come processo di sviluppo di un pensiero. Ripercorrendo le esperienze, gli incontri, le derive intraprese e poi abbandonate, l'autore ricostruisce l'origine e l'evoluzione del proprio approccio di composizione in tempo reale.⁴⁴

La seconda sezione della pubblicazione è un oggetto complesso. I primi 17 fogli piegati al centro e disposti sul lato sinistro del formato A4 fanno da cornice alla parte centrale, che traduce l'esperienza dei *workshop* di *Composition en Temps Réel* in uno strumento cartaceo da poter utilizzare per un apprendimento autonomo. L'accesso al progetto è lento, ciascun foglio deve essere aperto attraverso movimenti che compromettono l'abitudine dello sfogliare. Scansioni del quaderno di lavoro di Fiadeiro; foto del *workshop* presso Espaço da Maré/Lia Rodrigues a Rio de Janeiro tenuto nel 2016; il disegno di una freccia citazione dell'opera *This line is part of a very large circle* (1966) dell'artista *fluxus* Yoko Ono; le spiegazioni e gli schemi grafici del *workshop* tenuto nell'agosto del 2016 a Freiburg; le ricerche fatte presso Atelier Real a Lisbona nel 2006; le immagini degli oggetti usati nella pratica.

Un elenco descrittivo degli esercizi proposti durante gli incontri apre alla parte centrale di dodici fogli fronte-retro: *plis*, *this line is part of a very large circle*, *calme délibéré*, *exercice A-X*, *Image-énoncé-image*, *l'échelle-tablier*, *G.host*, *stigmergie*, *cécité au changement*, *position virtuelle*, *ruban de Möbius*. La freccia nera già incontrata con la citazione all'opera di Ono ritorna attraversando obliquamente dal basso verso l'alto, da sinistra verso destra più di un supporto; linee discontinue delineano circonferenze di diversa grandezza; frecce rosse, blu, verdi articolano la composizione. L'impressione a secco della cordonatura suggerisce la possibilità di piegare la carta lungo l'asse verticale centrale. Ma è la prima pagina della terza parte a fornirne una descrizione esplicitiva:

43 In editoria la cordonatura è un'impressione a secco a forma di cordone che si effettua sui cartoncini per agevolare la piegatura ed evitare così deformazioni e screpolature.

44 Fiadeiro, Bigé (2019), *Composition en Temps Réel: Anatomie d'une décision*, 7. « J'ai tout de suite eu l'impression d'avoir trouvé mon chez-moi : une sorte de vérité physique avec mon corps ordinaire, mon corps en tant que masse, et pas tellement mon corps comme produit de ma volonté ».

Utilizzata negli ultimi anni nei laboratori condotti da João Fiadeiro, la grafica riassuntiva riprodotta al centro di questa pubblicazione riassume in tempo reale le diverse fasi di una composizione.⁴⁵

L'ultima parte della pubblicazione è destinata alla delucidazione delle strategie sviluppate nel corso degli anni all'interno di un progetto che l'autore definisce collettivo; collaboratori, partecipanti al *workshop*, coreografi, danzatori, artisti visivi, ma anche teorici, scienziati, neuroscienziati, antropologi, economisti hanno plasmato la pratica. Commenti testuali e visuali sulle varie fasi sono accompagnati dalla presentazione dei presupposti teorici e del posizionamento assunto dall'autore. Il percorso di apprendimento attraverso la pratica e di riconfigurazione dello sguardo è spiegato nei minimi dettagli; le azioni e le combinazioni da eseguire, i meccanismi decisionali di un'improvvisazione collettiva, le interazioni tra i corpi e ambiente sono illustrati da schemi e fotografie.

La complessità editoriale dell'oggetto è il riflesso di una conoscenza sviluppata negli anni. La pubblicazione è un foglio di istruzioni della *Composition en Temps Réel*, uno strumento pedagogico, ma anche un oggetto coreografico e un manuale per comprendere le riflessioni sviluppate dall'artista. Nella conversazione con Romain Bigé è proprio Fiadeiro a fornire esplicitamente la sua chiave di lettura:

Questo libro costituisce un'opportunità unica per aggiornare la mia ricerca e restituirla alla comunità che ha partecipato alla sua costruzione e alla quale devo tanto. Non per registrare una versione originale, ma per offrire una versione in più tra tutte quelle che esistono (e che sono tante quanti sono gli utenti). Questo esercizio di scrittura (cattura) non è un esercizio facile perché il TC si comporta come un organismo vivente che, a ogni approccio, avvicinamento o analisi, cambia forma, si riorganizza e sfugge tra le nostre dita. La produzione di questo libro è stata una delle vittime. A ogni scambio di email o giornata di lavoro trascorsa con la redazione (intervallata, nel corso di un anno, tra laboratori o creazioni), l'animale non era più nello stesso posto. I concetti erano cambiati, premesse precedentemente intoccabili erano state sostituite e un nuovo vocabolario aveva adottato espressioni o termini più precisi. Questo modo di operare riflette fedelmente quanto avviene nella pratica stessa del CTR, la cui modalità predefinita è quella di (ri)formulare –

45 *Ivi*. « Utilisé lors des workshops dirigés par João Fiadeiro ces dernières années, le graphique-synthèse reproduit au centre de cette publication résume les différentes phases d'une composition en temps réel ».

a ogni scontro con l'imprevisto – la stessa domanda di sempre e, così facendo, di neutralizzare ogni eventuale tentazione di raggiungere un obiettivo o di arrivare a una risposta, a una conclusione.⁴⁶

L'enfasi sul processo e sulla condivisione di strumenti compositivi, che nel caso precedente era letteralmente tradotta in una scatola degli attrezzi, è rielaborata in *Composition en Temps Réel: Anatomie d'une décision* (2019) (Fig. 6) come un libro apparentemente tradizionale. Lo stato precario e la tendenza a cambiare forma sono però palesati fin dalla prima pagina. Non è soltanto un manuale da leggere, una strategia da acquisire, ma un libro da piegare, girare, strappare, ricomporre, riconfigurare. È anche un passaggio temporaneo di una coreografia come pensiero in costante trasformazione; nessun originale, nessuna versione definitiva.

L'ultimo caso-studio estremizza la tendenza a fare della pubblicazione uno strumento compositivo e un dispositivo di produzione discorsiva attraverso la sperimentazione delle caratteristiche materiali. *Dan'dé* (2016) (Fig. 9) è il progetto editoriale ideato e auto-prodotto dalla coreografa e performer Maïte Álvarez nel 2016 come risultato di un laboratorio organizzato con studenti appena immigrati in Francia. Le lingue originali parlate dai partecipanti – turco, portoghese e arabo – sono registrate nelle parole che accompagnano i gesti visivi. A una prima osservazione l'elemento che contraddistingue maggiormente *Dan'dé* (2016) è la rilegatura: due listelli in legno, tenuti insieme da due perni, cingono sul lato sinistro i venti cartoncini di 24x32 cm e i ventitre opuscoli di 20x24 cm. Rimuovendo le due viti a farfalla l'oggetto si apre per l'assenza di qualsiasi ulteriore vincolo. I cartoncini, raddoppiando la loro lunghezza, mostrano linee tra loro eterogenee per colore, forma e strumento utilizzato. A ognuno è associato un opuscolo, un foglio A3 colorato, di una grammatura inferiore, piegato per contenere i materiali precedenti. Oltre al *colophon* e alle note introduttive sul funzionamento dell'oggetto, gli unici interventi testuali sono stampati proprio sui fogli colorati. La rilevanza anche in termini spaziali assunti dalla riflessione logico deduttiva e dalla descrizione verbale

46 *Ivi.* « Ce livre constitue en cela une opportunité unique de mettre à jour ma recherche et de la restituer à la communauté qui a participé à son édification et à qui je dois tant. Non pas pour consigner une version originelle, mais pour proposer une version de plus parmi toutes celles qui existent (et qui sont aussi nombreuses qu'il y a d'utilisateurs). Cet exercice d'écriture (de capture) n'est pas un exercice facile car la CT se comporte comme un organisme vivant qui, à chaque abordage, approche ou analyse, change de forme, se réorganise et fuit entre nos doigts. La réalisation de ce livre en fut l'une des victimes. A chaque échange de courrier électronique ou journée de travail passée avec l'équipe éditoriale (intercalé, au long d'une année, entre workshops ou créations), l'animal n'était plus à la même place. Des concepts s'étaient déplacés, des prémisses jusqu'alors intouchables étaient remplacées et un nouveau vocabulaire avait adopté des expressions ou des termes plus précis. Cette manière d'opérer est un reflet fidèle de ce qui se produit dans la pratique même de la CTR, dont le mode par défaut est de (re)formuler – à chaque collision avec l'imprévu – la même question de toujours et, ce faisant, de neutraliser toute tentation d'atteindre un but ou de parvenir à une réponse, à une conclusion ».

dell'esempio precedente è totalmente abbandonata a vantaggio di un dispositivo visivo che si esprime autonomamente. L'interpretazione della pubblicazione come manuale d'uso è ulteriormente evidenziata proprio dalla declinazione del testo come foglietto illustrativo. Le altre componenti testuali sono le parole che fluttuano nello spazio colorato dei fogli a convocare la pluralità delle lingue dei partecipanti – *bonibone, chiwahed hseb, ebruina tuouina, ectèr, formal* etc. –, e le frasi che invitano a compiere azioni:

Per la tristezza, si rannicchia in una palla.

A. – Due persone che si separano.

B. – Provano tristezza e paura quando si allontanano.

Diverse persone che si muovono contemporaneamente al ritmo del metronomo.

Gesto molto denso e segreto che racconta tanti misteri irrisolti da anni.⁴⁷

Esattamente come i gesti visivi, le frasi sono gli strumenti forniti per apprendere nuove strategie di composizione. La pubblicazione è la registrazione del laboratorio condotto dalla coreografa e allo stesso tempo un dispositivo coreografico da attivare in differita.

5.4 COREOGRAFIA COME LABORATORIO: 6MIL (2009) DI BOJANA CVEJIĆ E XAVIER LE ROY, NOA & SNOW (2022) DI ALIX EYNAUDI

La declinazione sempre al plurale dell'editoria sembra intercettare quelle derive che nel contemporaneo re-interpretano la coreografia come processo creativo e modalità discorsiva attraverso la definizione di un dispositivo laboratoriale che convoca l'altro. Le pubblicazioni qui raccolte tengono traccia e traducono esperienze di ricerca collettiva in modalità laboratoriale in oggetti che con strategie eterogenee evidenziano la pluralità di prospettive, l'enfasi sul processo e sulla ricerca, la transmedialità, la

47 Álvarez (2016), *Dan'dé*. « Par tristesse, il se met en boule. [...] A. – Deux personnes qui se séparent. B. Elles ressentent de la tristesse et de la peur quand elles s'éloignent [...] Plusieurs personnes bougent en même temps au rythme du métronome. [...] Geste très épais et secret qui raconte beaucoup de mystères non résolus depuis des années ».

rivendicazione delle qualità discorsiva della coreografia e, soprattutto, la specificità di un approccio alla conoscenza mediato dalle pratiche.

6 Months 1 Location (2009) è il libro in formato A5 in bianco nero, sia cartaceo che digitale, pubblicato dalla casa editrice connessa alla piattaforma *Everybody's*. Raccoglie l'esperienza di ricerca e progettazione collettiva curata dalla studiosa Bojana Cvejić e dal coreografo Xavier Le Roy *6MIL/ex.e.r.ce.08*, che ha coinvolto diciassette artisti da luglio a dicembre 2008 presso il Centre Chorégraphique National de Montpellier e da maggio a giugno 2009 presso il performingARTSforum di St. Erme.⁴⁸ Il progetto, finalizzato a testare condizioni di lavoro e formazione alternative rispetto a quelle prodotte dall'odierno sistema delle residenze, prevedeva come vincoli l'unicità del luogo, la durata di sei mesi e che ciascun partecipante nel ruolo di guida coinvolgesse gli altri in una pratica liberamente scelta. La pubblicazione è tuttavia iniziativa non dei due curatori ma di una delle partecipanti, Mette Ingvarsten, che trasla su carta l'esperienza attraverso i contributi di coloro che hanno concorso a crearla.⁴⁹ Gli interventi testuali o per immagini descrivono e condividono con un pubblico più ampio le domande, i concetti, gli approcci, gli immaginari modellati durante il semestre senza ridurli o limitarli al punto di vista di una singola individualità o poetica.

La pubblicazione non è un oggetto particolarmente elaborato; sulla copertina color arancione campeggia il titolo – *6 Months 1 Location* – in maiuscolo con un *font* non graziato color giallo. All'interno il titolo è ripetuto con l'aggiunta della formula abbreviata *6MIL*. Lettrici e lettori sono immediatamente avvertiti dell'uso che possono fare del libro: è permesso copiare, distribuire e trasmettere, ma non alterare o trasformare, l'opera, attribuendola alle autrici e agli autori, esplicitando di non avere ricevuto nessun consenso limitatamente a interpretazione o a utilizzo. L'indice dei contenuti è un elenco di verbi al congiuntivo:

documenting
presenting
planning
reflecting
training
practicing
meeting

48 *ex.e.r.ce08* è il programma di formazione connesso a 6MIL, al quale hanno partecipato Saša Asentić, Younès Atbane, Kelly Bond, Inès Lopez Carrasco, Neto Machado, Luis Miguel Félix, Nicolas Quinn e Thiago Granato.

49 Tra i partecipanti: di Xavier Le Roy, Juan Domínguez, Eszter Salamon, Jefta van Dinther, Bojana Cvejić, Mette Ingvarsten, Gérald Kurdian, Eleanor Bauer, Chrysa Parkinson, Saša Asentić, Younès Atbane, Kelly Bond, Inès Lopez Carrasco, Neto Machado, Luís Miguel Félix, Thiago Silva Granato.

changing
group-interviewing
veering
infiltrating
accessing
communicating
researching
note-taking
re-thinking
imagining
questioning
speculating
linking
revisiting
attending
fictionalizing
experiencing
sensing
text-practicing
wrapping-up
listening

Il resto della pubblicazione è una lunga sequenza di interventi prevalentemente testuali, organizzati con lo stesso *layout*; soltanto l'utilizzo del grassetto, del corsivo, del maiuscolo, di parole sottolineate o barrate, di diverse interlinee conferisce ritmicità e varietà alle doppie pagine. Soltanto sporadicamente i contributi sono sviluppati attraverso immagini, fotografie, scansioni, tabelle e diagrammi digitali o analogici, tutti rigorosamente in bianco e nero.

Con *Documenting: Report on Media Changes* (2009) Mette Ingvarstsen descrive l'origine del progetto editoriale, riflettendo simultaneamente sulla questione della documentazione nelle pratiche performative. Alla ricerca di una strategia di registrazione adeguata si domanda:

E se un'opera performativa non fosse mai esistita come pezzo teatrale ma solo in una forma che potesse essere preservata? Che tipo di pezzi non verrebbero ridotti dalla loro stessa registrazione? Se qualcuno volesse rivivere un'opera in un futuro prossimo o lontano, potrebbe effettivamente avere la possibilità di vedere l'opera nella

sua forma iniziale? Come potrebbero la danza e la coreografia iniziare a esistere in spazi che non sarebbero definiti dal *live* della loro presentazione?⁵⁰

Dopo vari tentativi prevalentemente video mirati all'individuazione di una tipologia di registrazione che fosse allo stesso tempo modalità prima di produzione e un oggetto coreografico che non dipendesse dalla presentazione *live*, l'autrice opta per la traduzione editoriale dell'elenco di attività.

Presenting: 6 Months 1 Location (6MIL) (2009) di Bojana Cvejić e Xavier Le Roy, che chiarifica le motivazioni da cui ha preso forma *6MIL/ex.e.r.ce.08*, è il pretesto per una riflessione sulla produzione del sistema del lavoro *freelance*, delle residenze basate su progetti, sui vincoli come condizioni generative e abilitanti. Il progetto curatoriale è finalizzato a esaminare le procedure, le strategie, i formati, i discorsi e i modi del lavoro collettivo prodotti da condizioni speciali:

Restare in un posto per un lungo periodo di tempo ci farà esplorare gli effetti di condizioni opposte all'habitus basato sul progetto itinerante: concentrazione nell'isolamento, focalizzazione sul lavoro in un posto piuttosto che disperdersi in diversi progetti in diversi luoghi, un altro ritmo e un altro senso del tempo; nessuna fuga durante i viaggi. Ciò implicherà anche che gli artisti lascino temporaneamente il mercato istituzionale e diventino meno visibili e presenti nella scena internazionale delle arti performative. [...] Non si tratta di allungare i tempi per "consentire più dubbi, tentativi ed errori" o semplicemente per migliorare il proprio concetto iniziale nell'esperimento. È giunto il momento di stimolare più di una linea di ricerca, dove la produzione può proliferare in sottoprodotti ed effetti collaterali, dove può emergere più di un formato.⁵¹

50 Ingvarsen (2009), *6 Months, 1 Location: (6MIL)*, 10. «What if a performance work never existed as a stage piece but only in a form that could be preserved? What kind of pieces would not be reduced by their own registration? If someone would want to re-experience a work in the near or far future, could they actually have the possibility to see the piece in its initial form? How could dance and choreography start to exist in spaces that would not be defined by the liveness of their presentation?».

51 *Ivi*, 12–13. «Staying in one place for a long period of time will make us explore the effects of conditions opposed to the itinerant project-based habitus: concentration in isolation, focus on work in one place rather than dispersing in several projects in several locations, another pace and another sense of time; no distractive escapes in trips. It will also imply that artists leave the institutional market temporarily and becoming less visible and present in the international performing arts scene. [...] It's not about stretching time for "allowing more doubt, trial and error" or for just improving one's initial concept in experiment. The time is there to stimulate more than one line

Planning: Projects, Presentation and Exchange (2009) – l'intervento è anonimo – entra più dettagliatamente nel palinsesto delle attività organizzate durante le ventisei settimane di lavoro, descrivendo la suddivisione giornaliera, gli spazi utilizzati, le persone coinvolte, le fasce orarie e il monte ore destinati alle diverse pratiche, le aperture al pubblico, le pause. Alle due iniziali seguono sei pagine occupate esclusivamente da tabelle orarie.

In *Reflecting: On Practice* (2009) Chrysa Parkinson cerca di comprendere il significato del termine pratica nel campo specifico delle arti performative. L'intervento è una conversazione confidenziale a due voci, una delle quali non precisata – forse un *alter ego* –, identificate dall'utilizzo del corsivo per l'intervistatrice/intervistatore, del romano per Parkinson. Lungo il testo la pratica è un concetto mobile: «cosa che fai che non è formazione, processo o prodotto ma è alla base delle tue scelte in termini di formazione, processo e prodotto», «pensiero attivo», «attività abituale o regolare», «l'azione del provare», «il processo attraverso il quale una teoria, lezione o abilità viene messa in atto», «un passare attraverso», «campo di esperienza», «una reazione chimica che agisce da catalizzatore dell'esperienza», «imparare senza provare».

Training: Got Skillz (2009) di Eleanor Bauer mette a fuoco la pratica mattutina di *Got Skillz*, che re-interpreta l'allenamento come opportunità per ogni partecipante di sviluppare i propri strumenti, articolare e generare movimento. Le partiture proposte forniscono lo spunto per la definizione di una figura autoriale che la studiosa definisce «diffusa». ⁵² Gli *score* sono organizzati in tre suddivisioni sulla base del numero di persone coinvolte: *solo score*, ⁵³ *partnering scores*⁵⁴ e *group scores*.⁵⁵

Chrysa Parkinson ritorna sul concetto di pratica con *Practicing: Art Practice as Eco System Questionnaire* (2009), un questionario/guida per identificare la propria pratica attraverso i sensi – di giustizia, proporzione, umorismo, olfatto, vista, gusto, storia, udito, linguaggio, cinestesia, propriocezione. Alcune linee guide forniscono indicazioni sull'utilizzo:

Rispondi al questionario in relazione alla tua situazione immediata.
Rispondi in modo soggettivo e preciso.

of research, where production can proliferate in by-products and side-effects, where more than one format can emerge».

52 *Ivi*, 34. «Many of the scores also have to do with diffusing the authorship within the group, regarding and using the other dancers as a resource/reference for one's own movement as well».

53 *Sensation dance; sensation reference dance; sensational open dance; impulstanz; first choice movement/second choice movement; the body as an environment; the eyes are in the head is in the body.*

54 *Impulstanz duets; choreographer/interpret sandwich duet; 2 partners on one mover; M2MU; moving the body block; touch; choose; support the choice.*

55 *Sensation dance chorus line; momentum dance; flocking.*

Se non capisci una domanda, rispondi cosa pensi che significhi.

- 1) *Quali sensi usi di più?*
- 2) *Quali sensi ti guidano in modo più affidabile verso i tuoi attuali interessi?*
- 3) *Quali sensi sono inaffidabili o ti portano ad attività non sostenibili?*
- 4) *Come affini o sviluppi i tuoi sensi?*
- 5) *Quali sono i sottoprodotti del tuo lavoro?*
- 7) *[sic] Quali sottoprodotti ritieni siano spazzatura, tossici o sprecati?*
- 8) *Cosa recuperi e riutilizzi nel tuo lavoro?*
- 9) *Come si relaziona il tuo ambiente lavorativo con l'ambiente in cui vivi? Dipende, sfida, sopravvive nonostante, ruba o sostiene in simbiosi l'ambiente politico, sociale e/o fisico in cui vivi?*
- 10) *Descrivi l'ambiente creato dai tuoi sensi.*
- 11) *Descrivi quale forma immaginata darebbero di te i sensi che usi (come appariresti se i tuoi sensi determinassero la tua forma...).*
- 12) *Quali sensi vorresti sviluppare?*⁵⁶

Il contributo è il primo a coinvolgere direttamente lettrici e lettori attraverso una strutturazione delle domande che lascia spazio a eventuali risposte scritte.

Meeting: Pictures (2009) è un intervento fotografico distribuito su due doppie pagine. I raggruppamenti delle e dei performer, in studio e all'aperto, diventano configurazioni geometriche astratte circolari, quadrate e piramidali.

In *Changing: (One's Mind)* (2009) il coreografo e danzatore Jefta van Dinther sfrutta le possibilità offerte dai caratteri tipografici per registrare il processo di definizione della proposta di progetto. Il meccanismo di ri-scrittura è evidenziato dall'utilizzo del corsivo per la versione redatta nell'agosto del 2008, del romano per quella di giugno 2009, del barrato per ciò che è stato invalidato nel giugno 2009. Le diverse temporalità abitano lo spazio della medesima pagina senza gerarchie. La lettura è un percorso di andata e ritorno in cui il presente non cancella i diversi passati, ma si identifica come

56 Ivi, 40–43. «Answer the questionnaire in relation to your immediate situation./Answer subjectively and precisely./If you don't understand a question, answer what you think it means./1) *What senses do you use the most?*/2) *Which senses guide you the most reliably towards your actual interests?*/3) *Which senses are unreliable, or lead you into unsustainable activities?*/4) *How do you refine or develop your senses?*/5) *What are the by-product of your work?*/7) *[sic] What by-products do you think are garbage, or toxic, or wasted?*/8) *What do you salvage and re-use in your work?*/9) *How does your work environment relate to the environment you live in? Does it depend on, challenge, survive despite, steal from, or symbiotically support the political, social, and/or physical environment you live in?*/10) *Describe the environment your senses create.*/11) *Describe what imagines form the senses you use would make of you (how you would look if your senses were to determine your form ...).*/12) *What senses would you like to develop?».*

versione momentanea.

In *Group-Interviewing: Eszter Salamon About Her Research Project* (2009) la coreografa Eszter Salamon riflette sul progetto proposto – un *musical* o una *pièce* di teatro musicale – sul concetto di incorporeità, sui meccanismi narrativi della *fiction*, rispondendo alle domande formulate dalle e dai partecipanti di *6MIL* Xavier Le Roy, Chrysa Parkinson, Bojana Cvejić, Mette Ingvarstsen, Luis Miguel Félix, Neto Machado.

Una croce nera cancella il primo paragrafo di *Verring: We Are Not Superficial, We Love Penetration* (2009) di Thiago Granato su *Fabulações*, meccanismo basato sulla sovrapposizione di giochi legati alla percezione, con cui l'autore riflette sulle definizioni di corpo iper-informato e di corpo-bomba tratto dalla critica e teorica brasiliana Helena Katz:

Quando un corpo è iper-informato, obbligato a rispondere velocemente a stimoli di diversa natura, tende a produrre movimenti prevedibili per difendersi dai problemi immediati con soluzioni immediate. Le risposte automatiche del corpo possono mettere a rischio la sua capacità creativa, invece di aumentarne le potenzialità.⁵⁷

In chiusura una doppia pagina accosta la foto di un uomo ritratto di spalle verso la fessura aperta tra i palazzi da una strada a uno schema scritto a mano che unisce due elenchi, gli *what* con gli *how*.

Infiltrating: A Self-interview on Infiltration Techniques (2009) è l'auto-intervista con cui il coreografo Neto Machado dà forma testuale al complesso di esperienze proposte sul "tra" come stato, relazione, margine. Le azioni condivise con il gruppo sono le risposte ai dubbi dell'autore:

Come lavoro con qualcosa che è una proposta di esperienza e non qualcosa che metto in scena affinché tu possa vederlo?

Come può la performance non risiedere solo nella figura dell'esecutore, ma anche nelle cose intermedie? Nelle relazioni?

Come potremmo proporre diverse visibilità di qualcosa? Come potremmo proporre qualcosa di sottile, ma allo stesso tempo radicale e/o intenso?

⁵⁷ Ingvarstsen (2009), *6 Months, 1 Location: (6MIL)*, 59. «When a body is over informed, obliged to respond quickly to the stimulus from different natures, it tends to produce predictable movements to defend itself from the immediate problems with immediate solutions. The automatic responses of the body can put in risk its creative capacity, instead of increasing its potentiality».

Come possiamo cambiare i parametri del vedere e dell'essere visti? Come possiamo proporre qualcosa che giochi con il confine tra realtà e finzione? La proposta potrebbe spingerla più da una parte o dall'altra o sfumare questo confine?

Come potremmo indurre le persone a mettere in discussione la realtà oltre la finzione?

Come potremmo creare dubbi e/o incertezze?

Come possiamo attivare queste domande con azioni e/o istruzioni?⁵⁸

Con *Accessing: Experimental Practices* (2009) Mette Ingvarstsen chiarifica la propria posizione artistica, ma anche quella dell'intero progetto, con un'analisi sulla condivisione delle strategie artistiche performative come apertura di uno spazio critico che rivede costantemente i limiti della disciplina e sull'importanza di creare lavori non ancora consolidati. Interpreta le diverse fasi di ricerca come quei luoghi attraverso i quali è possibile fare emergere la complessità dell'opera, resistendo al meccanismo polarizzato, indotto dal mercato, di successo o fallimento. L'invito è quello di discostarsi dal codice normativo per produrre una differenza nel campo disciplinare e personale.

In *Communicating: From... to...* (2009) Juan Domínguez rinnova lo strumento dell'auto-intervista caro a Mette Ingvarstsen e all'esperienza di *Everybody's*. È una conversazione tra amici dai toni vivaci sull'umorismo come strumento di sopravvivenza, di trasformazione della realtà e strategia di lavoro, sul lavoro che indaga le relazioni tra corpo e linguaggio oltre il senso veicolato linguisticamente. Il testo è già la pratica, vocali e consonanti si ripetono a formare quelle che sembrano delle urla, delle risate, il ritmo del Danubio. Attraverso uno scambio veloce ricco di immagini e di metafore, il lettore segue l'evoluzione della ricerca dell'autore, le strade intraprese, le riflessioni formulate: «siamo prima dell'inizio. Non esiste alcuna metodologia lì. Anche se lì, le metodologie sono animali selvatici affamati che ti divoreranno se ti sentono respirare».⁵⁹

58 *Ivi*, 65. «How do I work with something that is a proposition of an experience and not something that I perform for you to see?/How can the performance be not just in the figure of the performer, but in the things in between? In the relationships?/How could we propose different visibilities of something? How could we propose something subtle, but at the same time radical or/and intense?/How can we change the parameters of seeing and being seen? How can we propose something that plays with the edge of reality and fiction? Could the proposal make it go farther to one side or the other or blur this border?/How could we make people question reality beyond a fiction?/How could we create doubt and/or uncertainty?/How can we activate these questions with actions and/or instructions?».

59 *Ivi*, 78. «We are before the beginning. There is no methodology there. Although there, methodologies are wild hungry animals that will devour you if they hear you breathe».

Il lemma *Researching* (2009) è destinato all'intervista pubblica con Eszter Salamon condotta da Bojana Cvejić come parte della sua ricerca di dottorato. Quello incluso nella pubblicazione è un estratto di uno dei discorsi pubblici organizzati per condividere le analisi condotte durante *6MIL/ex.e.r.ce.08* sulle poetiche di Xavier le Roy, Mette Ingvarstsen, Eszter Salamon, Chrysa Parkinson e Juan Domínguez.

Note-Taking (2009) interrompe il susseguirsi dei contributi testuali con sette pagine interamente visive; scansioni di quaderni degli appunti, la planimetria di una mappa che chiede al lettore generico X di seguire esattamente il percorso indicato, di raggiungere Place du Marché alle XX:XX, dove troverà Luis/Neto; partiture scritte a mano; il disegno di un mondo vegetale fatto di paludi e nebbia.

Re-Thinking: Indigo Dance (2009) è un ritorno al testo, ma che non rinuncia alle possibilità visive dello spazio editoriale. Singole lettere o numeri – 0, A, B, C – o intere frasi affiorano dal testo grazie alla dimensione eccessiva. Una pagina è quasi interamente censurata, soltanto alcune lettere affiorano dalla campitura nera. Il testo è una descrizione ridotta del progetto per *ex.e.r.ce.08*, una composizione coreografica che si interroga sulle modalità con cui comprendere senza copiare gli artisti influenti.

(Fragments of) MY PRIVATE BIO-POLITICS: A Performance on the Paper Floor (2009) è la performance su carta di Saša Asentić, una versione ridotta fatta di frammenti, riattivata tra le pagine.

Imaging: On prostitution, Foam and Orgasm (2009) è il racconto collettivo in formato domanda-risposta scritto nell'ambito del progetto di Salamon sulla prostituzione come forma futura di esistenza che dà potere.

Questioning: Education, Immaterial Labor and Organization (2009) è la riflessione sviluppata dalle e dai partecipanti di *6MIL/ex.e.r.ce08* su istruzione, lavoro immateriale e organizzazione attraverso una strategia di domande a cascata:

Le domande seguenti sono state scritte su Skype e si basano su una semplice regola: rispondi sempre a una domanda con una nuova domanda! Se lo si desidera, è possibile impostare un argomento specifico per guidare la linea delle domande.⁶⁰

Speculating: We Don't Have Money, So We Have to Think, A Note on Speculative Pragmatism (2009) di Cvejić è un testo sulla congiunzione tra pragmatismo e speculativo, sulla filosofia del processo – o metafisica speculativa nel pragmatismo – che privilegia ontologicamente il movimento e l'indeterminazione sulla posizione e la determinazione, sulle conseguenze apportate su un piano gnoseologico.

60 *Ivi*, 112. «The questions below were written on skype and based on one simple rule: you always answer a question with a new question! If desired, a specific topic can be set in order to guide the line of questions».

Linking (2009) di Luís Miguel Félix è un diagramma a scelta, in cui è la selezione a generare il percorso tra i *link* di YouTube.

Revisiting: A Self-interview (2009), auto-intervista condotta da Kelly Bond verso la fine di *6MIL/ex.e.r.ce08*, interseca alcune delle domande poste inizialmente da Mette Ingvarstsen sulla documentazione – indicate nel testo dalle virgolette caporali – con domande e risposte formulate successivamente in grassetto.

In *Attending: Performance vs. Spectacle* (2009) Cvejić prende in esame la figura dello spettatore attraverso degli estratti dalla bozza di tesi *Performance After Deleuze: Creating Performative Concepts' in Contemporary Dance in Europe*, anticipando le argomentazioni che confluiranno nell'opera seminale *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance* (2015).

Neto Machado in *Fictionalizing: A Practice of Fictionalizing Public Spaces Using Infiltration Concepts of Almost Possible Actions and Visibility Pacts* (2009) propone delle tattiche di infiltrazione per sovvertire il sensibile attraverso una coreografia che destabilizza l'ordinario e la *routine*:

È un invito a un'esperienza estetica, un evento capace di generare una fessura nel tempo e nello spazio, interrompendone il *continuum* e riconfigurando l'ambiente e i corpi che si muovono al suo interno. Cerchiamo uno stato diverso di percezione di ciò che c'è ogni giorno, di ciò che potrebbe essere diverso, di piccole coincidenze, di finzioni.⁶¹

Experiencing: A public Interview With Juan Domínguez (2009) è la seconda delle conversazioni curate da Bojana Cvejić come parte della sua ricerca di dottorato e del *public program* di *6MIL/ex.e.r.ce.08*, con cui analizza le opere e la poetica di Juan Domínguez.

Segue Sensing: Exercise # 107 (2009), una partitura per lingua dello stesso Domínguez. Le singole frasi sono elencate in successione, distanziate nello spazio di due pagine. Nel flusso dei contributi si distinguono per la dimensione maggiore dei caratteri.

Text-practicing (2009) descrive la pratica di lettura e interpretazione di testi teorici sviluppata durante i sei mesi su richiesta di Cvejić.⁶²

61 *Ivi*, 142. «It's an invitation for an aesthetic experience, an event capable of generating a fissure in time and space, interrupting its continuum and reconfiguring the environment and the bodies that move inside of it. We look for a different state of perceiving what is there every day, for what could be different, for little coincidences, for fictions».

62 Tra I testi proposti *The Idea of Duration* di Henri Bergson contenuto nella raccolta *Henri Bergson: Key Writings* (2002), i capitoli 1, 4 e 6 di *Action in Perception* (2004) di Alva Noë, la conferenza registrata "The Culture of the Self" (1983) di Michel Foucault (1926-1984), *The Open: Man and Animal* (2004) di Giorgio Agamben, *A Grammar of the Multitude: For an Analysis*

Con *Wrapping Up: 6MIL/ex.e.r.ce08 Interview Montage* (2009) Eleanor Bauer ripercorre l'esperienza del progetto attraverso un montaggio delle risposte delle e dei partecipanti a quattro domande:

1. In che modo l'economia dello spazio e del tempo in *6MIL/ex.e.r.ce08* ha cambiato i tuoi desideri e/o processi artistici?
2. Se non fossi in *6MIL /ex.e.r.ce08* cosa vorresti sapere a riguardo?
3. Dall'interno di *6MIL/ex.e.r.ce08* cosa vuoi che gli altri sappiano a riguardo?
4. Come descriveresti la situazione complessiva?⁶³

Listening: On Song-writing and Processing Audio Information (2009) chiude la sequenza con il viaggio musicale per parole di Gérald Kurdian: Freddy Mercury, i Beatles, Kim Gordon, Madonna, i Depeche Mode, Chet Baker, i Nirvana, il viaggio del padre negli Stati Uniti d'America, i primi pezzi scritti nella camera da letto o su un vecchio pianoforte scordato lasciato nel corridoio di una scuola d'arte contemporanea, le prime opere performative *lo-fi*, l'audizione per *ex.e.r.ce07*, i quattordici brani nel 2007, la decisione di diventare un cantante, nel 2008 l'invito di Xavier Le Roy a *6MIL*, il progetto *D.A.N.C.E* (*Un documentario radiofonico lo-fi sulla teoria della danza contemporanea*) della durata di cinquantadue minuti, che utilizza estratti delle conversazioni registrate a Montpellier.

L'omogeneità che lega i contributi dal punto di vista della progettazione della pagina è compensata dall'eterogeneità degli argomenti e delle tipologie di testo dall'auto-intervista alla partitura, dal soliloquio alla conversazione di gruppo per domande. La pubblicazione non soltanto documenta e diffonde le pratiche che hanno costituito il fulcro dell'esperienza di ricerca e formazione laboratoriale collettiva, ma anche le motivazioni, i presupposti teorici e politici, le finalità, l'organizzazione settimanale, i dubbi, gli errori, i cambi di prospettiva, gli incontri, le pause. Nella diversità delle poetiche e degli sguardi, ciò che emerge è un desiderio e una tendenza diffusi

of Contemporary Forms of Life (2004; 2003) di Paolo Virno, il manoscritto *Including nonhumans into political theory: Opening the Pandora Box?* (2010) di Isabelle Stengers, *New Forms of Production and Circulation of Knowledge* (1999) di Maurizio Lazzarato, *The Method of Dramatization da Desert Islands and Other Texts (1953–1974)* (2004), *Cinema 1: The Movement Image* (1986) [Edizione originale *L'Image-mouvement: Cinéma 1* (1986)] e *Cinema 2: the Time-Image* (2001) [edizione originale *L'Image-temps. Cinéma 2* (1985)] di Gilles Deleuze, estratti da *Le spectator émancipé* (2008) di Jacques Rancière.

63 *Ivi*, 152. «1. How has the economy of space and time in 6MIL/ex.e.r.ce08 changed your artistic desires and/or processes?/2. If you were not in 6MIL /ex.e.r.ce08 what would you want to know about it?/3. From inside 6MIL/ex.e.r.ce08 what do you want other people to know about it?/4. How would you characterize the overall situation?».».

verso la revisione della coreografia come dispositivo discorsivo trans-disciplinare, non necessariamente legato al movimento e al corpo. L'enfasi sulla ricerca e sulla riflessione è sottolineato dalla quasi totale assenza di descrizioni di opere concluse, dalla registrazione delle derive e degli errori, dal palinsesto di più temporalità. L'interesse crescente verso i processi del *making* della coreografia sembra favorire anche l'inclusione di aspetti prima celati: le strutture, le istituzioni, le *timeline*, le pause, i collaboratori coinvolti, gli aspetti gestionali ed economici. Le autrici e gli autori sembrano, inoltre, attirare l'attenzione sulle strette interconnessioni tra pratiche artistiche, politiche culturali ed economia, sulle conseguenze sul piano della progettualità delle seconde, sulla possibilità di sovversione dell'ordinario e dell'abitudine delle prime. A prevalere è, tuttavia, la funzione di documentazione dell'esperienza, di diffusione delle riflessioni e dei saperi formulati a discapito di un coinvolgimento nelle pratiche del pubblico. Le strategie osservate in altri progetti editoriali sono sacrificate a vantaggio di un'argomentazione che sfrutta il libro in modo più tradizionale.

Noa & Snow (2022) è una delle molte vite dell'esperimento coreografico collettivo omonimo ideato e curato dalla danzatrice e coreografa basata a Vienna Alix Eynaudi, un progetto di ricerca della durata di due anni che si inserisce nell'*in-between* tra performance e scrittura, movimento e testo.⁶⁴ Una serie di incontri apre lo spazio per un'indagine sulle strategie di creazione e ricerca collettiva veicolate dalle molte sfumature della scrittura. Forme di convivenza transdisciplinare, che si oppongono alle rigide economie altamente regolamentate, vengono sondate per fare emergere l'identità come costellazione di molte dilatazioni. In *Vignette 1* (2022), uno dei contributi contenuti nel progetto editoriale, Paula Caspão inquadra poeticamente l'intento:

Da dove mi trovo, cado, striscio, dormo, mangio, cammino, intreccio, fremo, inciampo, borbotta, posso sentire i sussurri, gli strofinamenti, i passi e gli scricchiolii dei libri, dei *podcast*, dei film e dei video che hanno trascorso il tempo con noi durante questo anno. Li sento conversare e confondersi con molti stili e consistenze, ma non solo. È una stanza di montaggio, dove le voci sembrano uscire l'una dall'altra e perdersi insieme ma non solo, e non mi preoccupa troppo di quella che sarebbe una certa iconizzazione del prestito.⁶⁵

64 Formatasi come ballerina di danza classica all'Opéra di Parigi, Alix Eynaudi ha lavorato in diverse compagnie di balletto prima di entrare in PARTS a Bruxelles, alla prima apertura della scuola. Nel 1996, Alix si è unita alla compagnia Rosas di Anne-Teresa De Keersmaeker, dove ha lavorato per sette anni.

65 Caspão (2022), "Vignette 1", 1. «From where I stand, fall, crawl, sleep, eat, walk, weave, quiver, stumble, mumble, I can hear the whispers, scrubs, steps and cracks of the books, podcasts, movies and videos that have spent time with us throughout this year. I can hear them having conversations and confusions of many styles and textures with one another but not only. It's a

Molte sono le voci⁶⁶ di un percorso che ha preso forma tra molti luoghi: il Volkskundemuseum di Vienna, l'Espaço Alcantara di Lisbona, il Tanznacht di Berlino, l'ICI – Centre Chorégraphique National de Montpellier. *Noa & Snow* (2022) è la serie di film *poem #5* realizzata da Ujjwal Kanishka Utkarsh con audio di Paul Kotal, ma anche *The Mute Poem* di Paula Caspão; il documentario *In Preparation* girato da Ujjwal Kanishka Utkarsh in occasione della prima residenza al Volkskundemuseum; una collezione di abiti e oggetti della *costume designer* An Breugelmans; gli arazzi, i collage di pelle e i *trompe-l'oeil* dell'artista Cécile Tonizzo; i tessuti intrecciati della coreografa e danzatrice Lydia McGlinchey; gli scatti del danzatore Samuel Feldhandler; gli eventi e le performance pubbliche.⁶⁷ *Noa & Snow* (2022) è, infine, anche *Poem #10*, un progetto editoriale (Fig. 10).

Tra un libro e un catalogo, quello curato da Eynaudi con la casa editrice Bom dia boa tarde boa noite è un oggetto complesso, articolato in più elementi. Una busta trasparente in plastica protegge un'altra busta di 36x28 cm, questa volta di carta color verde acqua. Su uno dei due lati un laccio bianco si estende oltre le dimensioni ordinarie; a destra, sotto i contorni dell'immagine ritagliata lungo una porzione di circonferenza aperta verso l'esterno si trova la scritta *Noa & Snow Noa & Snow Noa & Snow Noa & Snow Noa & Snow Noa & Snow*. Sulla facciata posteriore due descrizioni dell'operazione editoriale – una più esaustiva, l'altra più poetica – avvertono subito dell'utilizzo estremamente variegato della forma testuale e delle molte vite di *Noa & Snow* (2022):

Noa & Snow il libro, una pubblicazione in
forma di danza di ringraziamento
da qualche parte lungo le linee che mi separano
le vostre lingue, danze di piante dove il profumo
incontra il vostro odore di una pelle di una lingua
mi addormento

montage room, where the voices seem to come out of each other and get lost together but not only, and I'm not going to worry too much about what would be a certain iconisation of the borrowing».

⁶⁶ Tra i *contributors*: Alix Eynaudi, Paula Caspão, Han-Gyeol Lie, Mette Edvartsen, Lydia McGlinchey, Clara Amaral, Ujjwal Kanishka Utkarsh, Jennifer Lacey, Cécile Tonizzo, Sabina Holzer, Alice Chauchat, Jason Dodge, Joachim Hamou, Quim Pujol, Litó Walkey, Serena Lee, Anne Faucheret, Elizabeth Ward, Kirsty Bell, Tony Just, An Breugelmans, Frida Robles.

⁶⁷ Riporto in ordine cronologico i vari incontri: *Poem #1* (1–2 febbraio 2020, Volkskundemuseum, Vienna), *Poem #2* (12 aprile 2020, Espaço Alcantara, Lisbona), *Poem #3* (13–14 giugno 2020), Volkskundemuseum, Vienna), *Poem #4 - Breakfast Inside Of A Waxing Gibbous Moon* (24 luglio 2021, Tanznacht, Berlino), *Poem #4,5* (26 ottobre - 4 novembre 2020, ICI-CCN, Montpellier), *Poem #5 - a stray event, a vehicle, a vector, a transport device: a flying carpet, a cloud piercer* (21–22 novembre 2020, Volkskundemuseum, Vienna), *Poem #6* (7–11 giugno 2021, Volkskundemuseum, Vienna), *Poem #7* (giugno 2021, Lisbona), *Poem #8* (22–27 novembre 2021, Bears in beh Park, Vienna), *Poem #9* (21 giugno 2022, Volkskundemuseum, Vienna).

nello scivolare della mia lingua intorno
i vostri linguaggi.⁶⁸

L'involucro di carta a sua volta contiene altri oggetti: due *poster*, uno fronte-retro di 62x46 cm, l'altro solo fronte di 56x71 cm, un progetto fotografico di ventiquattro pagine non rilegate di 28x35,5 cm, quattro fogli sciolti su *Institute of Rest(s)* (2022), un opuscolo non rilegato di otto pagine di 23x31 cm, un libretto dello stesso formato ma stampato su due carte con grammatura inferiore, rosa e bianca, rilegato a filo.

Il *poster* più grande è uno spazio di molteplici stratificazioni. Su un fondo argentato un *collage* di oggetti – un arazzo del 1977 «per Monique e Paul Houyet» trovato al mercatino delle pulci di Bruxelles, una borsa di pelle a forma di anatra e una foglia in tessuto argentato – occupa l'intera lunghezza del foglio. L'ultimo livello accoglie le immagini a colori della collezione di abiti realizzata da An Breugelmans, delle ispirazioni, degli schizzi e dei suoi utilizzi in scena.

Il *poster* più piccolo sfrutta il *recto* e il *verso* del foglio. Sul lato anteriore una foto a colori di Rasa Juškevičiūtė delle pagine aperte del quaderno di appunti di Claire Lefèvre, posto sulla scultura di un leone in un spazio aperto imprecisato, dialoga con la frase « À l'ombre de mots, an engagement with the ordinary: where the words travel », stampata in basso per l'intera lunghezza del supporto. Nelle quattro porzioni individuate sul retro dalla piegatura del foglio si trovano otto componimenti testuali in francese.⁶⁹

L'oggetto successivo è una narrazione fotografica sull'immaginario aperto dalla collezione di abiti e oggetti mostrata nel primo *poster*. I capi si muovono, abitano le installazioni ambientali realizzate dall'artista Jason Dodge in occasione della mostra *Cut a Door in the Wolf* (2021–2022) presso il museo Macro di Roma, dialogano con i corpi delle e degli interpreti. Gli *zoom* sui dettagli, la grana delle foto, l'alternanza tra bianco e nero e colori dai toni smorzati creano un'atmosfera silenziosa, a tratti perturbante, fantasmatica.

I quattro fogli lasciati liberi di muoversi tra i contributi editoriali raccolgono il testo programmatico di *Institute of Rest(s)* (2022), l'istituto di ricerca triennale sul concetto e le pratiche di riposo che muove i primi passi proprio all'interno di *Noa & Snow* (2022) (Fig. 10). Dell'esperienza recupera la definizione di un'ecologia variegata di pratiche condivise tra ambienti e *media* diversi, lo studio come coreografia e la coreografia come

68 Eynaudi (2022), *Noa & Snow*, cover. «Noa & Snow the book, a publication in the/form of a thank you dance/somewhere along the lines i rest between/your tongues, plant dances where perfume/meets your smell of a skin of a tongue/I fall asleep/in the slip of my tongue around/your languages».

69 *Notebook, Small Acts of Friendship, for Sabina, the howling choir and Eliana Otta, Poem #6, for Christian K. Mayer & Robert Trappl & the Volkskundemuseum, Poem #5, a Stray Event, a Vehicle, a Vector, a Transport Device, a Cloud Piercer, Itinerant Co-implicate Writings, Bruno, for Bruno Pocheron, Insomnia, for Anne Faucheret, Anne Juren, Sophie Guerrive & Christiane Taubira, Into your Day, for Mihret Kebede in inglese, Poem #4 and a Half, for Qui Phjol, Joachim Hamou, Paula Caspaõ.*

studio, l'idea di pratica coreografica come cura e curatela di occasioni che favoriscano sperimentazioni collettive tra arte, vita e poesia, il lavorare l'uno all'ombra dell'altro. Il riposo come modalità d'indagine e posizione metodologica è al centro delle intenzioni dell'istituto, che tra i vari obiettivi aspira a:

Sviluppare conoscenze coreografiche e strumenti coreosomatici per vivere a condizioni migliori di quelle che ci vengono offerte. Liberare la produzione artistica e di conoscenza dal peso dell'originalità, della paternità individuale e dell'innovazione perpetua.

Provare tecniche di disimpegno e rifiuto – forme di riposo dall'attuale economia della creatività individualista, della performance personale e dell'auto-miglioramento – che resistono al ricadere nella produttività neoliberista.

[...]

Sperimentare forme di interruzione collettiva (discorsiva e non discorsiva), intercessione, indeterminazione, incompletezza.

Usare il linguaggio in modo coreografico: poesia e molte altre lingue. Esercitare forme di artificializzazione – de-naturalizzazione e *re-fictionalisation* – del linguaggio, in modo da ingannare i molti ritmi contaminati da pregiudizi e le ideologie incorporate che permangono nei nostri usi comuni del discorso.

Studiare ed esercitare gli aspetti coreo-sociopolitici della trans-citazione, della trans-annotazione e delle pratiche di traduzione di molti tipi (inter-, infra- e intra-linguistici), in diversi campi e situazioni.

Sperimentare e provare realtà corporee di riposo e cinestetiche di disimpegno (dalla prestazione di sé, dalla produttività, dalla violenza).⁷⁰

70 Eynaudi (2022), "Noa & Snow Leads Us Here To The Institute of Rest(s). It Hasn't Happened yet. As of Now, It Exists in The Form of An Application, A Spell: Institute of Rest(s), a Shady Dance", 2–3. «Develop choreographic knowledge and choreo-somatic tools to live on better terms than we are offered. Disengage artistic and knowledge production from the burden of originality, individual authorship and perpetual innovation./Rehearse techniques of disengagement and refusal – forms of resting from the current economy of individualist creativity, self-performance and self-improvement – which resist backsliding into neoliberal productivity. [...] Experiment with forms of collective (discursive and non-discursive) interruption, intercession, indeterminacy, incompleteness./Use language choreographically: poetry and (m)other tongues. Practice forms of artificialisation – de-naturalisation and re-fiction-alisation – of language, so as to trick the many prejudice-tainted rhythms and incorporated ideologies that linger in our common uses of discourse./Study and exercise the choreo-sociopolitical aspects of trans-quotation, trans-annotation and translation practices of many kinds (inter-, infra- and intra-linguistic), across different fields and situations./Experiment and rehearse corpo-realities of rest and kinaesthetics of disengagement (from self-performance, from productivity, from violence)».

Sull'ultimo foglio tre colonne raccolgono i saggi e gli articoli, all'ombra dei quali l'istituto ha preso avvio.

Nell'opuscolo non rilegato di otto pagine la studiosa e ricercatrice Paula Caspão condivide con lettrici e lettori sei attacchi anticoloniali – sei vignette – alle istituzioni culturali, alle università e ai musei. In una riflessione in forma diaristica, le memorie del quotidiano fungono da innesto per una critica sprezzante tesa a rimarcare le violenze e le forme di colonizzazione dell'inclusione culturale neoliberista, il giogo perpetrato dai regimi espositivi che si appropriano e capitalizzano sotto la scusa della salvaguardia del patrimonio culturale. Una costellazione di parentele – nomi di autrici, autori e opere – è convocata da Caspão, che rivendica le intersezioni approssimative e confuse tra i *media*, tra le persone, il pre-post-trans che nega la linearità, la contaminazione, le dilatazioni oltre il confine di un presunto sé contro la produttività, la prestazione e la determinazione identitaria:

Citazioni dilatate, vai, dissolviti, dì che non sei un'autrice, un'artista, una ricercatrice, tutta quella merda destinata a determinarti (e a terminare) come entità identificata, come se fosse possibile separare le cose che fai e il presunto (te) sé dal pianeta; separare ciò che sono e ciò che faccio (o non faccio) dagli altri animali, dalle cose, dalle non-cose, dalle “cose-in-sé” (come scrive splendidamente Fred Moten in *The Universal Machine*, qualcosa come: «la socialità interna ed esterna delle cose senza sé»). Perdi la calma, vai piccola, cerca di staccare quel maledetto (te)stesso dalle forme di imperialismo e di *policing* naturalizzate nelle istituzioni in cui lavori, e in questo corpo che ti sostiene, ti tiene, ti trasporta, ti denuncia a tempo indeterminato (*prove di disimpegno*, scrive Ariella Aisha Azoulay nel libro *Potential History: Unlearning Imperialism*, nel 2019, da qualche parte intorno alle pagine 43–45).⁷¹

L'ultimo oggetto raccolto è un libro composto da più parti, il susseguirsi delle quali è

71 Caspão (2022), “Vignette 1”, 1. «Dilated quotes, you go, dissolve, say you're not an author, artist, researcher, all that shit meant to determine (and terminate) you as an identified entity, as if it were possible to separate those things that you do and the supposed (your)self from the planet; to separate what I is and what I does (or not) from other animals, things, non-things, “things-in-themselveslessness” (as Fred Moten writes so beautifully in *The Universal Machine*, something like: “the internal and external sociality of things-in-themselveslessness”). Lose composure, you go babe, try to detach that bloody (my)self from the forms of imperialism and policing naturalised in the institutions where you work, and in this body that supports, holds, transports, reports you indefinitely (*rehearsals of disengagement*, writes Ariella Aisha Azoulay in the book *Potential History: Unlearning Imperialism*, in 2019, somewhere around the pages 43–45)».

evidenziato dal cambio cromatico della carta. È una pubblicazione ibrida che raccoglie più tipologie testuali – dalla poesia alla prosa, da testi meditativi a *collage* – più lingue – inglese, francese e amarico –,⁷² disegni, *frottage*, fotografie, dipinti, scansioni di fogli a quadretti. Le pagine color rosa accolgono le meditazioni pubbliche con le quali il progetto ha preso forma tra i vari spazi espositivi.⁷³ I testi sono le molte voci dell'esperienza sociale curata da Eynaudi, i molti punti di vista, le molte sensazioni suscitate dal, nel e con il progetto. Memorie tratte dal quotidiano si intersecano a riflessioni sulla scrittura come tessitura, *èkphrasis* delle performance a narrazioni mitologiche e letture astrologiche sugli eventi di *Noa & Snow*. La lunga sequenza è interrotta a metà dalle pagine bianche che raccolgono i *protextions* di diversi critici e critici, riflessioni in forma testuale che articolano con prospettive, linguaggi e immaginari estremamente eterogenei le relazioni tra testo, movimento, corpi, poesia, performance e vita quotidiana.⁷⁴

Nello scorrere delle doppie pagine più voci affiorano e intrecciano le molte trame di un discorso sulla condivisione e sull'appropriazione di testi e parole altrui come strumenti per dislocare l'io, per godere della dipendenza dall'altro, sciogliersi e dilatarsi. A sottolineare questo aspetto concorre la massiva quantità di citazioni e rimandi esterni e una certa difficoltà nell'identificare le autrici e gli autori di ciascun contributo, non solo testuale. Quella documentata da *Noa & Snow* (2022) (Fig. 10) è un'esperienza al plurale che a differenza del caso precedente emerge prepotentemente anche dalla materialità del progetto editoriale. L'eterogeneità dei linguaggi convocati e degli oggetti realizzati traduce visivamente la molteplicità delle riflessioni formulate, amplificandone l'eco. Più vicino agli oggetti editoriali analizzati nel paragrafo precedente, il progetto di Eynaudi riformula l'esperimento sociale fatto di incontri e scambi tra personalità, forme espressive e luoghi, sfruttando le possibilità offerte dall'editoria.

Una tensione simile a quella osservata in *6MIL* (2009) ispira *Noa & Snow* (2022). Oltre l'enfasi sull'individuazione di strategie collettive di creazione e ricerca o la formulazione di un'idea di coreografia come dispositivo discorsivo e *work in progress* transdisciplinare non unicamente cristallizzato nella versione *live*, ad accomunare le due esperienze è il valore politico del tipo di conoscenza e

72 L'amarico è la lingua ufficiale dell'Etiopia.

73 *Les Passeuses d'écume* di Anne Faucherest e *Record of Liminal Thoughts and Other movente #1* di Sabina Holzer, le due *guest writer* del primo evento organizzato al Volkskundemuseum di Vienna; "Astropoetry #1: Report on the Cancelled Event in Lisbon (13–16 April 2020)" di Elizabeth Ward; "Notes" di Kirtsy Bell e l'intervento per immagini di Tony Just, invitati al Tanznacht di Berlino il 24 luglio 2021; "Astropoetry #2: From The Garden of Volkskundemuseum" di Elizabeth Ward, "In The Eye of I" di Frida Robles, "Record of Liminal Thoughts and Other Movements #2" di Sabina Holzer e "3 & 1 Dance Poems for Noa & Snow", una partitura di numeri di Samuel Feldhandler, che hanno contribuito all'evento pubblico del 21 e 22 novembre 2020.

74 Tra i *contributors*: Alice Chauchat, Jason Dodge, Clara Amaral, Serena Lee, Jennifer Lacey, Lydia McGlinchey, Mihret Kebede, Ujjwal Kanishka Utkarsch, Han-gyeol Lie, Joachim Hamou, Litó Walkey, Quim Pujol, Cécile Tonizzo, Mette Edvardsen, Sabina Holzer.

progettualità promossa. Entrambe le operazioni curatoriali esplicitano a più riprese la necessità di de-colonizzare le abitudini, le posture e le forme di violenza generate dalle modalità di apprendimento e creazione neoliberista. La forma laboratoriale, ideata da Eynaudi, Cvejić e Le Roy e documentata dai due libri, mina il processo di individuazione di un'identità autoriale unica, di *format* facilmente inquadrabili, di pensieri facilmente attribuibili, vaporizza i confini e le distinzioni. Il laboratorio, finalizzato alla mobilitazione di diverse prospettive e all'apertura di un discorso più che alla sua chiusura, pone l'attenzione sui processi, sui movimenti, sulle contaminazioni, sull'indeterminato, sul potenziale, sul temporaneo, sfuggendo dal ricatto della forma compiuta.

Capitolo 6

Network autoriali

6.1 NO-INDIVIDUAL AUTHORSHIP: LE AUTORIALITÀ NOMADI E COLLETTIVE DELLE PRATICHE COREOGRAFICHE CONTEMPORANEE

Le pubblicazioni, rilette alla luce della sostituzione dello specifico coreografico dall'effimero al precario, dalla scomparsa alla permanenza per adattamento, sono dispositivi privilegiati da cui osservare le pratiche coreografiche contemporanee. Come componente di quella lunga sequenza che costituisce la vita di un'opera coreografica, la pubblicazione manifesta «differentemente» caratteristiche e intenzionalità che definiscono anche la messa in scena. Il presente capitolo si focalizza sulle modalità con le quali i progetti editoriali evidenziano la specifica tipologia di autorialità promossa dalle artiste e dagli artisti analizzati. La selezione dei contenuti, le dimensioni, la tiratura, la casa editrice, i formati, le collaborazioni, le professionalità coinvolte, i canali di diffusione sono i fattori attraverso i quali autrici e autori definiscono il proprio posizionamento. È nella particolare interpretazione della figura dell'*editor*, nella versione assunta tra le molte possibili variazioni, che la questione dell'*authorship* si palesa tra le doppie pagine dei progetti editoriali.

Le tre riflessioni che compongono il capitolo danno voce ai materiali attraverso l'individuazione delle diverse strategie editoriali messe in campo dall'artista-*editor* limitatamente alla questione autoriale. La pletora di casi studio, molti dei quali non direttamente convocati nella presente analisi, palesa la comune tendenza verso una fuoriuscita dall'idea di autore come entità autonoma, isolata, fissa. Sebbene il *publishing* sia una disciplina che nel coinvolgere diverse personalità, competenze e professionalità risulta inevitabilmente declinata al plurale, le pubblicazioni attraversate sembrano consolidare e incrementare questo aspetto attraverso strumenti specifici della progettazione editoriale. Artiste come Antonia Baehr, Gisèle Vienne, Mette Edvardsen o Mette Ingvartsen circoscrivono un modello di autorialità decentrata, condivisa, in divenire, inserendosi in quella tradizione inaugurata dall'esperienza del Judson Theatre. Quello che Bojana Cvejić indica come «processo di oggettivazione»,¹ indotto dall'enfasi riposta tra gli anni Sessanta e Settanta nei movimenti quotidiani e “trovati” e nell'assunzione di diverse cifre stilistiche, principale causa secondo Susan Leigh Foster dello svilimento dell'idea di artista genio, è sostituito da pratiche che convocano l'altro.²

Le peculiarità che contraddistinguono l'editoria da altre forme espressive facilitano l'emersione di modalità corali di progettazione. Le pubblicazioni *Rire, Laugh, Lachen* (2008) (Fig. 12, 13, 14), *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal*

1 Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 19.

2 Foster (2011a), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, 61.

Metaphors (2013) (Fig. 18) di Antonia Baehr raccolgono le partiture a più voci dalle quali traggono origine le performance coreografiche omonime, che fanno del corpo dell'interprete un dispositivo di riflessioni, un gioco di specchi, un campo di virtualità affettive. L'autorialità diffusa e ibrida è sottolineata dall'eterogeneità qualitativa e quantitativa degli interventi, ognuno dei quali convoca una delle molteplici personalità, uno dei molti nomi della coreografa. Varamo Press ed Everybody Publication spostano la questione dell'*authorship* dalla progettazione di un libro alla curatela di una casa editrice. Se da una parte il fenomeno palesa il desiderio di coreografe e coreografi di riflettere sulla disciplina, valorizzarne il valore epistemico e condividere poetiche, saperi e opere con un pubblico più ampio, dall'altra apre a modalità di composizione che sfruttano come strumento principale l'*editing*. La selezione dei contributi e delle opere da pubblicare è la strategia con la quale articolare un discorso in modo obliquo sulle relazioni tra *publishing* e coreografia nel caso di Mette Edvardsen e Jeroen Peeters, sulla progettazione collettiva nel caso di Alice Chauchat e Mette Ingvarsen. L'ultima modalità individuata fa della pubblicazione lo spazio per un incontro a due e del punto di vista lo strumento con cui attivare le potenzialità lasciate in latenza nel processo di sopravvivenza delle molte manifestazioni eruttive delle opere. I dialoghi tra la fotografa Estelle Hanania e la coreografa Gisèle Vienne, tra la filosofa e musicologa Bojana Cvejić e la coreografa e danzatrice Anne Teresa De Keersmaecker si materializzano tra le pagine di due pubblicazioni che confondono i margini. Le poetiche e gli immaginari delle due coreografe sono ri-attivati dall'occhio incarnato e parziale delle rispettive interlocutrici. Tra le doppie pagine le molteplici rifrazioni che strutturano l'incontro aprono il campo del possibile.

6.2 CORPI PRECARI: LE AUTOBIOGRAFIE RIRE, LAUGH, LACHEN (2008) E ABECEDARIUM BESTIARIUM: PORTRAITS OF AFFINITIES IN ANIMAL METAPHORS (2013) DI ANTONIA BAEHR

Questo paragrafo attraversa due progetti editoriali – *Rire, Laugh, Lachen* (2008) (Fig. 12, 13, 14) e *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (2013) (Fig. 18) – della coreografia Antonia Baehr con l'intento di mettere in evidenza la tipologia di autorialità generata. L'intento è quello di comprendere in che modo le caratteristiche editoriali e la relazione, stratificata, mutua, orizzontale e non consequenziale con la messa in scena rivelino e precisino quella «dislocazione della fantasia del soggetto modernista fisso, normativo, centrato» che Amelia Jones interpreta nel saggio “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation” (1997)

come specifico della documentazione di un evento performativo.³ Ciò che intendo sostenere è che la decentralizzazione del soggetto modernista – fattore che caratterizza i progetti in senso ampio, definendo sia il tipo di figura autoriale che le identità forgiate nelle opere – è non soltanto evidenziata, ma anche prodotta dalle modalità con le quali l'artista definisce il progetto attraverso le due formalizzazioni *live* e cartacee come pensiero coreografico che eccede l'immediatezza dell'istante e l'unicità dell'esperienza di contatto tra i corpi. È, più in specifico, nel dialogo a doppio senso tra composizione coreografica su carta e composizione coreografica *live* che il soggetto si frammenta, diventando un campo mobile affettivo e relazionale. Quel rigido schematismo, che ha polarizzato – e in parte continua a polarizzare – messa in scena *live* da una parte e documentazione mediata dall'altra, è sostituito da un'enfasi sul sostare “tra” i *media*.⁴ L'*in-between* mediale è nel pensiero coreografico dell'autrice tenuto per mano – *Holding hands* (2001) è il titolo di un'altra opera di Baehr – da un'*in-between* identitario che mette in discussione le rigidità di genere, sessuali, razziali, di specie e, soprattutto, dei ruoli nella progettazione di un'opera.⁵ Il capitolo ricostruisce la maglia di connessioni che legano i tre piani – identitario, mediale e progettuale – nella poetica della coreografa attraverso la lettura di ciò che permane tra le doppie pagine delle pubblicazioni.

Rire, Laugh, Lachen (2008) (Fig. 12, 13, 14) è la pubblicazione cartacea di 21x27 cm di centododici pagine, realizzata da Antonia Baehr ed edita da L'œil d'or, casa editrice indipendente fondata a Parigi nel 1999, e da Les Laboratoires d'Aubervilliers, centro di sviluppo e produzione di performance e coreografia alle porte di Parigi.⁶ La copertina flessibile verde scuro palesa fin da subito la materia principale dell'opera; l'artista invita lettrici e lettori a ridere per tre volte, in tre lingue diverse, con un *font* non graziato, fornendo il libro come supporto per l'azione:

3 Jones (1997), “‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation”, 12. «To the point, I insist that it is precisely the relationship of these bodies/subjects to documentation (or, more specifically re-presentation) that most profoundly points to the dislocation of the fantasy of the fixed, normative, centered modernist subject».

4 La poetica transmediale è, in parte, connessa al tipo di formazione di Antonia Baehr, che si è specializzata nel campo del cinema e dei *media* con Valie Export alla Hochschule der Künste, ora Universität der Künste, di Berlino e nel campo delle pratiche performative con Lin Hixson all'Art Institute of Chicago.

5 La coreografa Antonia Baehr costituisce una parte della costellazione di identità che abitano il medesimo corpo. Werner Hirsch, l'artista e performer «non danzatore» con i baffi, che sussurra ai cavalli; Henry Fleur, il non musicista *dandy*, che si astiene dall'aderire a uno specifico genere; Henry Wilde, marito di Ida Wilde; Töni, la ragazza dai capelli lunghi; la *drag queen* Agnes B. In *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (2013) l'artista sintetizza la costellazione esclamando: «Sono molti. Ho molti nomi e molti indumenti». Vedi Baehr (2013), *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors*, 10. «I have many names and many garments».

6 Un estratto dal testo è stato pubblicato nell'ottobre 2023. Vedi Prati (2023) “HEE, HAW, WHOOP: Viral Occurrences between Publishing ‘and’ Performance in the Work of Antonia Baehr”; “Occorrenze virali: L'invito di FEIQ a riflettere sulle connessioni tra editoria e performance”.

Questo libro è un invito a prendere parte agli spartiti e agli esercizi di risata, che mi sono stati consegnati. Si tratta di un archivio del progetto *Laugh*, del quale documenta il percorso fino ai giorni nostri. Tuttavia, per evitare la trappola di un archivio congelato, compartimentato e senza vita, questa edizione si propone come un quaderno comprensivo di esercizi e spartiti. Questi sono caratterizzati dalla necessità di essere integrati da una riattivazione che passa dalla pratica (performance). Sono strumenti. Gli esercizi sono destinati principalmente alla pratica di gruppo e le partiture all'esecuzione solista, ma tutto rimane possibile.⁷

Le pagine ospitano, perlopiù, partiture incorniciate a sinistra da *Avant-propos* (2008), introduzione redatta dalla coreografa, e *J'aime rire. Je ris souvent. On me voit souvent rire* (2008), un'*èkphrasis* estremamente personale e soggettiva di Lindy Annis della *première* a Les Laboratoires d'Aubervilliers di *Laugh*, attualizzazione *live* del progetto; a destra da *Entretien* (2008), intervista tra Baehr e il coreografo Xavier le Roy, che contestualizza l'opera all'interno della poetica dell'artista berlinese, e *Rire: Moinsrire* (2008), un testo sul *becoming laughter* di Stefan Pente. Le notazioni e le annotazioni, testuali e iconografiche, sono organizzate in due distinti raggruppamenti: gli *Exercices pour le rire* (o *Laughing Exercises*) (Fig. 12) sono destinati alla pratica di gruppo, le *Partitions de rire* (o *Scores for Laughter*) all'esecuzione solista, ma come dichiara Baehr «tutto rimane possibile».⁸ Gli *Exercices* raccolgono le notazioni proposte dalle insegnanti di risata Barbara Manzetti e Claude Bokhobza del primo *workshop* tenuto ad Aubervilliers e le notazioni tratte dalla pratica di risata *yoga* di Chantal e Bakary Diakhité. Le *Partitions* sono i quindici strumenti pensati da un gruppo di amiche, amici e conoscenti – artiste e artisti visivi, musiciste e musicisti, danzatrici e danzatori, membri della famiglia – come «regali di compleanno» per la coreografa.⁹

Progettate per essere destinate a un *solo* di durata variabile tra i cinque e i quindici

7 Baehr (2008), *Rire, Laugh, Lachen*, 6–7. «This book is an invitation to partake in the scores and laughing exercise that were given to me. It is an archive of the project Laugh, documenting its course up to the present day. However, in order to avoid the trap of a frozen, compartmentalized and lifeless archive, this edition offers itself as a workbook including exercises and scores. These are distinctive in that to be made whole they must be brought to life through practice (performance). They are tools. The exercises are intended mainly for group practice and the scores for solo performance, yet everything remains possible».

8 Per un'analisi sulle differenze tra notazioni e annotazioni, si rimanda al capitolo «Editoria e coreografia».

9 Riporto l'elenco secondo l'ordine di comparsa: Christian Kesten, William Wheeler e Nicole Dembélé, Henry Wilt, Manuel Coursin, Naïma Akkar e Antonia Baehr, Valérie Castan e Antonia Baehr, Sylvie Garot e Antonia Baehr, Bettina von Arnim, Ulrich Baehr, Frédéric Gies, Antonia Baehr, Steffi Weismann, Andrea Neumann, Isabell Spengler, William Wheeler e Stefan Pente.

minuti, le partiture trattano dell'azione del ridere, non dell'essere divertente. Il risultato è una costellazione variegata di contributi. Christian Kesten, rivolgendosi ad anton-töni-a., propone un movimento in tre atti, fornendo dettagli su tempo, ritmo, tono della risata attraverso una descrizione e una notazione. Il primo è destinato ad Antonia Baehr; il secondo ad Antonia Baehr, Henri Fleur, Werner Hirsch, Henry Wilt, Antonio Capra, Henri Antoine de la Rigolomanie, Anton, Töni, a; il terzo, una versione per risata di *Don't Stop Me Now* dei Queen, a Henri Fleur. Nello spazio di due doppie pagine William Wheeler e Nicole Dembélé organizzano una partitura su pentagramma per un duetto con *theremin* e voce che ride, inserendo in chiusura due foto, una di Nicole che ride, l'altra di William che suona lo strumento.¹⁰ Il contributo di Henry Wilt è un testo scritto a mano distribuito all'interno di una griglia di quattro colonne e dieci righe.¹¹ Da sinistra verso destra le colonne specificano il ritmo degli "ha", l'elenco delle azioni da compiere in lingua inglese, la traduzione in francese, la durata totale di ciascun gruppo di azioni. Manuel Coursin realizza uno spartito che associa il suono della risata al suono prodotto da diverse tipologie di palle. Undici azioni accostate a *still* tratti da un video sono il contributo di Naïma Akkar e della stessa Baehr (Fig. 14). Con Valérie Castan, la coreografa offre a lettrici e lettori *Un après-Midi, Variation for Laughter* (2008), un pezzo composto da quattro frasi descritte da scatti fotografici, un *pattern*-risata che sfrutta l'utilizzo dei muscoli facciali, due frasi di risate alternate entrambe senza suono. Con Sylvie Garot ha progettato *The Magnifying Glass* (2008), una partitura che invita l'interprete a interagire con un oggetto in vetro sospeso a mezz'aria. L'intervento occupa lo spazio di una doppia pagina: a sinistra una doppia colonna in francese e inglese è divisa centralmente da illustrazioni che rinnovano la tradizione notazionale delle *stick-figures*, a destra la scansione di un foglio a quadretti traduce in *score* la risata berlinese del padre della mezzanotte del capodanno 2007. Bettina von Arnim, madre della coreografa, con una calligrafia imponente e caotica domanda se una risata privata della causa possa essere contagiosa. Alla conferma della figlia risponde con un pezzo su pentagramma, le cui note si confondono tra volti e sorrisi che ricordano il gatto del Cheshire. Ulrich Baehr si interroga sulle somiglianze genetiche del sorriso, proponendo una partitura attraverso cui abitare il sorriso di altri. Con *Laughter Score* (2008) per Werner Hirsch, Frédéric Gies chiede di eseguire otto risate a partire da stomaco, reni e vescica, fegato, polmoni, stomaco e intestino, gonadi, cervello, intervallando ciascuna descrizione con illustrazioni realizzate a mano che evidenziano la parte del corpo coinvolta. Quella di Steffi Weissman è una composizione in tre parti – *me, bird, joy* – da performare individualmente o in sequenza, alle quali corrispondono rispettivamente un

10 Il *theremin* è uno strumento musicale elettronico che non prevede il contatto fisico dell'esecutore. Inventato nel 1919 dal fisico sovietico Lev Sergeevič Termen, il *theremin* è costituito da una cassa, al cui interno si trovano i componenti elettronici, e da due antenne di metallo, che controllano l'altezza e l'ampiezza del suono. Il musicista interviene sulle onde prodotte dalle antenne con le mani, generando suoni diversi che variano dal timbro vocale a quello di un violino.

11 Henry Wilt è una delle identità *alter-ego* di Antonia Baehr.

testo descrittivo in tedesco, due disegni, un elenco di trenta azioni. Andrea Neumann invita a sostare per un attimo sul volto di ciascun membro del pubblico, da sinistra a destra, una fila dopo l'altra, a sceglierne uno e usarlo come innesco per una risata. Isabell Spengler traduce su due doppie il contenuto di una registrazione per eseguire sul palco una corretta risata senza causa. William Wheeler e Stefan Pente chiudono la sequenza con una partitura che prevede l'utilizzo di una parrucca come catalizzatore sensuale della risata, fornendo la descrizione della drammaturgia e una serie di fotografie per la realizzazione di sei diverse acconciature (Fig. 13).

Rire, Laugh, Lachen (2008) (Fig. 12, 13, 14) è una pubblicazione sulla meccanica della risata, sulle sue componenti fisiologiche, sulle qualità di un gesto privato delle cause e degli effetti, sulla risata come manifestazione del suono e del corpo o come processo d'immersione nell'altro. È soprattutto un ritratto di Antonia Baehr, di tutte le sue riappropriazioni, tratteggiato dalle relazioni affettive che muovono ciascun contributo. Lettrici e lettori non sono soltanto invitati a usare il libro come strumento per performare; sono chiamati a vagare tra i corpi, quello della coreografa innanzitutto, ma anche quelli della madre, del padre, di amiche e conoscenti. L'artista chiede di non stupirsi dei nomi diversi, ai quali sono indirizzate le partiture; il suo corpo è un punto-limite, che nega ogni essenzialismo di genere, «sotto un trucco c'è solo altro trucco», al di là del maschile e del femminile, che si offre al gioco degli specchi.¹² *Rire, Laugh, Lachen* (2008) (Fig. 12, 13, 14) è uno strumento per errare attraverso atti di mimetismo, furti e appropriazioni, adottando quella che l'autrice stessa definisce «una certa performatività femminile che ride».¹³ I gesti veicolati dalle partiture, rivolti prima alla coreografa poi al pubblico, vagano, possiedono i corpi sul loro cammino, convocano simultaneamente le autrici e gli autori, la coreografa e l'occasionale interprete.

La pubblicazione è anche una porta aperta su un'altra dimensione spazio-temporale; l'*èkphrasis* della *dramaturg* Lindy Annis è un *rabbit hole* che conduce alla performance *Laugh* (2008). È una piacevole serata di Aprile, è la prima dell'opera, in occasione della quale un gruppo di circa cento persone si riunisce ad Aubervilliers in un edificio industriale in mattoni rossi. C'è un senso di attesa. Una campana suona, il pubblico entra, si siede, le porte si chiudono, le luci si spengono. Fa il suo ingresso Antonia Baehr in un abito a tre pezzi blu scuro, di lana, gessato. Un *foulard* di seta nera con una spilla con l'immagine di Giovanna d'Arco sbuca dalla camicia verde. Scarpe stringate in pelle marrone; i capelli corti pettinati all'indietro. Guardando verso il pubblico, spiega la struttura compositiva della performance, molte partiture, molte persone, un compleanno. Su un tessuto nero sospeso in fondo al palco una proiezione rivela un nome, Kesten è l'autore della prima partitura. Baehr lo legge, poi si siede in una sedia

12 Baehr (2008), *Rire, Laugh, Lachen*, 8. «It's not that I'm planning on returning to an essentialist conception of body and behavior, or to biology: beneath the make up there's just more make-up. On the contrary, this is, again, another act of mimicry, of copying, of re-appropriating a certain feminine laughing performativity. It's another sip of drag in looking glass-land».

13 *Ibidem*.

nera di fronte a un leggio al centro del palco. Il suono “*he-he*” genera immediatamente un ambiente affettivo. Poi la stanza resta vuota, lei esce. Questa è una condivisione di partiture, non un’esibizione teatrale di *pathos*. Parte il secondo movimento della partitura di Kesten, una costellazione di diverse forme di risata. Viene sostituita dalla composizione per *theremin* tratta dalla risata di Nicole Dembélé, una delle partecipanti ai primi laboratori. *Hee, haw, whoop*. La coreografa decide di abitare la risata registrata di Nicole con un perfetto *lipsync*, poi di duettare con lei. Nello *score* di Henry Wilde, una sequenza di triangoli tracciati con la mano destra è scandita dall’apparizione ritmica e costante del suono “*ha*” in corrispondenza di uno dei lati. Poi l’*escalation* di “*ha*” genera una risata, e una tosse involontaria. Nella composizione successiva di Manuel Coursin, Baehr sposta una borsa nera dal lato al centro del palco, la apre, estrae un pallina gialla, la lancia contro il pavimento, poi altre palline, da sole o in coppia, i lanci sono intervallati da pause per riflettere sulle aspettative. Poi si allontana dal pubblico per spostare l’attenzione dal volto al corpo, abita i movimenti della risata video-registrata di Naima Akkar, che come *Nachleben* ri-affiorano ciclicamente sulla pelle. Il suo respiro apre alla composizione di Valérie Castan. Baehr assume le posture delle risate di una serie di persone, che appaiono in fotografia. Ride, si tocca lo stomaco, si piega, si contorce. Dall’alto è calata la lente d’ingrandimento rettangolare della *light designer* Sylvie Garot; il viso dell’interprete si deforma, la voce diventa sovrumana, un demone. Intervallo con acqua e vino, si esce dalla sala, risata della vera Nicole Dembélé. Seconda parte. Il palco è un ambiente accademico: un televisore, un tavolo, un impianto audio, tre sedie, una lavagna alla parete destra, un bastone di metallo. Baehr rientra e dichiara che le partiture appartengono ai genitori. Una registrazione porta il pubblico all’interno di una conversazione con Bettina von Arnim, la madre, che fa tremare le fondamenta del progetto: non si può ridere a comando e la risata senza causa non è contagiosa. La partitura del padre si manifesta nella registrazione audio su vinile delle risate dei membri della famiglia Baehr. Una ricerca sul collegamento genetico. Antonia è ora una *dj* che naviga tra i *sampling*. Con Frédéric Gies la risata è connessa a più parti del corpo. Il pubblico è chiamato a intervenire: quali parti del corpo tra quelle proposte? La decisione è l’innesco della risata. Buio. Il suono delle scarpe stringate. Un *monitor* si accende. La testa di Baehr senza contesto, come la risata. Indossa occhiali, capelli all’indietro. Risata di quindici minuti. Una luce illumina la testa questa volta attaccata alle spalle della coreografa al centro del palco. Comincia a ridere, si muove, cade quasi sul pubblico, la testa-video la corregge, non esegue bene la risata, poi si ferma.¹⁴

«*Laugh* è un autoritratto attraverso gli occhi degli altri»; nella riemersione *live* le molte voci tradotte su pagina dall’eterogeneità formale dei contributi si palesano nei frammenti delle molte identità e nelle diverse risate.¹⁵ Il corpo di Baehr è un

14 La descrizione, che rielabora l’*ekphrasis* della *dramaturg* Lindy Annis, coglie l’invito dell’artista Antonia Baehr a generare nuove aperture e sopravvivenze. Vedi Lindy (2008), “J’aime rire. Je risa souvent. On me voit souvent rire”, in Antonia Baehr (2008), *Rire, Laugh, Lachen*, 10–22.

15 *Ivi*, 6. «*Laugh* is a self-portrait through the eyes of others». Il

dispositivo mobile di emersioni, di somiglianze, di riflessi e di desideri che apre il campo degli affetti attraverso gesti che «sono copie senza originali», nomadi come le risate.¹⁶ Antonia Baehr, Werner Hirsch, Henry Fleur, Töni, Agnes B., Henry Wilde, i destinatari delle partiture, soltanto nomi tra le pagine della pubblicazione, sono tutti riuniti in un'entità che giace nel mezzo, oltre i generi, oltre le separazioni dall'altro, oltre le differenze tra esterno e interno, inclusione ed esclusione. Stefan Pente vaga tra i concetti, ossessionato dal divenire: *blob*, *grrr*, sciame, flusso, mostro:

a differenza dei mostri, la cui mostruosità è intesa come deviazione dolorosa attraverso il loro essere rispetto a una norma, il mostro *MONSTER*, che anzi preferirei chiamare *FLUX* da ora in poi, diventa ciò che è innanzitutto attraverso la moltiplicazione di se stessa, attraverso il suo movimento rapido e incessante. Ciascuna delle sue particelle è allo stesso tempo centro, trasferimento e periferia di se stessa. Ha innumerevoli braccia e gambe a sua disposizione e gli mancano ancora gli arti. Questo corpo vive al di là del genere, può adottare e assimilare qualsiasi forma data e può rivelare in sé tutto e niente. Questa entità anamorfica non si riferisce più ad alcuna esperienza corporea. Qui l'insistenza su una formulazione della forma serve solo a descrivere un divenire-fluido. Un divenire-superfluo per la forma.¹⁷

Il processo del divenire, che sopprime schematismi e polarizzazioni, visibile sulla superficie epidermica del corpo dell'interprete, modella più in generale la poetica della coreografa; *Rire, Laugh, Lachen* (2008) (Fig. 12, 13, 14) e *Laugh* (2008) sono due attualizzazioni di un pensiero coreografico che travalica la singola espressione e rifiuta la specificità mediale. Quello creato da Baehr è uno dispositivo viscoso che scivola tra le forme espressive; la pubblicazione conduce alla performance, la performance è incorniciata dalla pubblicazione; a destra dalle partiture dalle quali prende forma, a sinistra dal progetto editoriale che la rinnova in ritardo, ampliandone l'esistenza. Non

corsivo è dell'autrice.

16 *Ibidem*. «Our laughs and gestures are nomads; they are copies with no originals».

17 *Ivi*, 107. «unlike monsters whose monstrosity is understood as a painful deviation through their being compared with a norm, monster *MONSTER*, whom I would actually rather call *FLUX* from now on, becomes what it is first and foremost through the multiplication of itself, through its rapid and unceasing movement. Each of its own particles is at the same time a center, transfer and periphery of itself. It has innumerable arms and legs at its disposal and still lacks limbs. This body lives beyond gender, can adopt and assimilate any given form and can reveal within itself everything and nothing. This anamorphic entity no longer refers to any bodily experience. Here, the insistence on a formulation for shape serves only to describe a becoming-fluid. A becoming-superfluous for form».

ci sono gerarchie, non c'è un originale, solo una rete affettiva che genera movimento tra i corpi, tra le identità, tra il libro e la messa in scena *live*. *Rire, Laugh, Lachen* (2008) e *Laugh* (2008) sono due occorrenze, insieme ai *workshop*, al laboratorio bolognese per bambini dell'artista Elisa Fontana, al film *N.O.body* (2008) di Pauline Boudry e Renate Lorenz, entrambi generati dal progetto *Laugh*. Sono due delle possibili fonti di risonanza di un'entità che, per usare le parole del filosofo e teorico sociale Brian Massumi, si manifesta come un'«organizzazione di più livelli che hanno logiche e strutturazioni temporali diversi, ma sono bloccati in risonanza tra loro e ricapitolano lo stesso evento in modi divergenti».¹⁸ Antonia Baehr chiude l'introduzione alla pubblicazione parlando di progetto dai molti tentacoli:

Questa pubblicazione è un inizio, non una fine. È un'istantanea di un progetto in corso, dai molti tentacoli, che è molto vivo. La mia speranza è che questo libro ispiri numerose, nuove e diverse interpretazioni e continuazioni.¹⁹

Quella di *Laugh* (2008) e *Rire, Laugh, Lachen* (2008) è un'esistenza erratica, che procede per ricomparsa eruttiva, ripetitiva, sempre incompleta, che salta da una forma mediale all'altra, dalle partiture delle amiche, degli amici e dei genitori al corpo della coreografa, a quello degli spettatori che ingenerano l'esperienza *live*, al corpo delle lettrici e dei lettori che ri-attivano l'opera.²⁰

ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors (2013) (Fig. 18) è la pubblicazione di 24x17 cm con copertina rigida stampata nel dicembre del 2013 in occasione delle performance *Abecedarium Bestiarium e Beginning with the Abecedarium Bestiarium*, messe in scena tra il 2012 e il 2013 in Germania, Italia, Francia, Belgio, Estonia e Austria.²¹ Un gabinetto delle curiosità – «*cabinet of curiosities*» – composto da

18 Massumi (2002), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 33. «The organization of multiple levels that have different logics and temporal organizations, but are locked in resonance with each other and recapitulate the same event in divergent ways».

19 Baehr (2008), *Rire, Laugh, Lachen*, 9. «This publication is a beginning, not an ending. It is a snapshot of an ongoing, many-tentacled project that is very much alive. My hope is that this book will inspire numerous, new and different interpretations and continuations».

20 Nella conversazione con il coreografo Xavier Le Roy, Baehr sottolinea a più riprese la centralità del pubblico, che plasma insieme all'interprete la messa in scena attraverso un processo di *feedback* empatico veicolato dalla risata. A tal proposito è citata l'esperienza bolognese, durante la quale, sostiene Baehr, è stato il pubblico a mettere in scena lo spettacolo: «tutti ridevano e non avevo più niente da fare sul palco [...] era il pubblico a mettere in scena lo spettacolo». Baehr (2008), *Rire, Laugh, Lachen*, 83. «everyone was laughing and there was nothing left for me to do on stage [...] At times it was the audience that was putting on the show».

21 Le performance sono elencate nella pubblicazione immediatamente dopo l'indice. È interessante notare come l'uscita, ma soprattutto la progettazione, della pubblicazione

singoli brani per un totale di quattordici, ciascuno intitolato con una lettera maiuscola dell'alfabeto, da cui il nome dell'opera, della versione cartacea e di quelle *live*.²² Con una modalità più vicina ai libri di apprendimento per l'infanzia che ai componimenti in versi della letteratura in latino cristiana medioevale, ciascuna lettera è legata a una parola:

A is for Arnim
C is for Culebra Island Amazon of Puerto Rico
D is for Dodo
F is for Forest tarpan
G is for Guam Flying Fox
H is for Hawaiian Honeycreeper
I is for Isle of Man Purr
L is for Lesser Bilby
M is for Martelli's Cat
N is for Northern Bubble Hartebeest
S is for Steller's Sea Cow
T is for Tasmanian Tiger
W is for Wondiwoi Tree Kangaroo
Y is for Yangtze River Dolphin

Come suggerisce Baehr, le parole selezionate sono metafore animali, non solo perché «per noi gli animali non sono mai stati solo animali, [...] già da sempre metafore, simboli, allegorie»,²³ ma anche per quel processo di trasposizione simbolica nell'immagine dell'animale di un campo di relazioni affettive, da cui prendono forma i vari contributi. Dietro alla selezione giace, difatti, l'invito che l'artista rivolge ad amiche e amici, chiedendo loro di ideare una partitura coreografica per un breve *solo* a partire

sia compresa nell'arco temporale delle diverse versioni *live*, che l'autrice ha voluto deliberatamente registrare tra le pagine. Il dato temporale permette di avanzare l'ipotesi della pubblicazione come ulteriore versione di un'opera, che non si identifica nella singola messa in scena, ma in una molteplicità di ri-articolazioni. La "diversità" oltrepassa quell'assunto che sancisce la discrepanza contestuale tra una messa in scena e l'altra – si veda a tal proposito la pronuncia di Marcia Siegel riportata nel capitolo "La metafisica della presenza" sulla danza come entità mutevole –, per indicare una discontinuità intenzionalmente disposta da Baehr. L'aspetto è sottolineato dalla pluralità di titoli utilizzata, alla quale corrisponde una diversità nella composizione coreografica. La sequenza di lettere, che designano le singole partiture, è l'indizio più evidente di una struttura compositiva predisposta al cambiamento.

²² *Ivi*, 9.

²³ *Ivi*, 8. «For animals have never been just animals for us, they have always already been metaphors, symbols, allegories».

dall'affinità con l'animale individuato e tenendo presente la relazione affettiva che li unisce. Come sintetizzato nella prefazione: «L'animale ti rappresenta e il pezzo riguarda la relazione tra te e me».²⁴ Quello delle rappresentazioni simboliche o metaforiche della fauna è un genere letterario di lunga tradizione – dai bestiari medioevali ad *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, all'edizione illustrata di *Bestiario Universale Del Professor Revillod: Mirabolante Almanacco Della Fauna Mondiale* (2010) di Miguel Murugarren e Javier Sáez Castán –, che convoca il campo del desiderio, facendo dell'animale una sorta di ricettacolo di affetti. Il criterio stabilito da Baehr, che circostrive la selezione ad animali estinti dal XVI secolo per mano umana, amplifica ulteriormente lo spazio di proiezione immaginifica proprio a causa delle pochissime informazioni in possesso. L'animale estinto è un corpo ancora più vacante, dai contorni sfumati, incline ad accogliere relazioni, desideri e a generare «associazioni stravaganti».²⁵

La suggestione iniziale, dalla quale trae origine il progetto, è un dato biografico specificato dalla stessa coreografa, che nelle prime battute dell'introduzione al libro scrive:

Per iniziare con l'inizio. Il mio nome è Antonia Baehr, che significa orso in Germania, e sono nata a Berlino, che si pronuncia bear-lin. Il simbolo della città di Berlin è un orso. Molte persone dicono che sembro un po' un orso. E anche i miei parenti paterni sono come gli orsi: grandi, tozzi, anche un po' pesanti, con gli occhi piccoli, ossa grandi e generalmente robusti. Quando sono nata mia madre ha realizzato un annuncio di nascita, nel quale non comparivano persone, solo mamma Orsa, papà Orso e il baby Orsetto, tutti vestiti con abiti umani. Quando eravamo bambine avevamo orsacchiotti, nessuna bambola, e leggevamo soprattutto storie sugli orsi. Cosa potrebbe accomunare Baehr, l'orso e l'orso di Berlino? Beh, ovviamente, B come orso e Baehr come orso. Ma cosa significa questo "come in"? Qual è la relazione tra A e B che rappresenta? Sono diventata come un orso perché mi chiamo Baehr? O questa "orsità" mi è venuta in mente perché, in effetti, sono stata associata a questo animale peloso fin dalla mia nascita, molto prima che padroneggiassi la lingua e la lettera b? E questo vale solo per i Baehr o cosa può significare, mi domando, per la mia amica Dodo Heidenreich essere l'omonima di un famoso uccello, il dodo? Nel suo caso, tra l'altro, si tratta di

24 *Ivi*, 7. Riporto integralmente il testo dell'invito: «The animal represents you and the piece is about the relationship between you and me».

25 *Ivi*, 8.

un animale estinto, che non possiamo più vedere dal vivo, non c'è nemmeno una foto né un suono, solo qualche ossa e alcuni fantasiosi dipinti del XVII secolo. È così che ho iniziato. All'inizio c'erano nomi e denominazioni. Cosa ti fa il nome Dodo? Questa domanda a Dodo fu l'inizio.²⁶

La varietà delle relazioni affettive è tradotta nell'ampia libertà con la quale autrici e autori hanno organizzato contenuti e *layout*. I quattordici contributi sono accomunati soltanto dalla pagina di apertura disposta sulla destra, nella quale un doppio autoritratto realizzato con la tecnica incisoria dell'acquaforte o a matita, che associa autrici e autori ai rispettivi animali, è incorniciato sulla porzione di spazio superiore dalla lettera selezionata, trascritta con un *font* graziato in maiuscolo e in minuscolo, su quella inferiore dal titolo – *A is for Arnim; C is for Culebra Island Amazon of Puerto Rico* etc. –, dai nomi e dai cognomi. La lunghezza, la tipologia dei contenuti, l'organizzazione della doppia pagina, l'accuratezza delle indicazioni delle partiture sono i fattori intorno ai quali ciascun intervento è costruito come elemento autonomo di una narrazione a più voci: testi scritti a mano, pagine di diario fotocopiate, disegni realizzati con matite colorate, incisioni, email, *stick-figures*, fotografie, *rendering* digitali, ogni animale convoca l'immaginario, ma anche gli strumenti espressivi e le poetiche di autrici e autori.

L'*Arnim* (*Farfelus malacus*) è l'animale che Antonia Baehr bambina ha immaginato come discendenza materna: «Da bambina mi dicevo che se il mio cognome paterno era un nome di animale, allora anche il cognome di mia madre doveva esserlo».²⁷ Nello spazio di nove doppie pagine vengono fornite informazioni sull'anatomia, il comportamento, la dieta, l'*habitat*, la riproduzione, la voce attraverso disegni e porzioni

26 *Ivi*, 7. «To begin with the beginning. My name is Antonia Baehr, which means bear in German, and I was born in Berlin, which is pronounced bear-in. The symbol of the city of Berlin is the bear. Many people say I look like a bear. And my paternal relatives are also like bears – big, stocky, a bit on the heavy side even, with small eyes, big bones, and generally robust. When I was born my mother designed a birth announcement which had no people on it, only Mama Bear, Papa Bear and Baby Bear, all dressed up in human clothes. When we were children we had teddy bears, no dolls, and we mostly read stories about bears. What might it be that brings together Baehr, bear and the Berlin bear? Well, of course, B as in bear, and Baehr as in bear. But what does this “as in” mean? What is the relation between A and B that it stands for? Did I become bear-like because my name is Baehr? Or has this bear-ness come upon me because I was, in fact, associated with this furry animal from birth onward, long before I had mastered language and the letter b? And is this only the case with Baehr, or what is it like for my friend Dodo Heidenreich, I wondered, to be the namesake of a famous bird, the dodo? In her case, what's more, it's an extinct animal – one that we can no longer see live, there's not even a photo nor a sound, only a few bones and some fanciful paintings from the 17th century. This is how I began. In the beginning were names and naming. What does the name Dodo do to you? This question to Dodo was the beginning».

27 *Ivi*, 20. «As a child I said to myself that if my paternal surname was an animal's name, then my mother's surname had to be that of an animal, too».

di testo in francese fotocopiati dal libro realizzato all'età di dieci anni nella casa del sud della Francia. Nessuna indicazione sulla messa in scena, soltanto la descrizione "scientifica" di un animale immaginario estinto. Pauline Boudry chiede di essere portata in scena al guinzaglio come Culebra dell'isola dell'Amazzonia di Puerto Rico – «C is for Culebra Island Amazon of Puerto Rico» – da Werner Hirsch "come" colomba della frutta dai baffi rossi. L'autrice propone un doppio "as if", una doppia trasfigurazione animale, la propria e quella dell'interprete, alla quale fornisce il testo da presentare al pubblico: un *patchwork* di estratti da *Patriarchal Poetry* (1927) di Gertrude Stein (1874–1946). A completamento delle indicazioni sulla messa in scena e sulla poesia da leggere, in alto sulla pagina a sinistra, è inserita una foto in bianco e nero, che ritrae una porzione di spazio individuata da un pavimento bianco e una parete scura; su un cubo bianco si trovano alcuni oggetti – un pappagallo di stoffa, un guinzaglio, un microfono, una barba finta presumibilmente rossa –, a fianco per terra un paio di scarpe da donna con tacco. In una doppia pagina Dodo Heidenreich propone *A Play about the Dodo Bird* (2013), un testo di quattordici righe, scritto con un *font* graziato in *italic*, che Antonia Baehr dovrà recitare esattamente nelle stesse modalità dell'autrice. Uno scambio di battute – *Prologue* – tra le due amiche introduce il contributo; sulla pagina a destra la fotocopia di un appunto redatto a mano contiene la versione del testo in tedesco. Isabell Spengler destina *Tracing the forest Tarpan* a Tönlein, appellativo con la quale chiama l'amica d'infanzia. L'animale diventa l'innesto per una narrazione estremamente personale, che dai disegni realizzati insieme dal 1972 al 1992 nel sud della Francia conduce a *Cave of forgotten dreams* (2010) del regista Werner Herzog, passando per i disegni rupestri delle grotte di Lascaux e di Chauvet. In tre delle sei pagine una serie di immagini a colori – la medesima illustrazione del Tarpan è sovrapposta a disegni e testi scritti a mano da Spengler e Baehr – è accostata a una parte testuale che traduce su carta le parole della voce registrata da usare nella messa in scena. L'autrice del contributo chiede di accompagnare la traccia audio con la proiezione delle immagini su uno schermo, inserendo in chiusura lo schizzo che ritrae entrambe nel 1990. Nella relazione tra Antonia Baehr e Christian Kesten, l'autore di *Nothing is Known About the Guam Flying Fox's Way of Life* (2013), viene convocato Henry Wilt, compositore che «ascolta tutto il tempo [...] con tutto il suo corpo [...] a volte sogna di essere una volpe volante».²⁸ A differenza dei contributi precedenti, quello di Kesten rimanda esplicitamente a un corpo in movimento attraverso una forma notazionale che sfrutta le *stick-figures* e una descrizione verbale delle azioni da mettere in scena. *I Couldn't Care Less About Your Perception of My Life* (2013) di Stefan Pente è interamente testuale, fatta eccezione per una piccola illustrazione dell'*Honeycreeper*, un piccolo uccello estinto delle Hawaii, e una fotografia in bianco e nero della coreografa, che seduta con gli abiti di scena guarda una superficie riflettente. Nei primi due testi, due email inviate il 13 e il 19 marzo 2012, è

28 *Ivi*, 56. «Henry Wilt is a composer. He composes while standing. He writes his notations directly in the air. With his whole body. He is listening all the time. With his whole body. Sometimes he dreams of being a flying fox, singing so high that only other flying fox can hear him».

l'animale a prendere parola; la richiesta avanzata da Baehr diventa l'occasione per riflettere sul colonialismo, sulla scomparsa, sulle permanenze, sulle ossa, sul prendere parola per conto dell'altro, sul parlare di sé nel rappresentare l'altro. Nella doppia successiva l'autore dispone due contenuti testuali, usando due distinti *font*: *Text spoken by Antonia Baehr* (2013), sulla storia dell'incontro con le popolazioni delle Hawaii del capitano Cook e il ritorno in Gran Bretagna delle sue ossa e di quelle di un Black Mamo – o *Honeycreeper* delle Hawaii –, e *Antonia Baehr reads aloud from a smart phone* (2013), uno scambio di domanda-risposta tra Stefan Pente e Dave D. sui possibili metodi da usare per restituire un aspetto vitale all'esemplare dell'animale impagliato. Ida Wilde si rivolge al marito Henry Wilde – altra sfumatura nell'identità molteplice dell'artista – con una serie di sette incisioni che ritraggono il Purr, maiale dell'isola dell'uomo – *Isle of Man* (2013) – introdotta dalla risposta alla domanda «Why a pig?». Le illustrazioni, disposte nel centro di ogni pagina, sono accompagnate da parole che accennano a un'evoluzione storica dell'animale, metafora del colonialismo: *noblesse sauvage*, *captivity*, *migration*, *adaptation*, *breeding*, *evolution*, *pig*. Con una piccola nota Baehr ci avverte che la partitura successiva, *Invocation with a Magic Mirror* (2013), di Lucile Desamory non è mai stata performata perché entrambe – autrice e interprete – si sono rotte il braccio destro poco prima della *première*. « C'est la vie ».²⁹ La performance permane su carta, nei *rendering* digitali che inquadrano il palco, l'allestimento, i *props* e i movimenti. Delle brevi descrizioni narrano l'invocazione allo specchio del piccolo Bilby da parte della coreografa, la possessione del corpo di quest'ultima e la conseguente liberazione. Valérie Castan chiede a Werner di interpretare il gatto di Martelli, il Gatto dello Cheshire di *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), lei stessa, quella parte di Antonia in cui si riconosce, usando il seno come corpo dell'animale. Gli chiede di miagolare, emettendo un suono così alto da spaventare il pubblico: «Miagola forte! Ruggisci così forte da far scoppiare le loro orecchie! Maledici! Insulta! Mi piace quando fai paura!».³⁰ Le cinque illustrazioni realizzate a matita traducono l'impeto della richiesta di Castan. *Recontre* (2013) di Andrea Neumann trae ispirazione da un acquarello del pittore Walton Ford, che ritrae l'Acefalo o Antilope bubalo del nord intento a raggiungere un nido d'api, innesto dello scatto della fotocamera e dell'arma che lo ucciderà. La partitura, una serie di disegni a matita di gesti accompagnati da uno *score* musicale per pianoforte, collocano l'interprete nel momento fatale. *The Steller's Sea Cow Sonata for Solo Performer and Endangered Media* (2013) è il pezzo per un performer e tre *recorder* che Sabine Ercklentz propone a Henri Fleur, con cui ha fondato la band electro-pop femminista *Larry Peacock*.³¹ La partitura è rigorosa, le indicazioni

29 *Ivi*, 78.

30 *Ivi*, 86. «Meow loudly! Roar so loud that their ears burst! Curse! Insult! I like it when you're scary!».

31 Progetto femminista con e sulla performatività della musica elettronica e pop, che riflette sulla politica di genere e il ruolo del pubblico. Il progetto non solo destabilizza la normatività delle categorie binarie di genere, ma anche delle categorie artistiche, «arte alta» e «arte bassa», «danza»,

lasciano poco spazio all'improvvisazione, le tracce audio sono intervallate da brani da leggere e suoni da emettere secondo un ordine prestabilito. Anche la composizione coreografica proposta da Steffi Weismann, *The Last Thylacine* (2013), una Tigre della Tasmania estinta negli anni Trenta del Novecento, è precisa, dettagliata, con poco margine per una libera interpretazione. La partitura si distingue dalle precedenti per il tipo di *layout*, che sfrutta la pagina in orizzontale anziché in verticale. Illustrazioni in bianco e nero indicano alla coreografa, che è invitata a indossare un costume per sostituire il proprio corpo con quello dell'animale, le posizioni da assumere, i movimenti da performare. Una linea del tempo scandisce lo sviluppo drammaturgico di gesti, parole da pronunciare, audio registrati da attivare. *Way Within Which We* (2013) è lo *score* in cinque punti con il quale William Wheeler, pensando alla relazione affettiva con Baehr, proietta se stesso nell'unico animale non estinto della raccolta: il Dendrolago di Wondiwoi, un marsupiale arboricolo della penisola di Wondiwoi.³² Una doppia pagina accoglie il contributo: le indicazioni testuali sono disposte sul lato sinistro, le immagini da utilizzare come supporto iconografico per le azioni sulla destra. *You Are the Dolphin* (2013) di Frédéric Bigot chiude la sequenza con uno *score* per voce disposto parallelamente al lato lungo della pagina. A essere convocato in questo caso è il Delfino del fiume Yangtze, i suoni della cui voce tracciano una linea affettiva che da Baehr conduce all'autrice attraverso Marlène, la figlia:

Ho notato che Marlène canta cose strane ogni volta che ti vede. Forse è perché anche tu a volte emetti dei suoni bizzarri. Dato che recentemente abbiamo parlato del Delfino del fiume Yangtze, ho pensato alle frequenze, a questi modi invisibili.³³

L'ultima parte della pubblicazione è destinata a due interventi, il primo testuale – una conversazione tra la Antonia Baehr e l'amica Bettina Knup –, il secondo interamente visivo mostra la manifestazione *live* delle partiture attraverso fotografie della coreografa sul palco. Come nel caso precedente, anche *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (2013) precede e allo stesso tempo segue

“concerto-spettacolo” e “lavoro coreografico”. Composta da Ulf Sievers, Land e Henri Fleur, prodotta da Sabine Ercklentz, Andrea Neumann e Antonia Baehr.

³² Il Canguro arboricolo di Wondiwoi, *Dendrolagus mayri*, creduto estinto dal 1928, anno del suo ultimo avvistamento, è stato fotografato nella Papua Occidentale nel settembre 2018. L'autore, pertanto, nell'anno di pubblicazione dell'intervento non ne era al corrente. Nonostante ciò, nell'introduzione specifica la mancanza di prove della sua presunta estinzione.

³³ *Ivi*, 120. «I've noticed that Marlène sings odd things every time she sees you. Maybe it's because you come out with some bizarre sounds too sometimes. Since we were speaking recently about the Yangtze River dolphin, I've been thinking about frequencies, these invisible ways».

la messa in scena, la plasma e ne è simultaneamente plasmato, mettendo in crisi quell'assunto che lo ridurrebbe a mera documentazione che fallisce per difetto.

L'identità discontinua e multiforme di *Laugh* (2008) e *Rire, Laugh, Lachen* (2008) (Fig. 12, 13, 14) è ulteriormente amplificata in *Abecedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (Fig. 18) e *Abecedarium Bestiarium, Beginning with the Abecedarium Bestiarium*: sia Antonia Baehr che la pubblicazione sono corpi aperti, «infiniti», incompleti, disponibili alla riemersione di assenze, delle autrici, degli autori, ma soprattutto degli animali.³⁴ È un gioco di riflessioni in cui ci si ritrova soltanto nello specchio distorto dell'altro. Se il primo è un autoritratto in forma di risata a partire dagli occhi altrui, il secondo procede oltre, ritraendo la costellazione di affetti, il rapporto con l'altro, umano e animale.³⁵ La multivocalità, invocata sia in scena che tra le pagine del libro, pone l'identità oltre le condizioni assegnate, oltre le temporalità dell'esistenza umana, oltre i confini del soggetto modernista.³⁶ La voce del *dandy* dalla mascolinità non eteronormativa si incrocia al canto ammaliante delle sirene, la risata estatica e perturbante del Gatto del Cheshire ai pezzi *rock* del Delfino del fiume Yangtze; sulla pagina disegni a colori, a matita, acqueforti, testi battuti a macchina, scritti a mano, fotografie, scansioni da altri libri, quaderni a quadretti dell'infanzia, *stick-figures* sono le molteplici personalità della pubblicazione. Nella conversazione con Bettina Knup Baehr, convocando le riflessioni di Ernst Bloch (1885-1977), parla di «“surplus utopico”» come di «“eredità non redenta per l'aldilà”», uno spazio proiettivo di desiderio fatto di potenzialità, che rimanda a una storia diversa ma possibile.³⁷

Le due manifestazioni dell'opera sono entrambe incomplete e come suggerisce la coreografa fatte perlopiù di assenze.³⁸ Come nel caso precedente, pubblicazione e *live* si richiamano reciprocamente attraverso un movimento continuo spinto dai vuoti. La pubblicazione, che raccoglie perlopiù delle consonanti – C, D, F, G, H, L, M, N, S, T, W, Y –, cerca lo spirito del linguaggio nelle vocali della parola viva:

34 Baehr, Schenck (2017), “Abecedarium Bestiarium. Portraits d'affinités en métaphores animales. De la performance au livre”, 128.

35 *Ivi*, 131. « Lachen est donc vraiment mon autoportrait à travers le regard des autres. Dans l'abécédaire, c'est un peu plus complexe, parce qu'il s'agit de portraits d'amitiés, donc de constellations : c'est le portrait de mon lien avec l'autre. C'est une manière de faire un solo sans travailler seul(e) et sans parler uniquement de soi ; ou plutôt de parler de soi à travers ma relation aux autres — l'autre étant aussi l'animal ».

36 L'estinzione degli animali è una trasfigurazione metaforica della colonizzazione polarizzata dei corpi secondo il genere.

37 Baehr (2013), *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors*, 126. «Yes, and therefore to the “utopian surplus” that Bloch, for example, wrote about, in the sense of a “yet-unredeemed as legacy for the afterworld”».

38 Baehr, Schenck (2017), “Abecedarium Bestiarium. Portraits d'affinités en métaphores animales. De la performance au livre”, 128. « Cette idée de blanc, de page manquante ou dévorée, est très importante dans la performance comme dans le livre, parce que tout le projet tourne autour de l'absence et du vide : le tapis de danse est blanc, mes amis auteurs ne sont pas là ... Et puis les absents, ce sont aussi, bien sûr, les animaux disparus ».

Shulamit Bruckstein ci ricorda, nella sua introduzione al libro *ABeCedarium Bestiarium*, che i mistici arabi ed ebrei consideravano le consonanti come il corpo e le vocali come lo spirito – o l’anima – del linguaggio. Pertanto, un testo in cui mancano le vocali sarebbe una sorta di invito alla parola viva, all’incarnazione, al gioco, affinché la partitura concreta, materiale, possa cominciare ad avere senso, assumendo un’anima e un affetto, qualcosa che può farlo solo rivolgendosi a un pubblico. Così, in ogni caso, intendo il mio ruolo di interprete delle partiture. Anche come invito a trasgredire una volta per tutte la chiusura di ciò che è scritto (che ci riporta sempre all’identità), e ad avventurarsi nel territorio dell’altro per incontrarlo per percorsi tortuosi.³⁹

La comparsa di soltanto tredici lettere evita di chiudere in una forma definitiva l’alfabeto, sottraendolo dal diventare un’entità immutabile, fissa, normativa: «ma non facendolo mai tutto, l’alfabeto si muove, il che significa che non è finito. È infinito».⁴⁰ Più che sancire dei limiti, la pubblicazione, votata al frammento, sembra fornire sempre nuovi spunti, nuove suggestioni. La messa in scena lascia volontariamente alcune partiture inesplorate, latenti nello spazio della pagina. La drammaturgia è ogni volta ri-articolata – *Beginning with the Abecedarium Bestiarium* (H, S, T, W) (Berlin, 2012), *Beginning with the Abecedarium Bestiarium* (H, S, T, W), (Bologna, 2012), *Beginning with the Abecedarium Bestiarium* (M, N, T) (Lyon, 2012) – ,alcune delle partiture lasciano spazio all’improvvisazione e a un processo di re-invenzione continua.

Entrambe le opere si muovono tra i *media*, tra le molteplici versioni *live*, tra le pubblicazioni, i *workshop*. Nel processo di *spillover*, assumono nuove forme, coinvolgono nuove voci, nuovi immaginari. L’identità polimorfa dell’opera e quella dei corpi in transizione invade anche la figura autoriale promossa da Baehr, interessata ad abitare gli spazi insieme all’altro – «senza di te non sono niente» – , a far saltare quelle gerarchie e quelle distinzioni dei ruoli che caratterizzano anche la progettualità

39 *Ivi*, 137. « D’autre part, Shulamit Bruckstein nous rappelle, dans son introduction au livre *Abecedarium Bestiarium*, que les mystiques arabes et juifs considéraient les consonnes comme le corps, et les voyelles comme l’esprit — ou l’âme — du langage. Dès lors, un texte dans lequel manquent les voyelles serait une sorte d’appel à la parole vive, à l’incarnation, au jeu, pour que la partition concrète, matérielle, puisse se mettre à faire sens, en se chargeant d’âme et d’affect, chose qu’elle ne peut d’ailleurs faire qu’en étant adressée à un public. C’est comme cela, en tout cas, que je comprends mon rôle d’interprète des partitions. Également comme une invitation à transgresser la clôture de ce qui est écrit une fois pour toutes (laquelle nous ramène toujours à l’identité), et à s’aventurer sur le terrain de l’autre pour aller à sa rencontre par des chemins détournés ».

40 *Ivi*, 128. « Là, en ne performant jamais l’alphabet entier, ça bouge, ça veut dire que ce n’est pas fini. C’est infini ».

artistica.⁴¹ Le due opere analizzate evidenziano l'interesse dell'autrice verso questioni concernenti l'autorialità e la proprietà intellettuale. La figura autoriale strutturata da Baehr è molteplice, condivisa, in transizione, decentralizzata. In *Rire, Laugh, Lachen* (2008) (Fig. 12, 13, 14) esclama:

Ho anche esaminato la questione della sua paternità. Chi è l'autore della mia risata? E chi è l'autore delle risate di coloro che imito? Attribuisco a Naima Akkar, ad esempio, la paternità della sua stessa risata; il suo nome appare come autrice di una partitura in uno dei sottotitoli dello spettacolo. La sua risata è un'entità fabbricata; creata attraverso la facoltà umana del mimetismo, della produzione di somiglianze, del costante rispecchiamento dell'altro e delle immersioni. Attribuendo a Naima Akkar la paternità della sua risata, suggerisco che ognuno di noi possa rivendicare la paternità di se stesso; o, se estrapoliamo, che le nostre risate sono opere d'arte. Ma qui la sua partitura diventa la partitura della mia risata. Ciò implica una certa ironia poiché riconosco che i gesti vagano, possedendo i corpi sul loro cammino, quindi non potranno mai appartenerci veramente. Le nostre risate e i nostri gesti sono nomadi; sono copie senza originali.⁴²

Il formato pubblicazione risponde con particolare efficacia al desiderio e alle riflessioni dell'artista, che come *editor* funge da stimolo originario, organizza le partiture tra le doppie pagine e le reinterpreta nel formato *live*. È, tuttavia, nella tipologia specifica di figura autoriale-curatoriale assunta in *Rire, Laugh, Lachen* (2008) e *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (2013) (Fig. 18) che l'idea di *authorship* centralizzata e unica si dissolve. L'eterogeneità dei materiali sia dal punto di vista qualitativo che quantitativo, i diversi *layout*, i diversi destinatari,

41 Baehr (2013), *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors*, 10. "Without You, I am Nothing"». L'autrice cita una frase di William Wheeler, uno dei contributor della pubblicazione.

42 Baehr (2008) *Rire, Laugh, Lachen*, 6. «I also looked into the question of its authorship. Who is the author of my laugh? And who is the author of the laughs of those I imitate? I credit Naïma Akkar, for example, with authorship of her own laugh; her name appears as an author of a score in one of the show's over-titles. Her laugh is a fabricated entity; created through the human faculty for mimicry, the production of similarities, the constant mirroring of others and immersions. By crediting Naïma Akkar with authorship of her own laugh, I suggest that we can each claim authorship of our selves; or, if we extrapolate, that our laughs are works of art. But here, her score becomes a score for my laugh. This implies a certain irony since I acknowledge that gestures wander, possessing bodies on their paths, so they can never really belong to us. Our laughs and gestures are nomad; they are copies with no originals».

le diverse calligrafie fanno di Baehr un *editor* interessato a lasciare un ampio margine di libertà, a condividere con le voci convocate la paternità del progetto. Le due pubblicazioni sacrificano un certo grado di coerenza e di chiarezza nell'identità visiva per rilanciare sul piano della forma alcune delle caratteristiche progettuali e della poetica della coreografa. È, infine, nello scambio *in fieri* e non gerarchico tra doppie pagine e *live*, che l'autorialità si disfa in un gioco di specchi, riflessioni e desideri. In assenza della pubblicazione, la voce e il corpo dell'artista avrebbero avuto un peso maggiore, sbilanciando l'autorialità dell'opera verso la sua figura. È nella co-esistenza equivalente tra le due modalità del pensiero coreografico che Baehr può sfuggire alla paternità modernista e, allo stesso tempo, mettere in crisi le divisioni polarizzate tra maschio-femmina e *live*-mediato.

6.3 IL FENOMENO DELLE CASE EDITRICI: VARAMO PRESS (2018), EVERYBODYS PUBLICATION (2008)

Come evidenziato nella prima parte della tesi, quello tra pratiche coreografiche e pubblicazioni è un rapporto plurisecolare, che ha legato danza e materiali stampati a partire da epistemologie, poetiche, pratiche e tecnologie tra loro eterogenee. Coreografe e coreografi, *maîtres de ballet*, *dance-makers*, interpreti, *dramaturg* hanno pubblicato, stampato, curato edizioni per documentare pratiche e opere effimere, tramandarle ai posteri, rivendicare una paternità, dotare la disciplina di uno *status* culturale "alto", rivendicarla come forma di conoscenza e formulazione di un discorso, diffondere strumenti pedagogici.⁴³ La relazione, tuttavia, non è circoscrivibile alla sola realizzazione di oggetti stampati e agli annessi scopi; molti autrici e autori si sono negli anni avvicinati al campo dell'editoria, interessandosi al complesso di attività che in parte precede e segue la pubblicazione. Il presente paragrafo tenta di far luce sulle specificità di due case editrici – Varamo Press ed Everybodys – fondate da coreografe in collaborazione con artiste e artisti provenienti anche da altri ambiti disciplinari, per comprendere se e in che modo i due diversi approcci costituiscano un'eco delle singole poetiche e, soprattutto, permettano di evidenziare alcune delle derive intraprese dalla coreografia contemporanea. Al di là delle specifiche formalizzazioni, la casa editrice è un dispositivo di natura collettiva e condivisa, che convoca inevitabilmente più figure professionali e più voci: le autrici, gli autori delle singole pubblicazioni, i *graphic designer*, i tipografi, le curatrici e i curatori. È un luogo destinato all'incontro, dove le poetiche vengono modificate dalle relazioni; la scelta di quali testi pubblicare definisce

43 Per un'analisi esaustiva si rimanda al capitolo "Editoria e coreografia".

l'approccio e l'immaginario della casa editrice, che a sua volta plasma la singola opera, inserendola in un contesto estetico, concettuale e spesso politico definito. Le coreografe e i coreografi, che si avvicinano all'editoria nel ruolo di curatrici e curatori di una casa editrice, spingono la coreografia contemporanea verso una dimensione multimediale che eccede il movimento del corpo umano. Le scelte compositive permangono nella selezione delle voci e degli poeti altrui, delle caratteristiche editoriali, delle tipologie di stampa, dei canali di distribuzione usati. La casa editrice è un oggetto coreografico che organizza e istiga forme specifiche di conoscenza.

Mette Edvardsen e dal saggista, drammaturgo e artista Jeroen Peeters⁴⁴ per dare «forma cartacea a letterature di vario genere che altrove hanno una vita fugace».⁴⁵ Il nome, che trae ispirazione dal personaggio di *Varamo* (2002) di César Aira, sottolinea immediatamente due aspetti del progetto: la collaborazione e l'intento di dare spazio a una letteratura sperimentale.⁴⁶ Oltre al duo curatoriale, collaborano al progetto Michaël Bussaer, Patrick Lennon, Cillian O'Neill, Heiko Gölzer, Hedvig Bergem Søliland e Norma Traversini. Fatta eccezione per la collana *Gestures*, ogni pubblicazione per un totale di otto ha un formato e un *layout* appositamente progettati sulla base delle esigenze di ciascuna autrice o autore.

La diversità che caratterizza le tre pubblicazioni che Mette Edvardsen ha realizzato con Varamo è indicativa di un approccio che guarda alla peculiarità e alla specificità del singolo caso. *Not Not Nothing* (prima edizione febbraio 2019; seconda edizione aprile 2023) (Fig. 4) è un libro di 17x26 cm dal *design* minimale di centoventotto pagine con copertina morbida bianca, che raccoglie i testi dei brani creati e performati dall'autrice *Black* (2011), *No Title* (2014), *We to Be* (2015) e *oslo* (2017).⁴⁷ I *layout*, i diversi *font*,

44 Il lavoro artistico di Jeroen Peeters si situa all'intersezione tra diversi campi disciplinari e *media*, tra la scrittura saggistica e drammaturgica, la performance e il *publishing*. Scrive di arte e di questioni come l'ecologia dell'attenzione, l'alfabetizzazione materiale, i lettori, la condivisione e lo sviluppo sostenibile.

45 "About", Varamo Press, <https://www.varamopress.org/about.html> (ultima consultazione 10 dicembre 2023). «it gives a paper form to various kinds of literature that have a fleeting life elsewhere».

46 *Varamo* è la storia allegorica di un impiegato del Ministero della città di Colón (Panama) che, un venerdì del 1923, decide di scrivere nell'arco delle successive dieci-dodici ore una poesia, che diventerà capolavoro della moderna poesia centroamericana. Il protagonista, che non aveva mai scritto un verso né mostrato alcun tipo di interesse verso la letteratura, fornisce l'avvio di una riflessione ironica sui concetti di vocazione, ispirazione del poeta, sul genio artistico.

47 *Black* (2011) è una performance solista sul far apparire le cose attraverso parole pronunciate e movimenti eseguiti in uno spazio vuoto. È un gioco nel tempo e nello spazio dove il corpo, unica entità presente, compie e maneggia oggetti invisibili nel tentativo di colmare l'invincibile divario tra pensiero ed esperienza, tra qui e là. *No Title* (2014) guarda a ciò che non c'è come modalità per attivare e produrre pensieri e immaginazioni. L'opera, secondo capitolo della trilogia, riguarda il modo in cui la realtà esiste nel linguaggio e come questo si estende nello spazio reale, il modo in cui la memoria e l'immaginazione si confondono, le cose e il modo in cui esse possono essere lì e scomparire allo stesso tempo, la transitorietà a cui tutto è condannato, il divario tra un mondo e la nostra idea di esso, tra pensiero ed esperienza, tra qui e là. *No Title* (2014) è una scrittura che

l'alternanza tra testi e spazi vuoti, la ripetizione perseverante di parole che ritornano sono la manifestazione su carta della ritmicità di brani dotati di una doppia esistenza, mediata e *live*.

One long continuous line or a thought that dissolves into the distance (febbraio 2020) (Fig. 11) è il breve testo di un'unica linea, scritto dall'autrice per la rivista «Etcetera» a proposito della sua pratica tra scrittura e coreografia, testo verbale e movimento. La pubblicazione di 17x24 cm è composta da una copertina cartonata e da un unico foglio, piegato nel centro a formare una doppia pagina dalla rilegatura pinzata. Il lungo periodo privo di punteggiatura e di maiuscole, «un riferimento a una poesia di nick piombino vinciane despret a una conversazione tra nora jounge e jean-michel wicker e agnès b che parla di édouard glissant»,⁴⁸ obbliga lettrici e lettori a vagare tra le parole, disposte una sotto l'altra in otto colonne prive di variazione ritmica, alla ricerca di un luogo in cui potersi fermare. Il movimento tuttavia è incalzante e non concede pause.

Livre d'images sans images (settembre 2023) è un LP realizzato dall'artista con la figlia Iben in collaborazione con Xing per la serie *XONG - dischi d'artista XX10*, che trae ispirazione da una serie di novelle dello scrittore e poeta danese H.C. Anderson.⁴⁹ Il vinile bianco da dodici pollici con custodia in cartone è accompagnato nella collezione speciale in venticinque copie da un *poster* disegnato a mano con pennarello nero di 59,4x84 cm. La pubblicazione è un montaggio libero delle conversazioni sotto forma di registrazioni, testi, voci, disegni, suggestioni tra madre e figlia, che hanno usato le previsioni del meteo come drammaturgia. Su *one side* è riprodotto l'*incipit* del libro *Livre d'images sans images* (2023) letto da Iben, *field recordings* – sonorità a bassa frequenza dei pipistrelli registrate da un *bat-detector* fatto in casa –, suoni concreti – quello dei pennarelli che scorrono sulla carta –, le prime registrazioni sonore della voce

traccia e cancella, che commuove e ferma, che guarda le cose che non ci sono e recupera ciò che invece c'è. *We to be* (2015) è una performance transmediale, un'opera teatrale letta ad alta voce da un interprete seduto insieme al pubblico, trascritta in un libro e trasmessa in un programma radiofonico in diretta. *Oslo* (2017) è la performance con cui Edvardsen articola ulteriormente il processo di scrittura, avviato nella trilogia *Black* (2011), *No Title* (2014) e *We to be* (2015), attraverso l'esplorazione delle possibilità e dei limiti del linguaggio nell'interazione con lo spazio reale. La scrittura si estende a tutto lo spazio teatrale, attraverso una moltiplicazione di voci, azioni, momenti, cose ed esseri.

48 Edvardsen (2020), *one long continuous line or a thought that dissolves into the distance*, 2. «by mette edvardsen with reference to a poem by nick piombino vinciane despret a conversation between nora jounge and jean-michel wicker and agnès b speaking about édouard glissant».

49 Xing è un'organizzazione culturale basata a Bologna, co-fondata da Silvia Fanti, Daniele Gasparinetti, Andrea Lissoni e attualmente diretta da Silvia Fanti, Daniele Gasparinetti e Paolo Liaci, che progetta, cura e organizza eventi, produzioni e pubblicazioni contraddistinti da uno sguardo interdisciplinare intorno ai temi della cultura contemporanea, con una particolare attenzione alle tendenze generazionali legate ai nuovi linguaggi. Tra i progetti che hanno costituito specifici cicli di indagine pluriennale: Netmage International Live Media Festival (2000–2011), F.I.S.Co. Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo (2000–2011), Live Arts Week (2012–2021). Dal 2003 cura un programma continuativo di ricerca negli spazi di *Raum*. Dal 2020 ha avviato Xong collection, un'etichetta discografica dedicata a personalità attive nel mondo della performatività.

umana, suoni ambientali, parole e concetti, liste di immagini. Sull'altro lato – *Other Side* – è inciso il tentativo di catturare il suono di una stanza. Aspetto spesso presente nelle opere di Edvardsen, le tracce sono dotate di una doppia natura; da residui documentali di un incontro diventano partiture per future immaginazioni e performance.

Something Some things Something Else (febbraio 2019) (Fig. 1) è il libro di ottantotto pagine di 12,5x17,7 cm, con il quale Jeroen Peeters riflette sulle opere dedicate al linguaggio di Edvardsen – i già citati *Black* (2011), *No Title* (2014), *We to Be* (2015) e *oslo* (2017) – a partire dai materiali editoriali, dagli opuscoli, le sinossi e gli effimera. Su una copertina morbida di color giallo si staglia il titolo che per tre volte, differentemente, articola la parola “something”. Quattro saggi – *Something to Hold on to: A Collection of Beginnings and Endings*, *Some Things Will Have Been Unravelling: Another Collection of Openings and Loose Ends*, *The Existence of Holes Nests Time: A Collection of Boundary Objects*, *Chronology of Mette Edvardsen's Work* – celebrano il frammento, le lacune e le crepe come strumenti di una conoscenza che rifiuta lo sguardo totalizzante. I saggi sono sopravvivenze eruttive, manifestazioni delle opere che inglobano l'esperienza in ritardo mediata dai residui cartacei dello scrittore.

And then it got legs. Notes on dance dramaturgy (prima edizione settembre 2022, seconda edizione aprile 2023) è il progetto con cui il co-fondatore della casa editrice approfondisce la drammaturgia come pratica sperimentale e collaborativa e forma specifica di creazione discorsiva. Le doppie pagine sono uno sguardo diretto sull'esperienza dell'autore e su quella costellazione affettiva di voci che ha concorso a plasmarne l'identità artistica, i principi e i metodi di ricerca e creazione.⁵⁰

Lo scenografo Jozef Wouters⁵¹ realizza con Varamo *Moments Before the Wind. Notes on Scenography* (settembre 2020), una pubblicazione di 14,2x19 cm che si distingue dalle altre per la copertina estremamente colorata. Le centoventotto pagine ospitano appunti, lettere, annotazioni, estratti di performance, ricordi, che riflettono sullo spazio, sul fare artistico, sulla scenografia, sulla critica istituzionale. *Fields* (dicembre 2022) è il tascabile di 12x19 cm di Julien Bruneau.⁵² Nello spazio di centoventotto pagine, riflessioni, poesie e disegni a matita tessono una narrazione che oscilla tra dati autobiografici e tropi mitologici, sul campo come metafora stratificata e ricca di contraddizioni.

Rot issue one 2023: Immunity (2023) è l'unica rivista stampata da Varamo a cura di

50 Tra le personalità che maggiormente hanno influenzato l'autore si annoverano Martin Nachbar, Meg Stuart, Vera Mantero, Sabina Holzer, Lisa Nelson, Jennifer Lacey, Chrysa Parkinson, deufert + plischke, Eleanor Bauer, Philipp Gehmacher.

51 Scenografo e regista teatrale basato a Bruxelles, dove ha fondato *Decoralier*, spazio destinato a collaborazioni e lavori interdisciplinari. I suoi lavori spesso traggono ispirazioni da luoghi specifici, intorno ai quali vengono costruiti dialoghi che uniscono processi sociali e immaginazione.

52 Julien Bruneau è un danzatore, coreografo e artista visivo basato a Bruxelles, che lavora al crocevia tra danza, disegno e scrittura.

Sara Manente.⁵³ ROT è pensata come catalogo di una ricerca, una comunità di pratiche, una performance tra generi letterari e discipline, una medicina e un rituale, un manuale senza istruzioni, una cartina, una festa, che tocca scenari fantascientifici condannati, lavora tra le rovine del futuro, si impegna in strani processi di abbellimento, utilizza la raccolta dei funghi come metodo di ricerca.⁵⁴ Saggi, racconti, poesie, interviste, immagini, ricette, oroscopi generano un discorso plurale sul tema dell'immunità e dell'arte come trasmissione virale.

Nel 2022 Varamo ha lanciato la serie *Gestures* per esplorare in maniera sperimentale il genere del saggio attraverso testi commissionati, traduzioni, *editing* di materiale esistente in altra forma. I libri di piccolo formato – 11x16,5 cm – sono accomunati dal *design* minimale di Michaël Bussaer, da una copertina morbida di color grigio e rilegatura a cucitura. A distinguere i vari progetti sono invece i *layout* delle pagine e della stessa copertina: testi e immagini si muovono nello spazio, anche all'interno dello stesso progetto; in copertina i nomi di autrici e autori, situati in basso con un *font* graziato di un colore sempre diverso, si contrappongono ai titoli, che cambiano posizione, in alto, in basso o parallelamente al lato lungo. *The Soft Layer* (maggio 2022) di Jozef Wouters apre la serie con un dialogo a più voci in più lingue – tunisino, francese e inglese –, alle quali corrispondono differenti *font*, sull'edificio di Dar Bairam Turki a Tunisi. Una conversazione sulla storia e il progresso, la distruzione, sulla fantascienza e i suoi limiti, sulle proprietà calmieranti dell'aloë vera. *Writing Dance* (ottobre 2022) (Fig. 5) del coreografo Jonathan Burrows⁵⁵ è una raccolta testuale di frammenti, saggi e conferenze, che riflettono sulla disciplina coreografica a partire da punti di vista eterogenei. La coreografia, oggetto principale dei testi, è rievocata da una disposizione ritmica delle parole che l'autore definisce nella prefazione «forma poetica».⁵⁶ L'accostamento tra poesia e coreografia passa dal simile utilizzo della forma e del ritmo nel processo di creazione di immagini e connessioni. *Skies* (ottobre

53 Artista e ricercatrice multidisciplinare, ha studiato danza e semiotica, prima di trasferirsi a Bruxelles dove vive e lavora. Attingendo all'immaginario e alla materia delle culture viventi e del micelio in relazione con le arti performative, i suoi progetti riflettono sulla possibilità di contaminazione tra pedagogia, ricerca, performance e pubblicazione.

54 “ROT ISSUE ONE 2023: IMMUNITY”, Varamo Press, <https://www.varamopress.org/ROT.html> (ultima consultazione 10 dicembre 2023)

55 Coreografo e performer britannico. Ha iniziato la propria carriera nel Royal Ballet di Londra, con cui ha danzato per tredici anni. Ha fondato nel 1988 la propria compagnia, Jonathan Burrows Group. Oltre le collaborazioni con Jan Ritsema e Chrysa Parkinson, dal 1989 collabora stabilmente col musicista, compositore e performer Matteo Fargion. Ha pubblicato il saggio *A Choreographer's Handbook* (2010).

56 Burrows (2022), *Writing Dance*, 5. «A lot of the writing borrows a poetic shape».

2022) di Edurne Rubio⁵⁷ e María Jerez⁵⁸ è un dialogo di duecento pagine per immagini a colori dei cieli di Madrid e Bruxelles. Sotto le foto realizzate nel 2020 in isolamento durante la creazione della performance *A Nublo* (2020), una breve didascalia specifica il luogo, il giorno e la data dello scatto. L'opera è un invito a leggere le nuvole, a meditare sui mondi invisibili e una documentazione su carta dell'esperienza del tempo alternativo dell'isolamento. *And Then Comes the Chorus* (novembre 2022) è il libricino di venti pagine di Jon Refsdal Moe,⁵⁹ che trae ispirazione dalla poetica teatrale di Alfred Jarry (1873-1907). «*Fruck!* Così inizia la storia del teatro, con un'oscenità scritta da uno scolare» è l'*incipit* di un testo che scorre tra le pagine senza alcuna necessità di sperimentazioni formali.⁶⁰ *Lesson on Gravity* (marzo 2023) della coreografa Anne Juren⁶¹ sfrutta, al contrario, tutte le possibilità materiali offerte dalla carta stampata. Il libro diventa un oggetto da muovere, lettrici e lettori sono costretti a ruotarlo in senso orario di quarantacinque gradi per leggere frammenti di testo, parole, partiture che esortano ad agire. È un invito a perdere l'orientamento, a distaccarsi dalla gravità. Il più recente della serie *Being a Chair. Essays on Choreographic Poetry* (maggio 2023) è una raccolta di saggi brevi sulla pratica di scrittura di poesie e spartiti coreografici dell'autrice Janne-Camilla Lyster.⁶² Le riflessioni, che si dispiegano tra le pagine con un *layout* tradizionale, convocano il tempo, la memoria, i sensi, l'esperienza della traduzione, la punteggiatura, il ritmo, gli errori.

Le pubblicazioni di Varamo Press, che appartengano o meno alla serie *Gestures*, costituiscono per entrambi i co-fondatori un strumento creativo attraverso il quale articolare ulteriormente le poetiche e le riflessioni sviluppate singolarmente. Oltre

57 Edurne Rubio è un'artista visiva con base a Bruxelles. La sua pratica si sposta tra diversi contesti e formati: performance, film e progetti sonori. Con un approccio antropologico, utilizza l'intervista come metodo primario di lavoro, raccogliendo storie individuali per costruire una narrazione collettiva, che mette in discussione qualsiasi lettura lineare della storia.

58 Il lavoro di María Jerez si pone al crocevia di coreografia, cinema e arti visive. Le opere riflettono sulla performatività dell'incontro con l'estraneo, l'alieno, lo sconosciuto come spazio di trasformazione, nel quale la differenza tra soggetto e oggetto è sospesa.

59 Jon Refsdal Moe è uno scrittore di romanzi, *dramaturg* e interprete. È stato direttore artistico del teatro Black Box di Oslo dal 2009 al 2016. Attualmente insegna drammaturgia presso il dipartimento di arti performative della Stockholm University of the Arts.

60 Refsdal Moe (2022), *And Then Comes the Chorus*. «*Fruck!* So begins theater history, with an obscenity written by a schoolboy».

61 Coreografa, danzatrice e performer basata a Vienna. Ha collaborato con Krõõt Juurak, Marianne Baillet, Agata Maszkiewicz, Alix Eynaudi, DD Dorvillier, Annie Dorsen, Elizabeth Ward, e l'ensemble di musica contemporanea Phace. Nel 2003 ha fondato con l'artista visivo Roland Rauschmeier l'organizzazione *no-profit* Wiener Tanz und Kunstbewegung.

62 Coreografa, scrittrice e performer. Interessata ai sistemi di notazione del movimento, ha conseguito il dottorato artistico con il progetto *Poesia coreografica: creazione di partiture letterarie per la danza*. Ha pubblicato raccolte di poesie, romanzi, opere teatrali, saggi e colonne sonore. Ha pubblicato *Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses* (2023), analizzata nel capitolo "Work in Progress".

le pubblicazioni realizzate in qualità di autori, Mette Edvardsen e Jeroen Peeters si avvalgono del ruolo di *editor* per definire attraverso la selezione dei contributi un discorso a più voci sulle relazioni molteplici che intercorrono tra pratiche performative e scrittura, coreografia e linguaggio, corpo e testo. L'ampia varietà limitatamente a formati e contenuti evidenzia la complessità dello spazio situato *tra* le pratiche e le modalità con le quali una relazione plurisecolare è precisata nel contemporaneo. Saggi accademici tradizionali, saggi visivi, contributi che sfruttano gli strumenti della composizione editoriale per tradurre su carta il ritmo che accomuna coreografia e poesia, registrazioni che invitano a performare, il *publishing* di Varamo rinnova quella necessità di dare una formalizzazione testuale alle riflessioni e alle forme di conoscenza specifiche delle pratiche dal vivo, inserendole in un dibattito culturale ancora profondamente legato all'oggetto libro. Credo, tuttavia, che questo aspetto costituisca soltanto una delle sfumature di un progetto interessato a promuovere una visione espansa delle pratiche dal vivo in generale e coreografiche in particolare. Il libro è nella visione promossa dalla casa editrice una delle possibili modalità attraverso le quali un pensiero coreografico può essere depositato e diffuso, una delle molteplici vite di un'entità non circoscrivibile al qui e ora del *live* o l'unico spazio d'esistenza di un'opera che genera conoscenza mediante l'azione. Nonostante la chiara definizione del progetto, la costellazione di argomentazioni, posture ed estetiche e l'ampia sperimentazione concessa a ciascun artista fa di Edvardsen e Peeters due figure curatoriali più interessate alla commistione che a un'identità forte, a dare voce all'altro che a dichiarare la propria presenza.

Collaborazione e creazione di un discorso collettivo sono fattori centrali anche per Everybody's Publication, casa editrice indipendente legata alla piattaforma digitale omonima, fondata e gestita da artisti per sviluppare riflessioni e scambio di saperi nel campo delle pratiche *live*, oggi inattiva. Se in Varamo Press i due aspetti sono perlopiù impliciti, nel caso di Everybody's Publication sono la suggestione primaria dalla quale prende forma l'intero progetto; proprio in virtù della centralità assunta, sono anche i principi che plasmano sia la tipologia di pubblicazioni realizzate che l'approccio curatoriale. Il desiderio di creare e diffondere un discorso collettivo e di condividere strumenti, conoscenze e pratiche in maniera orizzontale all'interno di una comunità che fuoriesca dai confini disciplinari e coinvolga anche il pubblico non specializzato si traduce nella progettazione di quattro pubblicazioni scaricabili gratuitamente dalla piattaforma Lulu. L'intento del progetto è dichiarato fin dalle prime pagine:

Sei libero di copiare, distribuire e trasmettere l'opera alle seguenti condizioni:

- devi attribuire l'opera a everybody's e alle autrici e agli autori (non devi in alcun modo suggerire di avere ricevuto l'approvazione

dell'uso che fai dell'opera)

- non puoi alterare, trasformare o costruire su quest'opera.⁶³

Le pubblicazioni in formato A4 – *Everybodys Performance Scores* (2010) – o A5 – *Everybodys Self Interviews* (2008) (Fig. 15), *Everybodys Group Self Interviews* (2009) e *6 Months 1 Location (6MIL)* (2009) – sono perlopiù costituite da contributi testuali, organizzati nello spazio della pagina attraverso l'utilizzo di *layout* estremamente semplici. Le foto, i disegni, i diagrammi, le scansioni che compongono *Everybodys Performance Scores* (2010) e *6 Months 1 Location (6MIL)* (2009) sono su richiesta delle curatrici – nel primo caso Alice Chauchat e Mette Ingvarsten, nel secondo solo quest'ultima – rigorosamente in bianco e nero. La sperimentazione di Varamo Press scompare in un progetto più interessato alla diffusione e all'apprendimento mutuato che all'oggetto da collezione. L'utilizzo di una piattaforma digitale come Lulu se da una parte favorisce l'accessibilità e la distribuzione, dall'altra obbliga a una progettazione standardizzata su modelli pre-impostati. Tuttavia, sfogliando le quattro pubblicazioni si ha l'impressione che la semplicità e l'uniformità nelle qualità formali dei contributi siano un'espressione volontaria dell'intento principale delle curatrici di creare una cornice comune, che consenta a ciascuno di esprimersi senza rinunciare alla rilevanza collettiva. I progetti sono a differenza dei precedenti il risultato di una formulazione corale, non di una poetica o riflessione artistica individuale. Chauchat e Ingvarsten, che compaiono sempre anche come *contributors*, sono coloro che condividono le regole del gioco; una volta stabiliti i confini, si posizionano a fianco delle altre autrici e autori.⁶⁴ La curatela è resa ancora più opaca dal riferimento a *Everybodys*, rispetto al quale i libri sono interpretabili come protesi.

Everybodys Self Interviews (2008) (Fig. 15) è una raccolta di ventuno auto-interviste realizzate da autrici e autori, che hanno liberamente risposto a un invito lanciato nell'ottobre del 2007 sulla piattaforma digitale.⁶⁵ L'intervista personale è il genere letterario scelto dal *team* curatoriale⁶⁶ come «strumento per sviluppare, chiarire,

63 Chauchat, Ingvarsten (2009), *Everybodys Group Self Interviews*, 4. «You are free to copy, distribute, and transmit the work under the following conditions:- You must attribute the work to everybodys and the authors (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work)- You may not alter, transform, or build upon this work».

64 Il gioco è un concetto che tende a essere reiterato tra le varie descrizioni recuperate nei siti *web* personali di coloro che hanno preso parte ai progetti e nelle pubblicazioni stesse.

65 In ordine di comparsa: everybodys, Eleanor Bauer, Alice Chauchat, Florent Delval, Juan Dominguez, Ion Dumitrescu, Frédéric Gies, Trajal Harrell, David Helbich, Mette Ingvarsten, International Festival, Xavier Le Roy, Neto Machado, Chrysa Parkinson, plan b, Alexandre Roccoli, Petra Sabisch, Isabelle Schad, Noé Soulier, Jefta van Dinther, Andros Zins-Browne.

66 Sebbene nel *colophon* Alice Chauchat e Mette Ingvarsten siano indicate come uniche curatrici, nel primo contributo viene attribuita la scelta del formato dell'auto-intervista più genericamente al progetto *Everybodys*.

mappare, documentare, inventare o descrivere processi di lavoro». ⁶⁷ Il formato semplice garantisce un certo grado di libertà nell'interpretazione della richiesta, il cui scopo è quello di plasmare, nell'esperienza della solitudine, una prospettiva che possa essere condivisa e contribuisca all'articolazione del campo disciplinare. ⁶⁸ Così la voce collettiva di *Everybodys*:

si tratta di fare uno sforzo per articolare realmente ciò che sembra ovvio a te stesso, ma che potrebbe non essere affatto così ovvio per gli altri. In questo senso, si tratta di scoprire le/coerenze all'interno del pensiero. Anche le in/coerenze sono esattamente aperture che gli altri possono riempire. E il processo di mappatura del proprio pensiero è un'opportunità per intrattenerlo e per trovare altre idee. ⁶⁹

Tra i contributi, Eleanor Bauer sfrutta il formato dell'auto-intervista per interrogare il progetto allora *in fieri At Large*, utilizzando le possibilità tipografiche – grassetto, maiuscolo, *italic*, sottolineatura – come strategia per rintracciare l'opposizione immaginaria o potenziale di domande e risposte, che regola la sua personale esperienza di scrittrice; Alice Chauchat a partire dalle suggestioni e i desideri iniziali di *Collective Sensation* (2008) analizza il concetto di complicità e il meccanismo di coinvolgimento nelle arti; Petra Sabisch in *A Little Inventory of Scores* riflette sulla tendenza latente verso una pratica, che caratterizza le partiture coreografiche, che prolifera la virtualità di altre possibili realizzazioni, allo stesso tempo virtuale e reale. ⁷⁰

Le conversazioni a più voci di *Everybodys Group Self Interviews* (2009), realizzate da collettivi, gruppi di persone, spazi indipendenti, enti di produzione che lavorano nell'ambito delle arti performative, compongono una costellazione di possibili modelli di organizzazione. ⁷¹ Come nel caso precedente, l'intervista è lo strumento attraverso

67 Chauchat, Ingvarsen (2008), *Everybodys Self Interviews*, 7. «We wanted to see how interviewing oneself could be considered a working tool for developing, clarifying, mapping, documenting, inventing or describing processes of work».

68 *Ivi*, 8. «It is exactly about working solitarily in order to be able to produce perspectives that can be shared and that contribute to developing the field you are working in».

69 *Ibidem*. «it is about making an effort to actually articulate that which seems obvious to yourself, which might not at all be that obvious to others. In that sense, it's about discovering in/consistencies within thinking. In/consistencies are also exactly openings for others to fill in. And the process of mapping out one's thinking is a chance to divert it and to find other ideas».

70 Sabisch (2008), *Everybodys Self Interviews*, 97. «At this point, where we can define a score as what proliferates the virtuality of other possible realizations, the score is simultaneously virtual and real. It is the maybe untimely but contemporaneity of something, which is always already there and which insists in its practice».

71 Oltre ai *founder* del progetto, hanno contribuito alla pubblicazione il collettivo

cui autrici e autori contribuiscono ad articolare all'interno di una cornice condivisa un discorso non individuale sulla collaborazione e sulle pratiche artistiche contemporanee. Con il seguente protocollo nel novembre del 2009 viene proposto il secondo progetto editoriale di *Everybody's*:

- 1) Apri una *chat* collettiva su Skype.
- 2) Tutti nella *chat* possono fare una domanda e ognuno risponde alle domande a cui vuole rispondere.
- 3) Invia (premi INVIO) solo quando la domanda o la risposta sono chiare per evitare discussioni parassitarie.
- 4) Nelle risposte copia sempre per prima la domanda a cui stai rispondendo per evitare confusione in fase di *editing*, dove le risposte verranno raccolte sotto le domande a cui appartengono.⁷²

Al di là degli argomenti attraversati, è interessante soffermarsi sulle strategie nominali messe in campo in ciascun contributo per comprendere in che modo l'invito abbia saputo stimolare sullo spazio della pagina una pluralità di visioni e approcci, riflesso di diverse interpretazioni alla questione dell'autorialità. L'intervista di TkH-Walking Theory è un monologo nel quale il gruppo si espone come entità unica e indivisibile, ogni battuta è proferita da «TkH». Lo stesso approccio è proposto da Busy

di danza contemporanea Busy Rocks, fondato nel 2008 da cinque diplomati presso la scuola internazionale di danza P.A.R.T.S; la piattaforma indipendente, istituzionalmente non allineata ed extra-accademica con sede a Belgrado TkH-Walking Theory; Praticable, piattaforma di lavoro orizzontale, basata sulla condivisione delle pratiche corporee, fondata da Frédéric de Carlo, Alice Chauchat, Frédéric Gies, Isabelle Schad e Odile Seitz; il progetto *6MIL/ex.e.r.ce.08*, che ha coinvolto diciassette artisti da luglio a dicembre 2008 presso il Centre Choréographique National de Montpellier e da maggio a giugno 2009 presso il performingARTSforum di St. Erme; *WISP*, dedicato esclusivamente alle donne che lavorano nel campo delle arti dello spettacolo in Svezia, fondato nel 2008 da Anna Efraimsson e al quale collaborano Sandra Linnell, Lisen Rosell, Tove Sahlin, Johanna Skobe; il collettivo *le clubdes5* attivo dal 2001 al 2008, che ha coinvolto Maeva Cunci, Maud Le Pladec, Mickaël Phelippeau e Virginie Thomas; il collettivo, fondato a Firenze nel 1995, Kinkaleri, attualmente costituito da Massimo Conti, Marco Mazzoni e Gina Monaco; Hybris Konstproduktion, organizzazione gestita da artisti che ospita diverse iniziative e progetti, tra cui Produkt, möte09, Praxis e Prototyp, nata nel 2005 su iniziativa di Anders Jacobson e Johan Thelander; Echo.Base, spazio dedicato alle pratiche performative situato nel centro di Anversa e gestito da Anne Dekerk e Simon Williams; Ausland, spazio indipendente di Berlino dedicato alla musica, alle arti visive, alle pratiche performative, al cinema, alla letteratura, inaugurato nel 2002 e gestito da un gruppo di volontari; BADco, collettivo attivo nell'ambito delle arti performative di Zagabria costituito da Ivana Ivković, Ana Kreitmeyer, Tomislav Medak, Goran Sergej Pristaš, Nikolina Pristaš e Zrinka Užbinec.

⁷² Chauchat, Ingvarsen (2009), *Everybody's Group Self Interviews*, 1. « 1) Open a collective Skype chat./2) Everyone in the chat can ask a question and everybody's answers the questions they want to answer./3) Only send (press ENTER) once your question or answer is clear in order to avoid parasitic discussions./4) In your answer, always copy the question you are answering first to avoid confusion in the editing process, where the answers will be collected under the questions they belong to».

Rocks, le clubdes5, Hybris Konstproduktion, Echo.Base. I componenti del collettivo Kinkaleri prendono parola singolarmente attraverso l'utilizzo delle iniziali MC, MM, GM. Così anche Practicable – AC, IS, FG, OS – e 6MIL/ex.e.r.ce.08,⁷³ i cui membri vengono identificati dall'accostamento di lettere – XLR, CP, MI, KB, TG, IL, BC, JD, EB, JVD, TR, NM, NQ – e numeri. Everybodys, Ausland e BADco optano per un'esplicitazione chiara delle singolarità attraverso l'utilizzo del nome e cognome. WISP si distingue fornendo a lettrici e lettori le auto-interviste di ciascuno dei membri, dei quali viene chiarito persino il ruolo. Diverse sono anche le informazioni “biografiche” – il cosiddetto *about* –, che possono introdurre, concludere o attraversare la conversazione.

6 Months 1 Location (6MIL) (2009) è l'unica pubblicazione interamente a cura di Mette Ingvarstsen, stampata nel 2009 come documentazione delle attività e delle pratiche realizzate nell'ambito del progetto omonimo ospitato presso il Centre Choréographique National de Montpellier e il performingARTSforum di St. Erme. Diciassette artisti hanno aderito all'iniziativa per sondare una modalità di creazione e ricerca collegiale circoscritta a una specifica cornice spazio temporale come critica alla deterritorializzazione causata dal sistema delle residenze temporanee generato dal libero mercato.⁷⁴ I vincoli stabiliti dai due ideatori, Xavier Le Roy e Bojana Cvejić, concernevano luogo, durata, la richiesta rivolta a ciascun partecipante di guidare un progetto che coinvolgesse gli altri membri e la partecipazione a uno o più proposte. Nello scorrere delle pagine la costellazione dei nomi è in costante divenire, continuamente ri-assestata dal cambio dei ruoli e delle competenze: da coreografo a interprete, da *dramaturg* a teorico. Le regole del gioco di Le Roy e Cvejić rendono il gruppo una conformazione aperta, fluida, relazionale. Il libro, che contiene riflessioni testuali ma anche programmi settimanali, interviste, elenchi di partiture organizzate per punti, questionari per identificare la propria pratica artistica, una documentazione fotografica dell'atto dell'incontrarsi, mappe concettuali tracciate a mano, scansioni, è il risultato dei tentativi fallimentari di Mette Ingvarstsen di archiviare *6MIL* (2009):

Ho pianificato ambiziosamente la redazione di documenti giornalieri, settimanali e mensili che sarebbero poi stati resi disponibili *online*. Dopo poche settimane di lavoro, mi sono resa conto che il progetto che avevo pianificato era troppo grande per provare a portarlo a termine. [...] Primo tentativo [...] Secondo

⁷³ Per un'analisi più approfondita del progetto si rimanda a “Coreografia come laboratorio: *6MIL* (2009) di Bojana Cvejić e Xavier Le Roy, *Noa & Snow* (2022) di Alix Eynaudi”.

⁷⁴ *6MIL* (2009) è un progetto a cura di Xavier Le Roy e Bojana Cvejić. Hanno partecipato al progetto Eszter Salamon, Juan Dominguez, Mette Ingvarstsen, Jefta van Dinther, Gerald Kurdian, Chrysa Parkinson ed Eleanor Bauer e gli studenti del programma educativo del centro ex.e.r.ce Saša Asentić, Younès Atbane, Kelly Bond, Inès Lopez Carrasco, Neto Machado, Luis Miguel Félix, Nicolas Quinn e Thiago Granato.

tentativo [...] *Uhmhhh* ... Terzo tentativo! [...] Per quanto questo cambiamento mi sia stato utile per ripensare la coreografia, mi sono resa conto di aver abbandonato le ragioni e le motivazioni iniziali per cui ritenevo importante documentare il progetto *6MIL*. Il mio punto di partenza di voler dare accesso alla conoscenza prodotta dalla ricerca e dallo scambio era scomparso. Invece di inserire il mio desiderio di comunicare e archiviare *6MIL* nel mio nuovo approccio (trattare il mezzo cinematografico come luogo di sperimentazione coreografica), ho cercato un'altra modalità di mediazione. Insieme al gruppo abbiamo infine deciso di utilizzare l'elenco delle attività come punto di partenza per realizzare un libro che potesse contenere materiali eterogenei senza ridurli o limitarli al punto di vista di una sola persona.⁷⁵

Nell'impossibilità di una documentazione totalizzante, l'artista propone un elenco di voci, che rievoca l'esperienza, le riflessioni e i diversi approcci sviluppati nel corso dei sei mesi. La maggiore eterogeneità formale sottolinea l'intenzione curatoriale di non rinunciare alle espressioni singolari all'interno di un'esperienza collaborativa corale; assunto caratterizzante anche i progetti precedentemente analizzati, è soltanto in questo caso che il piano dei contenuti si riflette sugli aspetti editoriali.

Una maggiore sperimentazione formale caratterizza anche *Everybody's Performance Scores* (2010), curato da Ingvarsten e Chauchat in collaborazione con Zoë Poluch, Kim Hiorthøy, Nadja Hjorton and Stina Nyberg, che chiude la serie con una ricerca sulla documentazione, sull'annotazione, sulla riproduzione e interpretazione nell'ambito specifico delle pratiche performative attraverso una raccolta di partiture. L'invito, inoltrato con una mail dall'*account* di Ingvarsten il 18 febbraio 2010 alle ore 17:30:20, apre la miscellanea. Le indicazioni fornite per la progettazione dei materiali – un *pdf* in formato A4, in bianco e nero, con indicazioni su nome dell'opera, dell'autrice/autore e anno della partitura – concedono ad autrici e autori un ampio spazio di sperimentazione. Non è un caso se *Everybody's Performance Scores* (2010) si distingue

⁷⁵ Ingvarsten (2009), *6 Months 1 Location (6MIL)*, 9–10. «I planned ambitiously to edit daily, weekly and monthly documents that would then be made available on-line. After only a few weeks of work, I realized that the project I had planned was too huge to even try to follow through. [...] First attempt [...] Second attempt [...] Uhmhhh ... Third try! [...] However useful this change was to me in order to rethink choreography, I realized that I had left my initial reasons and motivations for why I found it important to document the *6MIL* project. My starting point of wanting to give access to the knowledge produced by research and exchange had disappeared. Instead of fitting my desire of communicating and archiving *6MIL* into my new approach (dealing with the medium of film as a place for choreographic experimentation), I looked for another mode of mediation. Together with the group we finally decided to use the list of activities as a starting point for making a book that could contain heterogeneous materials without reducing or limiting them to the point of view of one person».

dalle tre precedenti per la ricchezza estetica e la pluralità degli approcci: elenchi di azioni, diagrammi scritti a mano, tracce di audio digitali, disegni astratti, notazioni labaniane, annotazioni idiosincratiche, rappresentazioni grafiche digitali, descrizioni testuali e visive delle regole di un gioco. La pletora di gesti traduce visivamente la complessità e la vastità delle riflessioni e degli usi della partitura nel campo delle pratiche performative contemporanee. La pubblicazione è anche uno strumento consegnato a lettrici e lettori, esplicitamente invitati a copiare, far circolare, abitare, rinnovare gli *score*.

A partire da due prospettive curatoriali e con progetti estremamente diversificati, soprattutto dal punto di vista estetico-formale, Varamo Press ed Everybodys Publication permettono di osservare da vicino alcune delle tendenze che spingono le poetiche contemporanee verso una progettazione e un'autorialità non individuale. La collaborazione e il pensiero a più voci sono diventati due strumenti centrali per un approccio alla conoscenza e alla creazione che rigetta l'iper-personalizzazione e quelle che la teorica Marcia Siegel già definiva le «*strong identities*».⁷⁶ Se l'idea di un'identità autoriale «forte» era già stata messa in crisi dalle coreografe e dai coreografi della *post-modern* attraverso l'utilizzo di movimenti quotidiani, di diverse cifre stilistiche e di procedure casuali di sequenze improvvisate, nel contemporaneo la decentralizzazione dell'autore come soggetto isolato convoca l'altro in qualità di co-autore, destinatario o interlocutore di discorsi, metodi progettuali e forme di conoscenza al plurale e in divenire. Petra Sabisch in *Everybodys* ne esplicita le connotazioni politiche:

Condividendo la conoscenza sui modi di fare le cose, tutti diventano una piattaforma in evoluzione e sempre in crescita, che articola metodi e rende aperte le loro "fonti". Ciò è estremamente importante in un mondo in cui la conoscenza e, ancor più, il *know-how* diventano sempre più regolati dalle istituzioni educative e da un mercato capitalista che non consente la ricerca indipendente e qualitativa e lo scambio non autorizzato.⁷⁷

Nel caso di Mette Edvardsen e Jeroen Peeters la selezione dei titoli modella una riflessione corale sulle relazioni tra scrittura e coreografia, tra testo e performance, nella quale autrici e autori palesano il proprio pensiero attraverso pubblicazioni che

76 Siegel (1973; 1972), *At the Vanishing Point: A Critical Looks at Dance*, 176.

77 Chauchat, Ingvarstsen (2009), *Everybodys Group Self Interviews*, 2. «Sharing knowledge about ways of doing things, everybody becomes an evolving and always growing platform, which articulates methods and renders their "sources" open. This is extremely important in a world where knowledge and, even more, know-how become increasingly regulated by educational institutions and a capitalist market which disallows independent, qualitative research and non-licensed exchange».

non rinunciano all'espressione soggettiva. Per Alice Chauchat e Mette Ingvarsten l'identificazione di una modalità di creazione condivisa e relazionale è sia soggetto principale che caratteristica progettuale degli oggetti editoriali. I due casi sono, tuttavia, accomunati dall'interesse verso le potenzialità della casa editrice come dispositivo in grado di favorire una condivisione allargata dei saperi e delle conoscenze generate dalle pratiche del corpo e di realizzare una modalità di progettazione e formulazione di un discorso di tipo relazionale.

6.4 QUESTIONE DI PROSPETTIVE: ESTELLE HANANIA SU GISELE VIENNE (2019); BOJANA CVEJIĆ SU ANNE TERESA DE KEERSMAEKER (2012–2014)

Tra le pubblicazioni analizzate, un'ulteriore modalità, che evidenzia la tendenza delle poetiche e delle pratiche coreografiche contemporanee verso un'identità autoriale *in fieri*, decentralizzata e relazionale, vede coinvolte due personalità all'interno di progetti che si avvicinano all'archivio o al formato del catalogo. Una delle due è chiamata a rileggere l'altra attraverso uno sguardo incarnato, che non cela la propria presenza. La personalità che attraversa una singola opera o un'intera poetica si avvicina con le proprie posture, le proprie capacità e i propri strumenti, i propri pregiudizi, in qualità di artista, di *dramaturg*, di teorica, di interprete, di affetto. Le pubblicazioni diventano lo spazio per l'esplicitazione del punto di vista come strumento di apertura delle potenzialità lasciate in latenza nel processo di sopravvivenza delle molte manifestazioni eruttive delle opere. Sottoposte alla prospettiva altrui, le composizioni si piegano, mostrano anfratti nascosti, le strade percorse e poi abbandonate, gli errori, gli abbagli, ciò che è stato volontariamente nascosto o non percepito. L'errare nell'immaginario dell'altro è un processo biunivoco, che palesa colui che, nell'atto di selezionare e ricomporre, non può rimanere un'entità neutra, esterna e imparziale. Tra le doppie pagine, le molteplici rifrazioni, che strutturano l'incontro, aprono il campo del possibile.

Nella conversazione a tre voci, che introduce la sequenza fotografica che compone *It's Alive! À travers l'œuvre de Gisèle Vienne* (2019) (Fig. 2, 3), la coreografa Gisèle Vienne e la fotografa Estelle Hanania descrivono il loro «*rendez-vous*», convocando una costellazione di termini che rimanda al campo semantico del religioso.⁷⁸

78 Il testo è una conversazione tra la fotografa Estelle Hanania, la coreografa Gisèle Vienne e il curatore della pubblicazione Bartolomeo Sanson.

Sono legata all'idea dell'appuntamento, con il suo carattere rituale. [...] Considero l'incontro con lei come una celebrazione, sia che si tratti della scoperta di un nuovo lavoro o della riscoperta di un lavoro in costante cambiamento.⁷⁹

A tenere traccia della collaborazione decennale – le due artiste si conoscono a Parigi nel 2008 in occasione della mostra *Roam the Lands* e la simultanea messa in scena dell'opera *Kindertotenlieder* (2007) presso il Théâtre de la Bastille – una pubblicazione di centonovantadue pagine, stampata con la casa editrice Shelter Press in doppia lingua – inglese e francese – di 21,5x27 cm. Al centro della copertina rigida bianca (Fig. 2) si staglia una foto a colori del volto a occhi socchiusi di uno dei burattini di *Teenage Hallucination* (2012); la prima pagina convoca da subito entrambe: *It's Alive! À travers l'œuvre de Gisèle Vienne* (2019), Estelle Hanania. La lunga sequenza fotografica sulla pratica artistica di Vienne è incorniciata a sinistra dal già citato *Conversation avec Estelle Hanania et Gisèle Vienne* (2019), a destra dal testo *Mort, reflétée (I Apologize, Kindertotenlieder, Jerk, This Is How Will You Disappear)* (2019) di Pierre Dourthe, a cui seguono le schede tecniche che legano gli scatti alle opere teatrali e coreografiche. Le fotografie a colori sono organizzate in una composizione drammaturgica articolata, che sfrutta i vuoti per creare una cadenza ritmico-visiva fatta di frammenti, ripetizioni, momenti di apertura in campi larghi e chiusura sui dettagli, *zoom in* e *zoom out*. Immagini delle prove, delle messe in scena di *Der Teich* (2019), *Crowd* (2017), *The ventriloquists Convention* (2015), *teenage Hallucination* (2012), *This Is How You Will Disappear* (2010), *Éternelle Idole* (2009), *Kindertotenlieder* (2007), *I Apologize* (2004), ritratti degli interpreti – umani e non –, delle maschere e dei *props*, delle scenografie, della giacca in pelle del musicista Stephen O'Malley, di ciò che accade sul palco, ma anche fuori da esso. Hanania fotografa un intero contesto, mettendo sotto i riflettori ciò che rimane perlopiù sconosciuto al pubblico: i magazzini, i camerini, le scatole per il trasporto delle marionette, i tecnici, gli assistenti al guardaroba, l'allestimento e lo smontaggio, le pause tra una prova e l'altra, quando le due temporalità della messa in scena e del quotidiano si incontrano.

Lo scatto che apre la sequenza è una prefigurazione degli ambienti notturni, della sopravvivenza del mito, del perturbante indotto dalle dissonanze che affiorano a più riprese tra le doppie pagine. Sull'angolo in basso a destra di una foto posizionata al centro campeggia un gufo, che rivolge lo sguardo a lettrice e lettori. La costellazione di significati metaforici, che l'animale inevitabilmente convoca, è agitata dal lavabo, che bilancia la composizione occupando il lato diametralmente opposto. Naturale

79 Hanania, Sanson, Vienne (2019), "Conversation avec Estelle Hanania et Gisèle Vienne", 13. «I'm attached to the idea of the rendez-vous, with its ritual character. [...] I see a rendez-vous with her as a celebration, whether it be the discovery of a new work or the rediscovery of one that's constantly changing».

e artificiale, animato e inanimato, spazio del mito e spazio del quotidiano, durata soggettiva e tempo ordinario sono soltanto alcune delle polarità che emergono dall'attraversamento fotografico di Hanania. La dicotomia è anche formale: alla doppia pagina contenente due scatti dai toni *dark* delle foreste di *This Is How You Will Disappear* (2010) segue la superficie abbagliante di una doppia che accosta a una pagina vuota una foto sui toni del bianco delle tracce lasciate dalle prove di maschera su tessuto dell'artista e collaboratore Jean-Luc Verna. Dettagli anatomici dei burattini di *Der Teich* (2019); un burattino con una parrucca corta bianca è tenuto in sospensione in posizione verticale a pochi centimetri dal suolo da un interprete di *I Apologize* (2004), i volti di entrambi sono celati dalla parrucca e dal cappuccio della felpa indossata (Fig. 3); casse da imballaggio aperte sono un presagio di morte, quella di una delle bambole di *I Apologize* (2004), che seduta su una sedia con la parte alta del corpo completamente insanguinata volge lo sguardo fuori dalla cornice fotografica. A differenza del gufo, non ci chiama direttamente in causa. Un'immagine a filo disposta su una doppia pagina, che ritrae i residui – sacchetti di patatine, bicchieri in plastica, lattine – lasciati dai partecipanti al rave di *Crowd* (2017), è un momento di arresto, di meditazione, di assimilazione delle immagini, delle dissonanze perturbanti, dell'esperienza appena vissuta. La sequenza riprende subito il suo corso, procedendo per accelerazioni narrative e pause. Quello proposto da Hanania è un percorso sinusoidale tra *climax* e sospensioni, tra accelerazioni e improvvise fermate, che danno giusto il tempo di riprendere fiato. Scarpe, parrucche, ginocchia, pellicce di esseri mitologici, maschere sono i frammenti di un'atmosfera invernale sospesa tra realtà e finzione, tra naturale e artificiale. Gli interpreti animati e inanimati si muovono liberamente tra il campo innevato di *Kindertotenlieder* (2007), la pista da pattinaggio di *Éternelle Idole* (2009), la foresta di *This Is How You Will Disappear* (2010), gli interni di *Der Teich* (2019), lo spazio aperto in un'area industriale di *Crowd* (2017). Il silenzio, che ricopre e pervade i corpi, gli ambienti, gli oggetti, è interrotto a più riprese da elementi sonori eccedenti, dalla cantante *rock* di *Kindertotenlieder* (2007), dalla musica del *rave* di *Crowd* (2017), dallo stereo di *Der Teich* (2019), dal gruppo di adolescenti di *Éternelle Idole* (2009). In chiusura presentazione e rappresentazione abitano il medesimo spazio: un gruppo di interpreti, di cui è difficile stabilire il posizionamento tra animato e inanimato, è disposto in tre file parallele, delle quali solo l'ultima è sprovvista di sedute. Un dispositivo per mostrare, una foto di classe.

La pubblicazione documenta uno spaccato dell'esistenza delle opere attraverso scatti realizzati ad anni di distanza; ciò che emerge è la pluralità delle molte versioni di entità in divenire, che mutano nel corso di un decennio, incorporando nuove influenze, nuove suggestioni e stratificazioni. Le opere, mai definitive, sono campi aperti, da cui emergono sempre nuove potenzialità. Come esclama Vienne: «un ambiente creativo può essere facilmente sconvolto».⁸⁰ Piuttosto che fossilizzare la pratica e le opere

80 *Ivi*, 14. «a creative environment can so easily be disrupted».

della coreografa, l'operazione editoriale di Hanania sembra evidenziarne la temporalità estesa oltre l'immediatezza della messa in scena; più che bloccarla nell'immobilità, concorre a evidenziarne la natura viscosa e in movimento. *It's Alive! À travers l'œuvre de Gisèle Vienne* (2019) (Fig. 2, 3) è un ulteriore salto di specie che le opere coreografiche compiono, rimanendo «differentemente». Il punto di vista, che si manifesta negli scatti e nella composizione drammaturgico-visiva, è lo strumento attraverso cui dare voce a potenzialità silenziate nella messa in scena. Nella pubblicazione la sopravvivenza è raddoppiata dalla riflessione di Pierre Dourthe, che rilegge Vienne attraverso Hanania: «Riconsidererò la violenza delle situazioni guardando una raccolta fotografica costituita da Estelle Hanania».⁸¹ Le parole dell'autore sembrano sottolineare l'eccedere del progetto editoriale dalla mera funzione di documentazione; la sequenza non soltanto tiene traccia del percorso decennale, ma è l'innesto di un'esperienza "differente" di esso.

Il differire non è tuttavia circoscrivibile unicamente al salto mediale. La pubblicazione è un dispositivo strabico che guarda alla coreografa e simultaneamente alla fotografa. Traslando i dubbi che muovono Antonia Baehr in *Rire, Laugh, Lachen* (2008) (Fig. 12, 13, 14), viene da chiedersi di chi siano quegli scatti, a chi appartengano quelle immagini. Tra le doppie pagine è percepibile una reciprocità che compromette ogni facile risposta; anche il titolo confonde. L'opera è dell'una e simultaneamente dell'altra. La fotografa utilizza le performance, gli interpreti, i collaboratori, le scenografie, gli abiti, le maschere, i burattini della coreografa come soggetti dei propri scatti; *Der Teich* (2019), *Crowd* (2017), *The ventriloquists Convention* (2015), *teenage Hallucination* (2012), *This Is How You Will Disappear* (2010), *Éternelle Idole* (2009), *Kindertotenlieder* (2007), *I Apologize* (2004) occupano le pagine della pubblicazione per vivere una nuova esistenza e rimanere. Il sodalizio artistico è favorito da una iniziale condivisione di interessi:

GV Fin dall'inizio abbiamo notato una convergenza di interessi in termini di tradizioni, rituali, costumi, maschere, identità, marionette, oggetti antropomorfi e altre questioni più sotterranee. La sensibilità che abbiamo trovato nel lavoro dell'altra è stata ciò che ha portato alla nostra amicizia.

81 Dourthe (2019), "Death, reflected. (I Apologize, Kindertotenlieder, Jerk, This Is How Will You Disappear)", 173. «I will reconsider the violence of situations by looking at a photographic collection established by Estelle Hanania».

EH Ciò che condividevo con Gisèle, innanzitutto, era un'affinità artistica. È stato un incontro importante. Ha creato uno spazio per me e mi ha dato totale libertà per quanto riguarda le immagini che ho prodotto.⁸²

La vicinanza dei due immaginari genera quella complicità affettiva a partire dalla quale prendono forma zone di confluenza, delle quali la pubblicazione costituisce un esempio. I *frame* e la sequenza compositiva sono il posizionamento di Estelle Hanania nelle opere di Gisèle Vienne. Nonostante la dichiarata intenzione di «essere il più discreta possibile», la poetica artistica della fotografa affiora nello scorrere delle pagine, modificando inevitabilmente il soggetto.⁸³ È la stessa Vienne a rilevare il processo di trasformazione:

GV: Con lei la mia materia sfuggiva al mio controllo e mi tornava trasformata. La prospettiva che ha dato è stata fonte di ispirazione per me. Ciò che è coinvolto sia nella fotografia che nel teatro, tanto per cominciare, è un'orchestrazione di segni. È affascinante ed euforico lavorare con la loro possibile articolazione, o con la loro assenza. [...] Estelle ha le sue idee. Con la sua sensibilità e intelligenza formula ed esemplifica i segni che emergono dal mio lavoro.⁸⁴

Nel dialogo a due, si è trascinati in un movimento oscillatorio di reciproche influenze che dissolve ogni gerarchia, ogni originale, ogni relazione causale. È un processo di andata e ritorno disinteressato all'attribuzione e alla definizione di un'identità autoriale fissa, definitiva, facilmente circoscrivibile, isolata.

82 Hanania, Sanson, Vienne (2019), "Conversation avec Estelle Hanania et Gisèle Vienne", 11. «GV Right from the start, we could see that we had a convergence of interests in terms of traditions, rituals, costumes, masks, identities, marionettes, anthropomorphic objects, and other, more subterranean matters. The sensitivities we found in each other's work were what led to our friendship./EH What I shared with Gisèle, first and foremost, was an artistic affinity. It was an important encounter. She created a space for me, and gave me total freedom with regard to the images I produced».

83 *Ivi*, 14. «I try to be as unobtrusive as possible».

84 *Ivi*, 13. «GV: With her, my material escaped my control, and it came back to me transformed. The perspective she gave it was an inspiration to me. What's involved in both photography and the theatre, to begin with, is an orchestration of signs. It's fascinating and euphoric to work with their possible articulation, or its absence. [...] Estelle has her own ideas. With her sensibility and intelligence, she formulates and exemplifies the signs that emerge from my work».

Il progetto *A Choreographer's Score* (2012–2014) è il risultato di un altro incontro, quella tra la coreografa e danzatrice Anne Teresa De Keersmaeker e la musicologa, performer e teorica Bojana Cvejić, che tra i contenuti cartacei delle doppie pagine e i contenuti multimediali dei *dvd* disvelano i metodi, le procedure, le intuizioni, le collaborazioni, le suggestioni, che hanno plasmato la pratica e le composizioni coreografiche. «Un'autoanalisi narrativa» è sollecitata dalle domande, dai commenti, dagli incisi di Cvejić, che accompagnano, conducono e influenzano il tragitto dei pensieri, delle riflessioni e dei ricordi di De Keersmaeker.⁸⁵

L'incontro tra le due è registrato dalle tre pubblicazioni monumentali. *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok* (2012), *En attendant & Cesena: A Choreographer's Score* (2013) e *Drumming and Rain: A Choreographer's Score* (2014) sono tre cofanetti in cartone di 19.5x28.5 cm, contenenti la raccolta delle conversazioni accompagnate da disegni, diagrammi, foto, articoli di giornale, programmi, documenti per la richiesta di sussidi e due *dvd* con le spiegazioni di De Keersmaeker, le dimostrazioni eseguite dalle e dagli interpreti della compagnia *Rosas* ed estratti dalle registrazioni delle performance a opera di cineasti o programmi tv.⁸⁶ Nel secondo progetto i materiali sono abbinati a un libro fotografico dell'artista visivo Michel François, collaboratore di *En Atendant* (2010), una delle opere descritte. Il percorso nell'immaginario e nella carriera della coreografa mediato dalla teorica è parabolico; si procede dalle prime opere – *Fase* (1982), *Rosas danza Rosas* (1983), *Elena's Aria* (1984) e *Bartók/Aantekeningen* (1986), realizzate a metà degli anni Ottanta, a quelle più recenti – *En Atendant* (2010) e *Cesena* (2013) – degli anni Duemila, per ritornare a quelle ideate a cavallo tra i due secoli – *Drumming* (1998) e *Rain* (2001). La combinazione dei materiali testuali e visivi è organizzata secondo un modello comune. A ogni opera, per un totale di quattro nel primo volume, due nel secondo e nel terzo, è dedicato uno spazio che ospita in sequenza la conversazione tra le due autrici, le scansioni dei libretti dei programmi, dei quaderni degli appunti, delle lettere inviate o ricevute da altri artisti o amministrazioni pubbliche, delle recensioni e degli articoli comparsi su testate internazionali. Oltre che da annotazioni scritte a mano e da fotografie delle prove e delle performance, lo scambio di battute iniziale è integrato dalle dimostrazioni video di De Keersmaeker, che illustra le sequenze compositive su

85 Cvejić, De Keersmaeker (2012), *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok*, 250. «A narrative self-analysis».

86 I contenuti multimediali di *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok* (2012) contengono estratti di *Fase* (1992; 1983) filmati dai programmi tv *Ziggurat* di Annie Declerck e *Aanvallen van Uitersten - Esthetiek* di Theo Uittenbogaard, i film *Fase* (2002), *Rosas danst Rosas* (1997) di Thierry De Mey, estratti da *Rosas danza Rosas* (2010) ed *Elena's Aria* (2011) di Olivia Rochette e Gerard-Jan Claes, *Répétitions* (1984) di Marie André, *Hoppla!* (1986) di Wolfgang Kolb, *Bartók/Aantekeningen* (1986) per il programma tv *Het Gerucht and Kunstzaken* di Annie Declerck; *En attendant & Cesena: A Choreographer's Score* (2013) include estratti delle performance filmate nel Palazzo Papale di Avignone dai registi Olivia Rochette e Gerard-Jan Claes; *Drumming and Rain: A Choreographer's Score* (2014) contiene la registrazione integrale della messa in scena di *Drumming* (2012 *revival*) commentata da una registrazione fuori campo.

una lavagna o i movimenti attraverso il corpo. Una funzione importante è assunta dalle note a piè di pagina, nelle quali Cvejić si prende spazio per approfondire, specificare, aprire ulteriori derive.

Nonostante l'approccio e la struttura simile, ogni volume mette a fuoco aspetti eterogenei della pratica e della poetica della coreografa. Se l'attraversamento delle opere degli anni Ottanta veicola una comprensione dettagliata della metodologia, dell'estetica minimalista e delle influenze, rilette alla luce della prospettiva femminista di Cvejić, che convoca Luce Irigaray, il secondo palesa un approccio drammaturgico più maturo, una maggiore attenzione alle relazioni tra esperienza individuale e collettiva, ma anche un numero maggiore di dubbi non ancora risolti, di potenzialità inesplose. L'ultimo volume ritorna sulle strutture compositive, sulle sequenze, sui movimenti, sulla spirale come *pattern* spaziale, sulle ripetizioni e le variazioni. Come sottolineato dalla studiosa Efrosini Protopapa nella recensione della trilogia pubblicata su *Dance Research Journal* (2015), le diverse relazioni temporali tra progettazione e messa in scena delle composizioni coreografiche e realizzazione delle pubblicazioni sembrano essere i fattori principali dei diversi approcci.

I materiali radunati e attivati dalle conversazioni fanno del progetto un'entità sfaccettata polifunzionale. Le tre pubblicazioni forniscono a De Keersmaeker e Cvejić uno spazio di archiviazione, documentazione, ma anche condivisione e diffusione delle composizioni e dei metodi di lavoro; sono uno strumento per rinnovare le opere coreografiche alla luce di nuove suggestioni e nuove prospettive; un dispositivo pedagogico; propongono un'idea di coreografia come forma di conoscenza e formulazione discorsiva; sollevano questioni più generali sulle pratiche coreografiche, sul loro posizionamento e statuto culturale. In *A Choreographer's Score: Anne Teresa De Keersmaeker* (2012), testo introduttivo della prima pubblicazione, Bojana Cvejić chiarisce fin da subito questa pluralità:

Nel corso dell'ultimo decennio è emerso un forte interesse nello sviluppo di modalità di documentazione, archiviazione e trasmissione della danza contemporanea in Europa, quasi certamente come parte di una difesa del valore epistemico della danza a seguito di misure di austerità contro l'arte sperimentale. [...] Da un lato, questo evidenzia un desiderio da parte dei coreografi di riflettere sui loro metodi e condividerli con un pubblico più ampio e più eterogeneo [...] D'altro canto, queste varie iniziative contestano la sfida romantica della parola, una sfida radicata nella comprensione della natura effimera del movimento, legata alla scomparsa e alla perdita dell'esperienza vissuta nella creazione e nell'esecuzione. [...] rispetto alla musica, alle arti visive, al teatro e al cinema, la danza soffre di una significativa mancanza di scritti auto-riflessivi che illuminerebbero

la coreografia come poesia autoriale. Questo può essere detto più francamente: affinché la danza sia “preso sul serio”, deve prendersi sul serio.⁸⁷

I residui, gli efèmera e le riflessioni sulle singole opere eccedono, pur includendo, quella necessità di «trasmissione ai posteri» individuata fin da Thoinot Arbeau come specifico problematico della danza. Esse diventano l'occasione per una riflessione più ampia sulle modalità di trasmissione, sulle partiture come linguaggi idiosincratici, sulle permanenze della coreografia, su quell'idea di effimero che ha ostacolato o svalutato la produzione di materiali editoriali e non, sulla definizione di coreografia. I tre volumi forniscono lo spazio per lo sviluppo di un'argomentazione sullo statuto ontologico dei materiali che, pur eccedendo la messa in scena, la plasmano prima e la riattivano dopo.

La trilogia *A Choreographer's Score* (2012–2014) è il risultato, come nel caso di *It's Alive! À travers l'œuvre de Gisèle Vienne* (2019) (Fig. 2, 3) di Estelle Hanania, di uno specifico posizionamento incarnato, che nel palesarsi dichiara sia la propria parzialità che la propria *agency*. Il processo di ideazione dei tre cofanetti si è sviluppato, come dichiarato da Cvejić, attraverso varie fasi, originate e strutturate a partire da una serie di domande intorno al ruolo dello spartito coreografico nella definizione di un'opera, ai metodi e ai supporti più appropriati per analizzare e descrivere una composizione:

Cosa serve per “annotare” queste quattro danze in un linguaggio che sia proprio per esse? È possibile, e in che modi e a quale scopo, astrarre la coreografia dalla danza nel caso dei primi lavori di De Keersmaeker? Quali sono i metodi più appropriati per indagare su questi lavori, e in quale supporto mediatico dovrebbero essere meglio sviluppati? Questa ricerca richiede di espandere la definizione di coreografia? Coinvolgerà anche una reinvenzione di uno spartito

87 Cvejić (2012), “Introduction”, 7–8. «Over the last decade a keen interest in developing modes of documenting, archiving, and transmitting contemporary dance emerged in Europe, almost certainly as part of a defense of the epistemic value of dance in the wake of austerity measures against experimental art. [...] On the one hand, this evidences an urge on the part of choreographers to reflect on their methods and share them with a broader, more heterogeneous readership [...] On the other hand, these various initiatives contest the Romantic defiance of the word, a defiance rooted in the understanding of the ephemeral nature of movement, bound up with disappearance and loss of lived experience in creation and performance. [...] in comparison to music, visual arts, theater, and cinema, dance suffers from a significant lack of self-reflective writing that would illuminate choreography as an authorial poetics. This may be said more bluntly: in order for dance to be “taken seriously,” it needs to take itself seriously».

coreografico – senza dubbio come uno ibrido – dato che nessuno dei sistemi di notazione esistenti è sufficiente o appropriato per questo compito?⁸⁸

Per il progetto editoriale la studiosa ha ri-approcciato le opere coreografiche, ma anche la vita privata di Keersmaeker, come spettatrice in ritardo attraverso l'esperienza in differita mediata dai documenti: *notebooks*, disegni, schemi, annotazioni, libretti, programmi, recensioni, liste tecniche, richieste di sussidi pubblici, note di bilancio, fotografie delle prove, delle performance, delle interpreti in pausa, i video dei programmi tv, delle cineaste e dei cineasti che collaborano ai vari progetti. Con un approccio influenzato dalla sua formazione teorica, da una prospettiva femminista e dalla vicinanza alle pratiche del corpo, Cvejić si fa guidare da quelle che definisce «scoperte archeologiche»,⁸⁹ indizi e suggestioni che disvelano il lato b, ciò che rimane invisibile nella messa in scena, il contesto artistico, culturale e politico della Bruxelles degli anni Ottanta, le influenze narrative – *Guerra e Pace* (1865–1869) di Lev Tolstoj (1828–1910), un discorso di Che Guevara (1928–1967), il testo *Come Out* sulle sommosse a Harlem – e musicali – Steve Reich, ma anche D.A.F., Joy Division, Nina Hagen, Talking Heads, TC Matic, Sex Pistols –, lo stretto legame tra sequenze compositive e interpreti, gli scambi epistolari con Yvonne Rainer. I materiali scartati, gli errori, le derive abbandonate, le strade senza uscita, i dubbi non risolti, gli ascolti musicali che non necessariamente strutturano la composizione, ispirano il complesso di domande che indirizza «l'autoanalisi narrativa» di Keersmaeker oltre il già noto.⁹⁰ Un sistema di reciprocità multiple origina le pubblicazioni: i materiali e gli archivi di De Keersmaeker plasmano le domande di Cvejić, che a loro volta dettano il flusso del discorso, gli argomenti attraversati, che aprono ricordi, contesti, persone, collaborazioni, movimenti, che stimolano altre domande e, infine, compongono la drammaturgia editoriale:

88 *Ivi*, 9. «What does it take to “score” these four dances in a language that would be proper to them? Is it possible, and in what ways and for what purpose, to abstract choreography from dancing in the case of De Keersmaeker's early works? What are the most appropriate methods of investigating these works, and in what media should they best be cast? Does this research require expanding the definition of choreography? Will it also involve a reinvention of a choreographic score — doubtless as a hybrid one — since none of the existing notational systems are sufficient or appropriate for this task?».

89 *Ivi*, 10. «The “archaeological” findings gave me problems or clues pointing to what was invisible in the work alone».

90 Nell'introduzione Cvejić specifica il significato e il ruolo dei materiali nella pratica di De Keersmaeker. I concetti, gli oggetti, i movimenti corporei, i testi, la musica, film, i vestiti, i mobili sono agenti che operano nella creazione, «offrono resistenza materiale alle azioni; potrebbero non entrare nella composizione, ma plasmano il suo immaginario, una zona di influenza che non è solo percepita, ma anche rintracciabile nel materiale». Vedi Cvejić (2012), “Introduction”, 13.

Il mio primo compito è stato redigere domande per la prima intervista sulla base della mia analisi del lavoro, che è stata ulteriormente plasmata dal materiale esaminato e selezionato dall'archivio di Rosas. La prima intervista è stata una conversazione innescata da queste domande, un dialogo in cui De Keersmaeker e io cercavamo di delineare il lavoro e tutto ciò che lo costituisce. La conversazione si svolgeva in un triangolo tra due sedie su cui eravamo seduti e una lavagna nera su cui De Keersmaeker faceva i suoi disegni e schemi. Nello spazio tra i tre punti, De Keersmaeker si metteva spesso a ballare, dimostrando i movimenti e come si collegano in modo che potessi identificarli nuovamente quando guardavo l'esibizione registrata e dal vivo. [...] Questa intervista è il momento in cui De Keersmaeker ricorda non solo le circostanze esatte che hanno precipitato le sue decisioni, ma anche i sentimenti, gli stati d'animo, gli eventi, i luoghi, le persone e le storie che costituiscono la trama della vita dei processi creativi. Tutto ciò è stato registrato su video, consentendo alla prima intervista di diventare un'altra fonte che potevo riesaminare, guardando e analizzando la coreografia più volte. Di conseguenza, la seconda intervista segue uno *script* in cui la conversazione è riordinata in sezioni tematiche composte da spiegazioni, disegni e dimostrazioni. Lo *script* funge ancora da spartito che posiziona una conversazione spontanea piuttosto che sceneggiata, ma rispetto a quello della prima intervista, lo *script* per la seconda si avvicina alla sua forma finale. Il montaggio del video segue da vicino il corso dell'intervista e lo estende con estratti dalle registrazioni delle performance e documentari che illustrano la narrazione dello spartito di De Keersmaeker.⁹¹

91 *Ivi*, 11–12. «My first task was to draft questions for the first interview on the basis of my analysis of the work, which was further shaped by the material I examined and selected from the archive of Rosas. The first interview was a conversation triggered by these questions, a dialogue where De Keersmaeker and I try to lay out the work and all that constitutes it. The conversation unfolded in a triangle between two chairs where we sat and a blackboard on which De Keersmaeker made her drawings and schemes. In the space between the three points, De Keersmaeker would often burst into dancing, demonstrating movements and how they connect so that I could re-identify them when I watched the performance recorded and live. [...] This interview is the moment when De Keersmaeker recollects not only the exact circumstances that precipitated her decisions, but also the feelings, moods, events, places, people, and stories that make up the life-fabric of processes of creation. All this was videotaped, allowing the first interview to become another source I could reexamine, watching and analyzing the choreography several times. As a consequence, the second interview follows a script whereby the conversation is reordered into thematic sections composed of explanations, drawings, and demonstrations. The script still serves as a score that situates a spontaneous rather than scripted talk, but compared to that of the first interview, the script for the second one comes closer to its final form. The editing of the video closely follows the course of the interview and extends it with excerpts from the recordings of the performances and

In una modalità che oscilla tra presenza e assenza, Cvejić offre la propria lettura di Anne Teresa De Keersmaeker. Tra le doppie pagine delle pubblicazioni la studiosa lascia ampio spazio all'interlocutrice, inserendosi spesso nel flusso di pensieri con incisi e commenti brevissimi: «Cool abstraction», «Because swinging one's legs here is the farthest from walking», «You are one violin».⁹² Anche le domande più articolate accompagnano, approfondendo, le riflessioni della coreografa.

Cvejić, come Hanania, cerca di abitare i margini. Tuttavia, nonostante il tentativo di occupare una posizione neutrale, quello che entrambe consegnano è un punto di vista innegabilmente presente, che palesa posizionamento e parzialità. I tre cofanetti sono il prodotto finale di un processo di archiviazione dettagliata ma non totalizzante, che fa luce su degli aspetti e ne oscura altri, esattamente come *It's Alive! À travers l'œuvre de Gisèle Vienne* (2019) (Fig. 2, 3) è una delle tante possibili visioni sulle opere di Vienne. L'incontro con l'opera altrui ha un effetto *boomerang*: i materiali, le pratiche e le poetiche non sono entità passive, ma agenti che spostano, deviano, modificano. È per questo motivo che accreditare entrambi i progetti editoriali è un compito difficile, oltre che inutile. Anche in questo caso viene da chiedersi non soltanto chi sia l'autrice della pubblicazione, ma anche di cosa tratti: *A Choreographer's Score* (2012–2014) è una raccolta che ripercorre il complesso delle opere coreografiche di Anne Teresa De Keersmaeker o la personale riflessione epistemologica dello specifico coreografico attraverso il ruolo oggi assunto dalla "partitura" di Bojana Cvejić? Tra le molteplici oscillazioni è possibile affermare che entrambe le pubblicazioni sono dichiarazioni sulla sopravvivenza delle opere nella molteplicità degli sguardi, sulle loro plurime virtualità e vite, sul desiderio di dislocare il pensiero unico e l'autorialità stabile che le autrici e gli autori sembrano oggi perseguire nel campo delle pratiche coreografiche.

documentaries that illustrate De Keersmaeker's account of the score».

⁹² I commenti sono tutti tratti dal primo volume *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria* (2012).

Capitolo 7

Giochi del tempo

7.1 TEMPORALITÀ CIRCOLARI: FUGA DALLA METAFISICA DELLA PRESENZA

Il capitolo si concentra sull'analisi di casi studio che più esplicitamente palesano la tendenza della coreografia al permanere «differentemente» piuttosto che allo scomparire; tendenza che apre a temporalità espanse e articolate fuori dalla logica causale del tempo cronologico. Il ruolo della pubblicazioni e il complesso delle relazioni che le legano alle performance *live* hanno concorso a ri-definire il dibattito, innescando una decentralizzazione della presenza e della sparizione come specifico delle pratiche coreografiche. Da strumento inadeguato di documentazione di un qualcosa voltato all'effimero, le pubblicazioni sono oggi ripensate da autrici e autori come una delle molteplici versioni dell'opera, di quella infinta catena di ri-elaborazioni attraverso la quale prende forma la coreografia come strategia discorsiva. I progetti editoriali obbligano l'opera coreografica a uscire dai limiti transitori dell'effimero, oltre il qui e ora della messa in scena, che perde il primato ontologico assegnatole dalla metafisica della presenza e dall'ontologia della scomparsa. Esse diventano una delle strategie del permanere della coreografia.

Nel saggio *Then Again* (2012) lo studioso Adrian Heathfield asserisce che «una delle condizioni più consistenti e ricorrenti della performance è la trasformazione» attraverso molteplici «versioni» o «molte nature». ¹ Simon Ellis nel saggio “Jealously, Transmission and Recovery” (2015) parla di evoluzione e di adattamento, traendo dal libro *Spillover* (2012) del biologo David Quammen l'espressione “salto di specie” o “salto inter-specie”, meccanismo nel quale un organismo si trasferisce o si trova casualmente in un ambiente alieno. Nel saggio *The Viral Ontology of Performance*, contenuto nel volume *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (2012) co-curato da Amelia Jones e Adrian Heathfield, lo studioso Christopher Bedford propone un'ontologia del performativo che denomina «virale». Il campo semantico del biologico, che unisce posizioni estremamente diversificate, suggerisce un'idea di coreografia come ecosistema precario, entità in vibrazione fatta di potenzialità esplose e inesplose reciprocamente interconnesse.

Tali assunti generano un'inevitabile ri-formulazione dell'elemento temporale. *Tales of Bodiless* (2011) della coreografa Eszter Salamon e *Relations on Paper* (2013) (Fig. 17) della studiosa, *dramaturg* e artista trans-disciplinare Paula Caspañ non sono più il *pre* o il *post* della messa in scena, ma entità che co-esistono con il *live*, con il quale tessono rapporti di reciproca influenza. *Not Not Nothing* (2019) (Fig. 4), *Something Some Things Something Else* (2019) (Fig. 1), *Every Now and Then* (2009) sono insieme alla performance alcune delle manifestazioni sedimentate nella sfera del visibile di quel

¹ Heathfield (2012), “Then Again”, 32. «But the multiple lives of performance, dissected, represented, re-performed by this volume suggest that one of performance's most consistent and recurring conditions is *transformation*». Il corsivo è dell'autore.

campo creativo di possibilità mai del tutto esaurito che costituisce una coreografia. Non registrano né stabiliscono ciò che accade nella messa in scena piuttosto la riarticolano in un altro mezzo espressivo secondo un principio differenziale che apre allo scarto, all'opacità, alle zone d'ombra. Le pubblicazioni analizzate procedono oltre l'idea di traduzione, anche a quella che resiste al mito della conversione integrale e totalizzante. Come "vite altre" accolgono elementi e suggestioni non necessariamente presenti altrove. Il rapporto lineare, consequenziale e di subordinazione – anche temporale – sostenuto precedentemente dal primato ontologico del *live* non riesce più a raccontare le specificità delle opere contemporanee. Quello generato dalle pubblicazioni è un processo circolare di risonanze in una dimensione spazio-temporale frattale, in cui la distinzione tra ciò che accade prima e ciò che accade dopo è totalmente superflua. A partire dalle riflessioni di Brian Massumi, sostengo che le pubblicazioni esplicitino un'idea di opera come «organizzazione di più livelli che hanno logiche e strutturazioni temporali diverse, ma sono bloccati in risonanza l'uno con l'altra e ricapitolano lo stesso evento in modi divergenti».²

I progetti editoriali sono eruzioni incomplete, non originali, frammentarie, parziali che aprono a un tempo sincopato, nel quale passato, presente e futuro co-esistono in un processo di costante ri-definizione.³ La messa in scena plasma la pubblicazione, fornendo suggestioni visive, partiture, immaginari e riflessioni; la pubblicazione plasma la messa in scena, ri-attivandola e ri-configurandola in differita e in differenza. Non ci sono gerarchie, non c'è un originale, solo una rete affettiva che genera movimento tra le durate, tra i tempi, tra molteplici passati e molteplici presenti, tra libro e *live*.

7.2 SALTI DI SPECIE: *TALES OF BODILESS* (2011) DI ESZTER SALAMON, *RELATIONS ON PAPER* (2013) DI PAULA CASPAÕ

Il capitolo analizza alcune delle strategie editoriali che esplicitano in maniera diretta la tipologia di temporalità espansa generata dal permanere per trasformazione della coreografia. La pubblicazione, una delle molte versioni dell'opera, è osservata in quel processo di riattivazione in differita e in differenza identificato dallo studioso Simon

² Massumi (2002), *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, 33. «The organization of multiple levels that have different logics and temporal organizations, but are locked in resonance with each other and recapitulate the same event in divergent ways».

³ Sulla questione delle asimmetrie del tempo nelle composizioni coreografiche si è ampiamente occupato lo studioso Stefano Tomassini nella trilogia, edita da Scalpendi, *Tempo fermo: danza e performance alla prova dell'impossibile* (2018), *Tempo perso: Danza e coreografia dello stare fermi* (2021), *Fuori tempo: Coreografia e nostalgia, anacronismo, inattualità* (2023).

Ellis come *spillover*.⁴ L'adattamento finalizzato alla sopravvivenza da parte di agenti patogeni in movimento verso ambienti alieni è rimodulato nel campo delle pratiche dal vivo per identificare nel precario e nella ri-formulazione eruttiva lo specifico coreografico. I progetti editoriali qui attraversati palesano la vocazione al cambiamento transmediale, contestuale e relazionale della disciplina attraverso la definizione di un legame con la versione *live* dell'opera apertamente dichiarato fin dal titolo. Risonanza, catalogo, emergenza, lo spazio editoriale prolunga la coreografia come forma discorsiva oltre il qui e ora della messa in scena, ri-editando immaginari e riflessioni e, simultaneamente, dando spazio a potenzialità e virtualità rimaste in latenza. La pubblicazione attiva una temporalità complessa nella quale sono i molti presenti delle lettrici e dei lettori a determinare il passato; il processo di retrospezione è complicato dai cambiamenti interpretativi causati dalla progressiva ri-contestualizzazione nel tempo.

Tales of Bodiless (2011) è il progetto editoriale a cura della coreografa Eszter Salamon, della studiosa Bojana Cvejić, del *designer* musicale e performer Cédric Dambrain, del musicista Terre Thaemlitz, pubblicato con la casa editrice Botschaft Gbr e composto da un libro e un CD. Il progetto trae origine dall'esperienza della piattaforma di ricerca condivisa della durata di sei mesi *6 Months 1 Location – 6MIL* curata da Cvejić e del coreografo Xavier Le Roy presso il Centre Choréographique National de Montpellier.⁵ È la prosecuzione delle improvvisazioni testuali e vocali ideate da artisti e collaboratori, tra i quali la stessa Cvejić e il coreografo e performer Saša Asentić, in risposta a *Elucidations*, la proposta avanzata per l'occasione da Salamon sul "non avere corpo". I contenuti testuali e visivi sono una prefigurazione futuribile, ma non utopistica, di un mondo senza corpi umani, di un mondo dopo l'antropocene e non antropocentrico. Detto altrimenti, un mondo in cui gli esseri umani o sono scomparsi o non sono poi così fondamentali.

Sulla copertina blu *klein* compare unicamente il titolo posto al centro con caratteri maiuscoli non graziati. Tra le pagine quattro contenuti testuali emergono grazie all'utilizzo di quattro distinti *font*. I disegni crudi, incisivi di Floris Deerenberg accennano a dei personaggi, a degli eventi. Sulla terza di copertina è posizionato in una custodia di plastica trasparente quadrata il CD *Tales of Bodiless: Musical Fiction Without Science* (2011). Nella pagina a fianco otto tracce audio sono suddivise in quattro titoli distinti: *The Bog, Dogs, Substitution e Dots*. Percorrendo a ritroso le pagine si intuisce che i quattro titoli musicali corrispondono ai quattro contributi testuali: quattro fiction senza science, quattro narrazioni, quattro mondi futuri né utopici né apocalittici, quattro forme d'esistenza oltre l'umano. Come dichiarato in *The Making of the Performance: Tales of Bodiless* (2011) da Cvejić:

4 Ellis (2015), "Jealously, Transmission and Recovery", 97.

5 Per una descrizione esaustiva si rimanda al capitolo "Coreografia come laboratorio: *6MIL* (2009) di Bojana Cvejić e Xavier Le Roy, *Noa & Snow* (2022) di Alix Eynaudi".

I quattro racconti sono legati da una condizione difficile da immaginare: un mondo senza corpi umani. [...] Nessuno di questi mondi si basa su intuizioni scientifiche o del futuribile. Le storie non realizzano le trame della fantascienza – non proiettano una visione utopica del futuro – né tratteggiano una fine apocalittica di questo mondo. Il nostro desiderio era quello di speculare su vari destini che comportano la perdita degli esseri umani, o la loro sottrazione da questo mondo, e sulle motivazioni e le implicazioni che l'assenza di corpo potrebbe avere per le preoccupazioni fin troppo umane, per la cura del corpo e del sé, per il desiderio sessuale e la riproduzione, per l'evoluzione e la compagnia di specie.⁶

The Bog – la palude – è la descrizione dell'ecosistema del primo racconto, che un narratore in prima persona rivolge a un ipotetico interlocutore umano, costantemente convocato ma lasciato in ombra, attraverso domande e risposte che delineano il suo destino a contatto con il nuovo *habitat*.⁷ Un progetto di memoria collettiva, in cui tutto – animali, piante, microrganismi e minerali – sono archiviati in una distesa di acqua acida, infiammabile perché ricca di metano, pesante per la presenza di ferro e manganese, senza strade né direzioni, solo profondità, incolore e inodore, di quattro gradi *celsius*, un corpo idrico di acqua che non si muove. Le cose nel *bog* sono invertite: la materia molle resta mentre quella solida si scioglie. Le ossa si dissolvono, dell'uomo permane un involucro di pelle, capelli, unghie, cervello, reni, fegato, ma anche vestiti di lana e pelle: «diventi tutt'uno con il paesaggio, unito con la palude in un matrimonio eterno».⁸ Ciò che rimane è un corpo umano privato di tutto ciò che è umano. «Tu no, ma il tuo corpo sì».⁹ La palude è una rete unica di agenti, una memoria collettiva in cui il singolo persiste, «rimanendo di meno».¹⁰ A intervallare il testo, che gioca con gli strumenti

6 Cvejić, Salamon (2011), *Tales of Bodiless*, 41. «The four tales are bound by a condition that is hard to imagine: a world without human bodies. [...] None of these worlds si based on scientific or futurological insights. The stories neither fulfill the plots of science fiction – they don't project a utopian vision of future – nor do they sketch an apocalyptic end to this world. Our wish was to speculate about various destinies that involve the loss of humans, or their sub-traction from this world, and about the motivations and implications that bodilessness could have for all-too-human concerns, for the care of the body and the self, sexual desire and reproduction, evolution and species companionship».

7 La prima prefigurazione fictionale – da *fiction* – trae ispirazione dall'usanza medievale di sacrificare e seppellire in un ambiente paludoso corpi umani per fare dei loro intestini i segni per la lettura futura del passato. I casi più noti sono la mummia di Lindow e quella di Tollund.

8 *Ivi*, 10. «You become one with the landscape, coupled whit the bog in an eternal marriage».

9 *Ibidem*. «You are not, but your body is».

10 *Ibidem*. «Remaining by remaining less, shrinking, drying ,out yet there is always something that stays».

della descrizione scientifica, una serie di illustrazioni che sintetizzano visivamente la condizione umana nel nuovo *habitat*.

Dogs è una conversazione tra W naso bagnato e U labbro superiore, che apre le porte su un mondo lasciato libero ai cani. Le accurate descrizioni della *fiction* precedente sono sostituite da un lungo scambio di battute veloci: «What's your name?», «I don't understand you», «o.k. thanks», «I am so sorry for you». La conversazione ha un ritmo incalzante, veloce; aggressioni verbali, insulti, comandi traducono sulla pagina il comportamento degli animali. Attraverso oscillazioni tra passato, presente e futuro, U e W discutono a proposito dell'origine della loro razza per mutazione naturale dai lupi o per addomesticamento, al rapporto con l'essere umano, alle malattie prodotte dalla sua ingerenza sul corredo genetico, alle possibilità aperte dalla sua scomparsa. Nella doppia che chiude il secondo racconto, un'illustrazione sulla reciproca incorporazione fisica tra i due cani è accompagnata sulla destra da un testo in grassetto e maiuscolo. Una denuncia lacerante alla colonizzazione del corpo dell'animale a opera dell'uomo si conclude con un invito a uscire dalla condizione di sottomissione e proprietà imposta, a incrociarsi con altre specie, a vivere finalmente la varietà:

CANI, SMETTETE DI ESSERE PROPRIETÀ COLONIALE.
PIÙ CONTROLLATA E RARA È LA VOSTRA SPECIE, TANTO PIÙ ALTO
È IL VOSTRO PREZZO SUL MERCATO, MA PIÙ ALTO È IL PREZZO CHE
PAGATE IN MALATTIE.
LA VOSTRA BELLEZZA È COLONIZZATA DAL VOSTRO PEDIGREE.
DIMENTICATE LE IMMAGINI CHE GLI UMANI HANNO COSTRUITO
SU DI VOI.
PLUTO, GOOFY, LAJKA, LASSIE, TORNATE ALLA FANTASIA UMANA.
LA CONSANGUINEITÀ NON VI HA RESO SOLO CARICATURA/MA
ANCHE FATTO DI VOI UN SACCO MALATO DI CANCRO.
QUINDI, SMETTETE DI MANGIARE ZUCCHERO.
EVITATE IL DIABETE E LA CECITÀ.
CANI, FERMATEVI E GUARDATE INTORNO A VOI.
FORSE VI STATE PERDENDO UN INTERO MONDO DI VARIETÀ
DELLE SPECIE ANIMALI. FORSE POTETE CONTINUARE LA
VOSTRA EVOLUZIONE,
FATE BRANCO CON I RATTI, I GATTI E GLI SCIACALLI.
SFOGATE LA VOSTRA AGGRESSIVITÀ, SIATE COMPULSIVI
E OSSESSIVI
SENZA MISURA, ABBAIATE PER TUTTO IL TEMPO E TANTO FORTE
QUANTO VOLETE,
DORMITE FINO A CHE LE VOSTRE OSSA SIANO RIPOSATE.

NON SO DOVE POTETE ANDARE,
IL FUTURO È INCERTO SENZA PROGRESSO.¹¹

Substitution descrive una realtà nella quale le differenze sono ridotte alla polarizzazione tra il possedere o meno un corpo. La narrazione in prima persona di un'entità *bodiful* chiarisce le caratteristiche della relazione con i *bodiless*: unici esseri ancora capaci di godere attraverso il corpo, i primi sostituiscono i secondi che, privati della possibilità di percezione sensibile, diventano puri agenti del desiderio. La sostituzione – così è definita la relazione – è un derivato che nobilita la *prostituzione*:

Proprio così. Ero una prostituta

L'ho fatto perché mi sentivo a disagio nel mio corpo e il modo migliore per combattere questa vergogna era scambiare il mio corpo... e capitalizzare il desiderio degli altri.

Era un modo facile per fare soldi.

No, non mi sentivo umiliata o sfruttata, era anche eccitante e gratificante rendere vivi uomini tristi e freddi...

Beh, ora è una storia diversa. Avere un corpo oggi è un privilegio, perché è così raro...

Come facciamo ora che non c'è contatto fisico? Usiamo le parole per evocare sensazioni per coloro che non hanno un corpo di cui godere.

Perché? ... beh, credo perché il contatto è impossibile tra un corpo e un non-corpo.

Forse non hai capito: i nostri clienti sono privi di corpo, non hanno bisogno del nostro corpo... ma della nostra immaginazione... delle nostre parole che li ispirano... a immaginare sensazioni che loro stessi non possono provare, ma che noi possiamo recitare al loro posto.

11 *Ivi*, 21. «DOGS STOP BEING TEH COLONIAL PROPERTY./THE MORE CONTROLLED AND RARE YOUR SPECIES IS THE HIGHER YOUR PRICE ON THE MARKET BUT THE HIGHER THE PRICE YOU PAY IN DISEASES./YOUR BEAUTY IS COLONIZED BY YOUR PEDIGREE./FORGET THE IMAGES THAT HUMAN BUILT OUT OF YOU./PLUTO, GOOFY, LAJKA, LASSIE, GO BACK TO THE HUMAN FANTASY./THE INBREEDING HASN'T ONLY MADE YOU A CARICATURE/BUT ALSO A SICK SACK OF CANCERS./SO, STOP EATING SUGAR./AVOID DIABETES AND BLINDNESS./DOGS, STOP AND LOOK AROUND YOU./MAYBE YOU ARE MISSING OUT A WHOLE WORLD OF VARIETY/OF ANIMAL SPECIES. MAYBE YOU CANE CONTINUE YOUR EVOLUTION, MAKE PACKS WITH RATS, CATS AND JACKALS./LET YOUR AGGRESSION OUT, BE COMPULSIVE AND OBSESSIVE/WITHOUT MEASURE, BARK AS LONG AS YOU PLEASE,/SLEEP UNTIL YOUR BONES REST./I DON'T KNOW WHERE YOU CAN GO,/THE FUTURE IS UNCERTAIN WITHOUT PROGRESS». L'utilizzo del maiuscolo è dell'autrice.

... Oh, mi piace molto. Mi basta sapere che questi esseri senza corpo sono lì per iniziare a crescere. È come il sesso batterico.¹²

Coloro che scelgono di condividere le sensazioni e le percezioni corporee non sono più relegate e relegati ai margini della società, al contrario proliferano, diventano indispensabili. Le molte voci sono tradotte nelle doppie pagine da una moltiplicazione di *font*, di *layout*, di parole che fluttuano nello spazio. I sostituti aumentano, si allargano grazie al desiderio dei *bodiless*, diventano masse schiumanti estese, occupano sempre più spazio e al culmine del piacere si trasformano in polvere.

Il quarto racconto è la narrazione limite, dove tutto tende al punto, alla particella infinitamente piccola, che non ha forma, che si scontra con le altre, le sposta o le trasforma in una nuova configurazione compartecipata. Una transizione da uno a due da due a uno. «Sarebbe un sollievo non avere corpo, non sentirne il peso, la massa e le dimensioni? Come sarebbe esistere senza il dolore del corpo?».¹³

Tales of Bodiless (2011) è un progetto editoriale, ma anche una performance, un ambiente sonoro, un'installazione video.¹⁴ Le quattro «*musical fiction senza science*» hanno molteplici vite dentro e fuori lo spazio delle doppie pagine oltre i corpi umani, che compaiono nelle illustrazioni come involucri di pelle senza ossa e nella messa in scena come presenze spettrali, evanescenti, composte più di luce che di carne. Dal vivo la molteplicità visiva del testo, generata dall'utilizzo di diversi *font*, di diversi *layout*, del grassetto, del corsivo, del maiuscolo e del minuscolo, si traduce in una pluralità di voci differenziate per timbro, altezza, volume e localizzazione nello spazio. Il complesso di percezioni sensoriali veicolate dalle parole, dalle dettagliate descrizioni, dal ritmo delle conversazioni viene ri-attivato da un dispositivo coreografico audiovisivo teso a stressare il corpo dello spettatore attraverso l'iper-stimolazione dei sensi. La pubblicazione e il *live* sono due articolazioni, due depositati, due diverse durate del progetto *Tales of Bodiless* (2011), due modalità espressive eterogenee attraverso

12 *Ivi*, 24. «That's right. I was a prostitute .../I did it because I felt awkward in my body and the best way to fight this shame was to trade my body ... and capitalize on the desire of others./It was an easy way to make money./No, I didn't feel humiliated or exploited, it was also exciting and rewarding to make sad and cold men alive .../Well, It's a different story now. Having a body nowadays is a privilege, since it's so rare .../You mean, how do we do it now when there's no physical contact? We use words to invoke sensations for those who have no bodies to enjoy./Why? ... well, I guess because touch is impossible between a body and a non-body./Maybe you didn't get it: our clients are bodiless, they don't need our bodies ... but our imagination ... our words inspire them ... to imagine sensations they can't have themselves but we can act out in their place./... Oh I enjoy it very much. I only need to know that these bodiless beings are there to begin to grow. It's like bacterial sex».

13 *Ivi*, 43. «Would it be a relief not to have a body, not to feel its weight, mass and size? What would it be like to exist without the pain of the body?».

14 Hanno collaborato alla realizzazione del dispositivo coreografico il *designer* Peter Böhm, la *light designer* Sylvie Garot, i musicisti Cédric Dambrain – primo e secondo racconto – e Terre Thaemlitz – terzo e quarto racconto.

le quali le quattro narrazioni sopravvivono per trasformazione transmediale. Più che registrazione di un'opera effimera, il progetto editoriale è una ri-articolazione dell'esperienza coreografica dal vivo, esattamente come quest'ultima non è mera traslazione di una partitura.¹⁵ Ognuna delle due vite permette all'opera di affiorare, a diversi aspetti di emergere. L'esperienza totalizzante e pubblica della messa in scena pone i corpi delle spettatrici e degli spettatori in una situazione radicalmente diversa da quella delle lettrici e dei lettori, che nella solitudine dell'ascolto del CD e della lettura del libro possono interrompere, sconvolgere, riarticolare le sequenze drammaturgiche, soffermarsi sui dettagli, ritornare sulle parole. Nella veste editoriale l'opera può essere ri-attivata molteplici volte secondo una durata e delle modalità che sfuggono dal controllo dell'autrice; dal vivo l'*agency* del pubblico è ridotta e l'esperienza molto più corporea. Tra le due non è possibile stabilire una gerarchia, un prima e un dopo, una consequenzialità lineare, un ordine causale, ma neanche una relazione biunivoca, una corrispondenza 1:1. Non sono l'uno la traduzione dell'altra, qualcosa nel salto scompare, qualcos'altro affiora. Sono due durate eterogenee che co-esistono in risonanza ma separatamente, due specie attraverso le quali la coreografia *Tales of Bodiless* (2011) si manifesta.

Paula Caspaõ amplifica il salto di specie attraverso un progetto editoriale che dialoga con l'opera di un'altra artista, la coreografa e filosofa Petra Sabisch. *Relations on Paper* (2013) (Fig. 17) esplicita fin dalla prima di copertina la propria natura ibrida e la relazione per differenza con un'altra entità mediale; la pubblicazione di sessantaquattro pagine è una documentazione, un glossario *site-specific*, un catalogo, un diario di viaggio, una risonanza, un calepino,¹⁶ un luogo, una traccia di/da/per/con *Relations: A Concrete Choreography* (2013) di Petra Sabisch.

Il progetto editoriale è un *booklet* con copertina morbida, una stampa *offset* monocromatica di un indaco scuro di 14x19,5 cm con rilegatura a punti metallici realizzata con la casa editrice Ghost. Le prime pagine raccolgono le riflessioni che permettono di inquadrare e comprendere la sequenza drammaturgica di materiali visivi e testuali che occupa la parte centrale del libro. L'indice dei contenuti è anticipato dalle dichiarazioni dell'autrice circa scopi e funzioni; *Relations on Paper* (2013) (fig. 17) tra documentazione su carta e coreografia è pensata per «ricordare, ri-percepire, rimontare, ri-organizzare, sostituire» in altri spazi, in altri tempi e con altre persone «le parti, le questioni, gli oggetti, i movimenti, le posizioni, i sensi, i venti, i pensieri», che

15 Nel saggio *The Making of the Performance: Tales of Bodiless* (2011) Bojana Cvejić accenna alla messa in scena delle quattro fiction raccolte tra le pagine del libro, focalizzandosi sulla creazione di un dispositivo teatrale in grado di stimolare l'immaginazione del pubblico attraverso i sensi. L'enfasi sugli aspetti tecnici può essere interpretata come frutto della necessità di veicolare un'esperienza affine attraverso un mezzo espressivo radicalmente diverso.

16 Con il termine calepino vengono indicati vocabolari latini, con traduzioni in varie lingue moderne, modellati su quello compilato nel 1502 (e poi più volte rifatto) dall'umanista bergamasco Ambrogio da Calepio o Calepino (c. 1440–1510 o 1511).

compongono l'opera concreta.¹⁷ È una composizione coreografica che sfrutta come *medium* la narrazione finzionale e il libro per le possibilità che entrambi forniscono di creare relazioni, assemblaggi, incontri, effetti cinestetici e affettivi. Caspaõ introduce le lettrici e i lettori all'opera indirizzando le loro interpretazioni e letture oltre l'idea di una trasposizione «corretta» della rappresentazione e delle sue caratteristiche *live*. All'autrice non interessa fornire l'«immagine giusta» del così com'era, né sancire una derivazione tra performance dal vivo e documentazione mediata.¹⁸ Le pagine non fotografano né catturano la versione concreta, sebbene in qualche modo la ri-attivino. Fuori dalla gerarchia sancita dalle riflessioni che fanno del *live* la forma d'espressione privilegiata della coreografia, *Relations on Paper* (2013) (Fig. 17) e *Relations: A Concrete Choreography* (2013) sono due punti di partenza, due nodi che, risuonando attraverso lunghezze d'onda diverse, permettono a elementi distinti di emergere. L'autrice amplifica l'assunto, constatando l'impossibilità di stabilire un originale universalmente valido:

Immagina che, per una di quelle coincidenze che accadono più spesso, avessimo visto questa performance lo stesso giorno, condividendo lo stesso tempo e spazio fisico, la stessa aria e la stessa angolazione, entrambi seduti nella stessa fila. Non sono sicuro che avremmo visto la stessa performance. Tu e io non divideremo mai gli stessi spazio-tempi; la nostra percezione non è coreografata allo stesso modo, il nostro vedere-pensare non è sensibile alle stesse cose. Ecco perché potremmo dire, senza timore di screditare questo gesto di documentazione, che qualsiasi somiglianza tra le persone, gli oggetti e i materiali che parteciperanno agli incontri che avranno luogo su queste pagine e le persone, gli oggetti e gli spettatori che hanno partecipato alla realizzazione e alla percezione della performance “relations” sono una questione di pura casualità.¹⁹

17 Caspaõ (2013), *Relations on Paper*, 3. «More than made to remember the concrete choreography of “relations”/this piece of documentation is made to literally REMEMBER/RE-PERCEIVE/RE-ASSEMBLE/RE-ARRANGE/RE-PLACE/the parts, issues, objects, movements, stances, senses, winds, thoughts/the piece is made of».

18 L'espressione « une image juste » è una citazione di Caspaõ da un manifesto del film *Vent d'est* (1969) di Jean-Luc Godard: « Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image ».

19 *Ivi*, 4–5. «Imagine that by one of those coincidences that happen more often than not, we had seen this performance on the very same day, sharing the same time and physical space, the same air and the same angle, both of us sitting in the same row. I am not sure that we would have seen the same performance. You and me, we will never share the same space-times; our perception is not choreographed in the same way, our seeing-thinking is not sensitive to the same things. That is why we could say, without fearing to discredit this documentation gesture, that any resemblance between the people, the objects and materials that participate in the encounters that will take place on these pages – and the people, the objects, and the spectators that participated in the making

Anche la lettura in quanto esperienza incarnata apre a una moltiplicazione degli sguardi; le prospettive e le posture delle lettrici e dei lettori incidono inevitabilmente sull'opera, generando insieme a quella dell'autrice molteplici versioni. Caspaõ invita il pubblico a porre l'attenzione sulla drammaturgia del leggere, sull'esecuzione, su ciò che ci muove, sulle sensazioni che genera:

Guarda cosa succede tra i tuoi ritmi e queste pagine: i suoni, gli affetti, i tempi e i luoghi specifici che puoi produrre l'uno con l'altro, l'uno dall'altro.²⁰

La prima parte si chiude con l'indice dei contenuti – otto descrizioni di azioni, una conversazione tra Paula Caspaõ e Petra Sabisch, il testo di una canzone e le biografie di coloro che hanno preso parte al progetto – e due domande – «come si relaziona il libro?» e «come suona il libro?» –, che mettono in primo piano la materialità dell'oggetto editoriale, i suoi effetti e le relazioni con l'utente. L'autrice in uno slancio finale risolutivo – «you know what?» – invita a fare uso dei contenuti, a leggere le pagine come partiture per prefigurare o realizzare altre esecuzioni. «Non lo sapremo mai. Questo potrebbe essere il documento di qualcosa che deve ancora venire».²¹ L'opera salta da una specie all'altra, da un ambiente alieno all'altro, dalla messa in scena al libro, dal libro a una nuova messa in scena in un percorso di trasformazione che ne sostiene il permanere.

Ciascuno degli otto assemblaggi, le otto descrizioni dei movimenti relazionali attraverso i quali gli oggetti si perdono, si aggregano e si spostano, è introdotto da una foto monocromatica indaco scuro sulla carta color avorio che caratterizza tutta la pubblicazione. La prima immagine ritrae un dettaglio di un ambiente; il titolo suggerisce che si tratta di «dune da qualche parte». Con un'*èkphrasis* estremamente dettagliata e incarnata – «molto vicino al pubblico, sulla sinistra del palco (dove mi trovo)» –²² Caspaõ ritrae ciò che avviene sullo spazio scenico, dai movimenti della prima performer al saluto finale al pubblico. La duna dorata è il punto focale della prima descrizione. Una sequenza di azioni si succedono con rapidità, indotte dalle relazioni tra gli oggetti che vengono progressivamente messi a fuoco dal cono prospettico della spettatrice/autrice: la duna di sabbia, una luce che si muove, un imbuto bianco capovolto, una torcia, una grossa borsa bianca, un tappetino per *yoga* arancione, un *timer* per uova

and in the perceiving of the performance “relations” is a matter of pure chance».

20 *Ivi*, 5. «See what happens between your rhythms and these pages: the specific sounds, affects, times and places you can produce with each other – out of one another».

21 *Ivi*, 9. «We never know. This could be the document of a piece of something yet to come».

22 *Ivi*, 11. «Very close to the audience, on the left of the stage (from where I am)».

color blu, un limone che rotola, una tavola di legno, un cavo sotto il tappetino, un filtro da caffè scuro sulla duna, un vassoio d'argento in verticale, un lontano castello di sabbia, un'altra donna, un limone sul tappetino per *yoga* arancione, un limone che rotola dal tappetino, il secondo limone è ora rivolto verso il limone accanto al *timer* blu, la seconda donna prende un rotolo di carta stagnola argentata, lo srotola vicino alla duna, diventa un sentiero, poi prende una vecchia radio dal lato destro del palco, due cuscini, un agglomerato di cuscini e radio spazzato con una grande scopa contro la duna, la donna indossa un impermeabile bianco, con un filtro da caffè crea una pioggia di sabbia, l'agglomerato di cuscini-radio-filtro da caffè coperto con l'impermeabile diventa un *iceberg* di plastica, due piccole montagne una di fronte all'altra, il suono del trascinarsi dei due cuscini e radio sul pavimento, la seconda donna perfora la duna di sabbia con un manico di scopa, cavi, un cavo collegato a un ventilatore, un cavo collegato a una valigia blu, si muovono, la prima donna afferra e accarezza il maglione della seconda che tiene sopra la testa la valigia blu, si accendono le luci, le due interpreti salutano, il sentiero argentato ha attraversato tutto lo spazio scenico dalla duna di sabbia alla duna-*iceberg* di plastica, un percorso in alluminio che porta da qualche parte.

Il ventilatore è il successivo punto focale. Il rumore di un ventilatore, due punti di luce stanno emergendo, sul pavimento in fondo al palco appare un ventilatore, comincia a soffiare, la prima donna attiva un *carillon* accanto al ventilatore, si veste e si siede sulla riva di una duna, guarda da lontano il ventilatore, è una giornata ventosa, succedono molte cose, la seconda donna sposta uno sgabello, strofina il sedile contro il pavimento, una scatola di plastica, sposta il ventilatore, sposta la scatola grigia, si siede, un piatto di limoni, il ventilatore inizia a girare velocemente, è un veicolo in accensione, un agglomerato di lampadina-sgabello-ventilatore, il rumore di ceci che cadono da un barattolo, la seconda donna sposta lo sgabello accanto alla borsa bianca, prende un paio di caramelle gommosi gialle, le porta all'inizio del sentiero argentato, stivali di gomma, il ventilatore è tirato dalla prima donna attraverso lo spazio, succedono molte cose altrove, le due donne vanno in giro, producendo molti suoni virtuali, reali e amplificati insieme al ventilatore, la seconda donna si toglie gli stivali di gomma, da quello destro prende un *timer* argento, la seconda donna si dirige verso la borsa bianca e prende un rettangolo arancione verticale, il tappetino di *yoga*, la luce è diventata blu, un paio di limoni girano, il rumore del foglio d'argento, silenzio, un candeliere d'argento che struscia il terreno, un cuscino di spugna che produce suoni a contatto con il muro, il ventilatore osserva, partecipando con il suo suono, contaminando con la sua presenza tutti gli altri oggetti.

Il punto focale cambia nuovamente: le dune, il ventilatore, i limoni con degli stivali di gomma blu e gialli, i battiti cardiaci e gli alleati del cuscino, una penna, una foglia di palma in una bottiglia caduta, cose che si muovono dentro e fuori altre cose, lo scivolare in una scatola. La composizione è un *loop* reiterato otto volte, fatto di descrizioni che ri-attivano l'opera diversamente. Stessi oggetti, stesse azioni, ma la sequenza drammaturgica cambia sotto lo sguardo che illumina ogni volta

nuovi dettagli. La prospettiva agisce ciò che accade. Le lettrici e i lettori seguono i percorsi tracciati, le relazioni e le affezioni tra gli oggetti, a ogni nuova immagine il giro riparte, aumenta di velocità. Se si desidera, è tuttavia possibile deviare e procedere per altre strade; alcune indicazioni lungo il tragitto invitano a compiere dei salti tra le pagine:

[per seguire ciò che accade tra queste righe si può passare direttamente a: *ventilatore in funzione*, p. 15–17]²³

[se in questo momento hai voglia di seguire la vicenda dei limoni, puoi andare direttamente a: *limoni con stivali di gomma blu e gialli*, p. 19–21]²⁴

con questi stivali di gomma succederanno molte cose (in un'altra pagina, non qui [più precisamente in: *limoni con stivali di gomma blu e gialli*, p. 19–21]²⁵

[se vuoi sapere di più su cosa faranno questi suoni e come, vai direttamente a: *battiti cardiaci e alleati del cuscino*, p. 23–25]²⁶

[se vuoi sapere cosa succede qui, vai a: *dune da qualche parte*, p. 11–13]²⁷

[se sei interessato a cos'altro è successo al piatto di limoni dal momento in cui è stato messo nella scatola grigia al momento in cui appare sopra accanto alla porta, vai a: *ventilatore in funzione*, p. 15–17]²⁸

[succede qualcos'altro a quella cosa che ora ha in tasca, in: *scivolare in una scatola*, p. 33]²⁹

23 *Ivi*, 12. «[to follow what happens between these lines you can step directly to: *ventilator doing its thing*, p. 15–17]».

24 *Ibidem*. «[if you feel like following the lemon affair right now, you can go directly to: *citrons with blues and yellow gummy stiefel*, p. 19–21]».

25 *Ivi*, 16. «with these rubber boots, many things are going to happen (on another page, not here) [more precisely, in: *citrons with blues and yellow gummy stiefel*, p. 19–21]».

26 *Ivi*, 17. «[if you want to know more about what these sounds are going to do and how, go directly to: *cushion heartbeats & allies*, p. 23–25]».

27 *Ivi*, 19. «[if you want to hear about what happens here, go to: *dune somewhere*, p. 11–13]».

28 *Ibidem*. «[if you're interested in what else happened to the plate of lemons between the moment it was put in the gray box and the moment it appears on top of it next to the door, go to: *ventilator doing its thing*, p. 15–17]».

29 *Ivi*, 20. «[something else happens to that thing now in her pocket, in: *slide in the pocket*, p. 33]».

[maggiori informazioni su questo argomento in: *dune da qualche parte*, p. 11–13]³⁰

[dettagli in: *ventilatore in funzione*, p. 15–17]³¹

[per sapere da dove viene il piatto al limone e cosa succede prima che la seconda donna infili le mani negli stivali di gomma gialli, vai a: *limoni con stivali di gomma blu e gialli*, p. 19–21]³²

I rimandi nel testo ri-generano su carta gli intrecci coreografici, percettivi e affettivi della versione concreta dell'opera. La reiterazione è tuttavia differente, delegata alla scelta dell'utente, che può muoversi liberamente, tornare indietro, andare avanti, *zoomare* su dettagli, fermare i movimenti. L'immersione nell'ambiente, evidenziata dall'utilizzo del termine concreto dal latino «crescere insieme con» da parte di Petra Sabisch, caratterizza anche l'esperienza su carta di Paula Caspaõ. Gli assemblaggi di oggetti nella versione editoriale coinvolgono direttamente il pubblico, che assume una funzione attiva nel meccanismo di generazione ed emersione della dinamica. Gli oggetti sono «istanze relazionali», «entità sociali» che affettano e sono affettate, che non si manifestano mai in autonomia, elementi precari di un rizoma in movimento che le autrici invitano a percorrere e ri-percorrere. Nella versione *live* spettatrici e spettatori seguono le piccole azioni, gli incontri, i dettagli inaspettati, le diverse sfaccettature del medesimo oggetto, che appaiono e scompaiono simultaneamente nello spazio scenico grazie ad associazioni costantemente rinnovate; in *Relations on Paper* (2013) (Fig. 17) lettrici e lettori rincorrono letteralmente gli oggetti, le loro azioni e relazioni tra le pagine, interrompendo il meccanismo di causalità, percorrendo altre possibilità. È Caspaõ stessa a sottolineare la vitalità extra-funzionale ed extra-antropocentrica dei materiali coinvolti nella coreografia:

Quindi, in un certo senso, è come se gli oggetti saltassero fuori da se stessi, sviluppando vite indisciplinate e distaccate dalle proiezioni umane, abbracciando molteplici modi di esistere e coesistere in più di una combinazione. Attraverso l'azione delle relazioni ciò che diventa allora manifesto è che la vita degli oggetti è più ampia di

30 *Ivi*, 21. «[more on this is: *dune somewhere*, p. 11–13]».

31 *Ibidem*. «[details, in: *ventilator doing its thing*, p. 15–17]».

32 *Ivi*, 33. «[to find out where the lemon plate comes from, and what happens before the second woman sticks her hands in the yellow rubber boots, go to: *citrons with blues and yellow gummy stiefel*, p. 19–21]».

quanto possiamo immaginare: non coincidono con le loro determinate funzioni, e i molteplici assemblaggi a cui prendono parte non sembrano esaurirle.³³

Le vite indisciplinate degli oggetti invitano a spostare l'attenzione da un'idea di entità stabile a una relazionale, a comprendere i legami in maniera contestuale e locale, oltre le consuetudini, l'ordinario e la costruzione semiotica di senso. L'enfasi sulle qualità vitali di materiali generalmente considerati inerti spinge l'opera oltre l'uomo, oltre le sue capacità e volontà: gli oggetti resistono ai nostri desideri, ci spostano, ci affettano, fuggono dai significati assegnati, creano con noi assemblaggi, nuove forme di esistenze. Petra Sabisch si esprime chiaramente su questo aspetto:

Ai miei occhi l'arte è essenzialmente politica proprio perché ridistribuisce ciò che è sensibile. Così, in "*relations*", l'idea era di annullare i sistemi di significazione, che sono scambiabili proprio come le valute. È una proposta per invertire le gerarchie e costringere la percezione a un *questo o quello* che non ha un oltre-simbolo...³⁴

Ai movimenti e agli intrecci che si verificano tra le pagine seguono i frammenti della conversazione tenuta da Petra Sabisch e Paula Caspaõ a Berlino, dal 29 gennaio all'8 febbraio 2013, nei giorni seguenti la prima, sedute una di fronte all'altra ma con l'intermediazione di Skype. A palesare l'utilizzo della *chat* di messaggi istantanei ogni battuta è accompagnata dalla data e dall'orario di invio. La sequenza non segue un ordine lineare; come per gli eventi anche la conversazione è un andirivieni temporale. Le risposte arrivano in ritardo, di cinque a volte di otto giorni, rispetto alle domande che continuano a succedersi. Il dialogo è un'altra vita, un'altra versione dell'opera. L'argomentazione a due è una ri-attivazione che evidenzia «differentemente» i meccanismi, le strategie, le relazioni, le suggestioni di *Relations: A Concrete Choreography* (2013) e *Relations on Paper* (2013) (Fig. 17). Anche il testo della canzone posto in chiusura del libro è un ulteriore passaggio di quel processo di *spillover* che

33 *Ivi*, 40. «So in a way it is as if objects jumped out of themselves, developing unruly lives detached from human projections, embracing multiple ways of existing and coexisting in more than one combination. Through the agency of relations what becomes manifest then is that objects' lives are wider than we are able to imagine: they do not coincide with their determined functions, and the manifold assemblages they take part in do not seem to exhaust them».

34 *Ivi*, 49. «In my eyes art is essentially political precisely because it redistributes that which is sensible. So in "*relations*", the idea was to void signifying systems, which are just as exchangeable as currencies are. It is a proposal to invert hierarchies and to constrain perception to a *this or thatness* that has no beyond-symbolism».

porta l'opera a spostarsi verso ambienti alieni:

con diversi tipi di movimenti
su carta da stampa *munken*, crema - spessore 80 gr
il suono della(e) pelle(i) in movimento su (questa) carta
pensieri che si muovono qua e là

il prossimo in

contatto con

“Relations: a concrete choreography with objects”
questo oggetto è più stabile della performance?
(molto probabilmente no - da lasciare senza risposta)
oggi lo leggerete così, domani così
[...]
qualcosa di diverso dalla performance
un'altra performance
per continuare il percorso di *“relations”*
allungandone le vite, per pensare
alle questioni
sensazioni
facendo questo
qualcos'altro
un diario di viaggio, quasi
piuttosto che un catalogo

psssst questo non è il modo per tornare alla performance
ma da qualche altra parte
con esso
che tipo di gesti leggerà questa scrittura
implicherà genererà
in quali tipi di concatenamenti entrerà
quanto tempo resterà tra noi?

nella tua mente
a casa tua
che tipo di vita condurrà
con chi, con cosa sarà più prolifico
Con chi starà, quante volte
che genere di cose ti dirà

ti farà fare

qualcos'altro che inizia da qui ad allora, questo e quello e ancora³⁵

Nonostante il complesso di differenze, *Tales of Bodiless* (2011) di Eszter Salamon e *Relations on Paper* (2013) (Fig. 17) di Paula Caspaõ sono accomunate da un'idea di coreografia come entità transmediale, che sopravvive per trasformazione da una modalità espressiva all'altra. La metamorfosi è per entrambi soltanto parziale, il passaggio non genera una corrispondenza 1:1, una traduzione trasparente che mette tutto in salvo. Qualcosa nel salto cade nell'ombra. Le molte vite dell'opera coreografica sono legate non per una consequenzialità causale lineare, ma per risonanza, per echi. Appartengono al solito campo gravitazionale, ma come entità spazio-temporali distinte ne mettono a fuoco aspetti diversi.

I due progetti sono accomunati dal desiderio di spingere la coreografia oltre il movimento e soprattutto oltre l'umano. Se la suggestione di Salamon di "esistenze senza corpi" induce la prefigurazione *fictionale* di quattro mondi che decentralizzano o dissolvono l'essere umano in un dispositivo teatrale audio-visivo incorporeo, l'opera di Sabisch-Caspaõ enfatizza il ruolo degli oggetti inerti come agenti di un complesso di relazioni che in parte sfugge dalla volontà umana. La coreografia non è solo un'entità precaria e in divenire, ma una forma espressiva che eccede la danza come composizione di movimenti e l'essere umano. La tendenza, anticipata dalla tipologia e dal posizionamento specifico della pubblicazioni nell'ecosistema delle singole opere, è amplificato dai contenuti, dalle riflessioni generate e dalle stesse composizioni *live*.

I progetti editoriali, che dilatano l'esistenza coreografica oltre il qui e ora della messa in scena, sono in virtù del rapporto con quest'ultima a loro volta caratterizzati da una temporalità complessa. Il presente costantemente rinnovato nell'esperienza di lettura privata ri-evoca e re-itera il passato della versione *live* e allo stesso tempo richiama il futuro a cui la consegna in quanto documentazione. Come durata più ampia rispetto alla messa in scena, la pubblicazione ri-definisce il passato attraverso la contestualizzazione nei molti presenti dell'utente e simultaneamente guarda al futuro, conservando potenzialità e virtualità dell'opera che aspettano di accedere al regime di visibilità.

35 *Ivi*, 54–55. «with different kinds of movements/on munken print paper, cream - thickness 80 gr/the sound of moving skin(s) on (this) paper/thoughts duck-gliding here and there/the next one stumbling [...] in resonance - in touch with/"relations: a concrete choreography with objects"/ is this object more stable than the performance?/(most probably not - to be left unanswered)/you will read it today like this, tomorrow like that [...] something other than the performance/another performance/to continue the course of "relations"/extending its lives, thinking/issues/sensations/doing this/some-thing else/a travelogue, almost/rather than a catalogue/psssst this is not the way to get back to the performance/but somewhere else/with it/what kinds of gestures will this writing reading/implicate generate/in what kinds of assemblages will it enter/how long will it stay between us/in your mind/in your house/what kind of life will it lead/with whom, with what will it be more prolific/stay with, how many times/what kinds of thing/will it tell you/make you do/something else starting between now and then, this and that and again». Il minuscolo è dell'autrice.

7.3 TEMPI SINCOPATI: *SOMETHING SOME THINGS* *SOMETHING ELSE* (2019) DI JEROEN PEETERS, *EVERY NOW* *AND THEN* (2009) DI METTE EDVARDSSEN

Permanenza per adattamento e temporalità alternative alla dittatura del cronologico sono aspetti intrinsecamente legati all'interno di alcuni progetti editoriali che permettono di osservare esplicitamente alcune delle derive intraprese da artiste e artisti verso un'idea di coreografia come entità transmediale dalla temporalità espansa. Opere come *Some Things Something Else* (2019) del *dramaturg* e performer Jeroen Peeters ed *Every Now and Then* (2009) della coreografa Mette Edvardsen spingono l'opera coreografica verso scale temporali profondamente diverse rispetto a quelle celebrate dalla metafisica della presenza. Gli oggetti editoriali analizzati aprono a un tempo sincopato, nel quale il presente è interrotto da altre temporalità, è caricato dal passato e dal futuro, con i quali forma un unico conglomerato *in fieri*. Il presente costantemente rinnovato da lettrici e lettori convoca simultaneamente il passato della versione performativa e i futuri ai quali la pubblicazione come documentazione si rivolge. Gli oggetti editoriali sono entità strabiche rivolte al passato del non-più-qua e al futuro del non-ancora-qua. Come durate più ampie rispetto all'evento ridefiniscono il passato attraverso la ri-contestualizzazione nei molti presenti dell'utente e, simultaneamente, guardano al futuro, conservando potenzialità e virtualità dell'opera che aspettano di poter essere lette.

Something Some Things Something Else (febbraio 2019) (Fig. 1) è il libro di ottantotto pagine di 12,5x17,7 cm realizzato da Jeroen Peeteres e stampato con Varamo Press, casa editrice indipendente co-fondata con la coreografa Mette Edvardsen nel 2018. Il progetto editoriale è un tascabile integralmente costituito da contributi testuali, quattro saggi composti dall'autore che attraversano le opere coreografiche *Stills* (2002), *Private collection* (2002), *Time will show (detail)* (2004), *Opening* (2005–2006), *Black* (2011), *We to be* (2015), *oslo* (2017), *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2010 - ongoing).

Su una copertina giallo-arancione il titolo, scritto con un font nero maiuscolo, ripete per tre volte la parola "something": SOMETHING, SOME THINGS, SOMETHING ELSE. La reiterazione per differenza sintetizza quello che l'autore espliciterà poco più avanti nelle note al lettore: i tre saggi corrispondono ai tre diversi sguardi con cui a distanza di anni sono ri-percorse le opere. *Something to Hold On to* (2019) è la collezione di inizi e finali pensata in occasione della *première* nel 2011 di *Black*; *Some Things Will Have Been Unravelling* (2019) compie un salto in avanti di cinque anni attraverso una raccolta di aperture e punti in sospenso; *The Exigence of Holes Nests Time* (2019) è l'insieme di oggetti di confine – «*boundary objects*» – redatto nel 2018. Le prime righe introduttive forniscono ulteriori informazioni sull'origine e le finalità della pubblicazione, nata in risposta alla richiesta di Edvardsen di redarre un saggio sul proprio lavoro e trasformatasi in un secondo momento in quel «progetto senza fine di cui

il libro [...] offre solo una porzione».³⁶ L'autore avvisa lettrici e lettori sulla natura doppiamente mediata delle riflessioni, due volte lontane dalla messa in scena; le opere sono perlopiù avvicinate e riattivate attraverso i materiali prodotti ai margini – libretti, cartoline ed efèmera –, oggi raccolti nella serie di pubblicazioni realizzate dalla coreografa con Varamo Press, con il progetto *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2010 – ongoing) o con altre case editrici.

Something to Hold On to (2019) è un percorso imprevedibile tra le opere coreografiche, i programmi, le parole pronunciate in scena, quelle contenute tra le pagine delle pubblicazioni, i romanzi letti, i ricordi, la stanza, la scrivania dell'autore. Lettrici e lettori sono obbligati a seguire l'articolazione dei pensieri di Peeters, il suo personalissimo ri-attraaversamento di *Black* (2011), *Time has fallen asleep in the afternoon sunshine* (2010 – ongoing), *We to be* (2015), le versioni di *I Am a Cat by Sōseki Natsume* e *De man achter het raam di Gerrit Krol* messe in scena nel novembre 2010 presso la biblioteca pubblica di Leuven, città natale dello scrittore, *every now and then* (2009), la replica di *Opening* al Hebbel-Theatre di Berlino. Le opere e le pronunce di Italo Calvino (1923-1985), Paul Auster, Felisberto Hernández (1902-1964), Enrique Vila-Matas, Peter Sloterdijk si mescolano ai disegni per il programma di *every now and then* di Heiko Gölzer, alle foto del progetto editoriale *Every Now and Then* (2009), alle sensazioni uditive e tattili impresse nella memoria corporea, alle molte parole ripetute per sette volte da Mette Edvardsen in *Black* (2011). La costellazione di molti inizi e molti finali è un andirivieni tra più luoghi, più *media*, più tempi.

Dopo cinque anni, il medesimo *incipit* – «Davanti a me, sulla mia scrivania, si trovano» – è l'avvio di un'altra raccolta di inizi e finali.³⁷ La sensazione di *déjà vu* è reiterata dopo qualche riga; l'autore in differita osserva la stessa scrivania, un gruppo di libri raccolti con il medesimo scopo:

Altri libri e documenti sono impilati o sparsi sulla mia scrivania. Normalmente vivono nelle mie librerie insieme a molti altri libri, nel mio archivio tra molti altri documenti e nella mia mente e nel mio corpo, intrecciati con ancora più ricordi, pensieri e storie. Ora formano una piccola raccolta insieme alla cartolina, tutti collegati attraverso il lavoro di Mette Edvardsen – almeno, è questo che li ha

³⁶ Peeters (2019), *Something Some Things Something Else: Three Collections of Mette Edvardsen*, 7. «little did I suspect this would become an unending project of which the book you are now holding offers only a slice».

³⁷ *Ivi*, 35. «Before me on my desk sit».

riuniti sulla mia scrivania. Mi sembra una situazione familiare, e non solo familiare al mio processo di scrittura. È come se ci fossi stato prima. Eppure è una storia diversa quella che voglio raccontare.³⁸

La familiarità esperita da Peeters è la stessa dei lettrici e dei lettori, anche loro sono già stati qua. Tuttavia in cinque anni qualcosa è cambiato, qualche libro nuovo è stato aggiunto alla raccolta. Sono queste differenze a innescare una nuova traiettoria. Innanzitutto il volantino che annuncia una performance tenuta a Gand una settimana dopo il secondo “presente” dell’autore. Poi il catalogo di una retrospettiva sulla coreografia avvenuta a Oslo sei mesi prima. Le solite immagini appaiono e scompaiono. Altre tre pubblicazioni bianche con le scritte nere ampliano la collezione: un piccolo libro che contiene il testo di *We to be* (2015), un atlante di grande formato con la rappresentazione dei dieci spazi in cui è stato presentato *Time will show (detail)* (2015) e un libretto dal titolo *Objects 2002–2015* (2015), un elenco di parole che documenta tutti gli oggetti usati da Edvardsen. La seconda reiterazione concede lo spazio per una riflessione sulla natura precaria di questi oggetti, da efèmera che tengono traccia della «vita fugace e corporea» di performance a opere autonome.³⁹ L’autore si domanda insieme al regista protagonista di *We to be* (2015) come possono essere scritti gli eventi minori, quelli imprevisi che nell’accadere danno vita all’opera. La sensazione di *déjà vu* ritorna, «eppure è una storia diversa quella che voglio raccontare».⁴⁰ La verifica di un presente diverso passa dagli oggetti, dai libri accumulati, dalla pianta cresciuta, dai nuovi germogli, dal sottile strato di polvere sul tappeto, dalla collezione privata di cartoline e immagini sul camino. Il percorso tracciato dai pensieri è un andata e ritorno tra la scrivania, le pagine delle pubblicazioni e le performance, tra l’autore, la coreografa, i lettori e gli spettatori, tra gli eventi, i ricordi e i ricordi dei ricordi. L’attraversamento mediato di *Time will show (detail)* causa un’improvvisa deviazione sull’inversione:

come invertire una storia? Raccontare la fine prima e poi tornare a tutti gli eventi che l’hanno preceduta? O scriverla dall’inizio alla fine,

38 *Ivi*, 35–36. «More books and papers are stacked or spread out on my desk. Normally they live on my bookshelves with many other books, in my archive among many other papers, and in my mind and body, intertwined with yet more memories, thoughts and stories. Now they form a small collection together with the postcard, all of them connected through the work of Mette Edvardsen – at least, that’s what brought them together on my desk. It strikes me as a familiar situation, and not just familiar to my writing process. It’s as if I’ve been here before. And yet it’s a different Story I want to tell». Il testo è ripetuto nella stessa forma con cui compare nel primo saggio.

39 *Ivi*, 37. «they are not just textual traces or representations of performance works that have had a fleeting and embodied life elsewhere».

40 *Ivi*, 40. «And yet it’s a different story I want to tell».

poi invertire l'ordine e lavorare con le incongruenze che verrebbero fuori? Che narrativa dovrei tenere traccia degli eventi irreversibili in primo luogo, e dovrebbe essere invertita anche quella?⁴¹

Il ritorno al presente è ancora una volta generato dal quotidiano, il giornale *Metro* del 15 marzo 2016.

Un salto in avanti di altri due anni. Il testo è una sorta di singhiozzo, un quaderno con degli appunti ci riporta a un anno e mezzo prima, poi di nuovo al 2018. L'autore inizia a ripercorrere un tragitto, questa volta nella stessa stanza, dalla scrivania allo scaffale, dallo scaffale alla scrivania. Un elenco di materiali sul lavoro di Edvardsen è un «saggio sugli incontri intimi con le reliquie e la trama spaziale di assenze»: un romanzo di Lydia Davis, *The Ancients Stole All Our Great Ideas* (2012), mostra al Kunsthistorisches Museum di Vienna a cura di Ed Ruscha, una mail di Edvardsen sull'avvistamento di due coccodrilli, un saggio su paesaggio e architettura, un dipinto di piante d'appartamento, una collezione di sabbia, buste imbottite e lettere morte, *Pale Fire* (1962) di Nabokov.⁴² Il ritaglio di giornale di una foto di una pietra ricoperta di licheni e un foglio A4 con le note di programma sono l'accesso al passato di *oslo* (2010):

La versione stampata o ricordata ha forse perso il suo peso fisico, ma non la sua attrazione gravitazionale. È diventata immagine e può essere portata in giro, è di casa nell'epoca della riproduzione meccanica – eppure contiene ancora traccia della sua profonda alterità, della sua vita insondabile nella natura, fuori.⁴³

L'autore, tuttavia, non ripercorre l'opera, la sua drammaturgia, l'esperienza dal vivo, gli interpreti sul palco. È il pretesto per non andare da nessuna parte, rimanere nel presente della propria stanza e sprecare tempo. Sulla scrivania hanno trovato nel frattempo spazio: *Post-Dance* (2017) di Danjel Andersson, Mette Edvardsen e Mårten Spångberg; *On Longing* (1984), un libro sulle collezioni, sulle narrazioni, i desideri e i

41 *Ivi*, 50. «how to reverse a story? Tell the end first and then hark back to all the events leading up to it? Or write it from beginning to end, then reverse the order and work with the inconsistencies that would occur? What narrative would I need to keep track of the irreversible events in the first place, and would that need to be reversed as well?».

42 *Ivi*, 61. «An essay about intimate encounters with relics and the spatial texture of absence».

43 *Ivi*, 64. «The printed or remembered version has perhaps lost its physical weight, but not its gravitational pull. It's become image and can be carried around, it's at home in the age of mechanical reproduction – and yet it still contains a trace of its profound otherness, of its unfathomable life in nature, outside».

corpi che generano; una pila di libri sottili di César Aira. L'oscillazione tra qui e là, ora e allora, tra le trame del mondo e le linee astratte di un libro, tra i materiali sulla scrivania, la biografia dell'autore e le performance obbliga a sostare sui margini, su uno spazio di soglia. L'ultima riemersione dei lavori di Edvardsen è una celebrazione dello scarto, dell'oblio, dell'avanzo, del vuoto di memoria, delle «particelle di realtà», quegli «oggetti simbolici che vivono nella letteratura ma mantengono una materialità irriducibile che li fa risuonare con il mondo esterno».⁴⁴

Something Some Things Something Else (2019) (Fig. 1) di Jeroen Peeters è un progetto editoriale che si muove tra diverse temporalità, tra i molti presenti dell'autore – quelli della scrittura, ma anche quelli delle performance a cui ha preso parte in quanto spettatore – e del lettore, i molti passati delle opere che emergono nei ricordi, negli efèmera, nel saggio appena letto, i futuri preannunciati da quelli non-ancora letti. Ogni contributo è un'esperienza al presente, il ricordo di un passato e l'annuncio di un ulteriore futuro. L'unione delle parti non forma un intero, gli anni non chiarificano l'opera, le riflessioni non afferrano né chiudono, piuttosto aprono, liquefanno ulteriormente. I saggi sono riemersioni eruttive che celebrano la parzialità e il frammento. Nelle note al lettore, Peeters lo dichiara esplicitamente:

È forse ciò che Edvardsen chiama “l'esistenza di qualcos'altro” a generare sempre più vuoti e crepe in luoghi inaspettati, a deviare la nostra attenzione e a richiedere approcci diversi nel cercare tra i “qualcosa” e i “niente”. Ne è nata una terza collezione, ora di oggetti di confine, ma anche la consapevolezza che ci sarà sempre “qualcosa” in più o in meno.⁴⁵

La celebrazione del permanere di un'eccedenza, di virtualità inesplorate e la constatazione di un'inevitabile parzialità contrassegnano il progetto editoriale come un'entità dalla temporalità sincopata, circolare e frammentata, ma anche viscosa nel suo inglobare qualsiasi particella, qualsiasi incontro, che complica i rapporti di linearità consequenziale tra presente, passato e futuro.

Every Now and Then (2009) è una performance su carta di circa duecentosessanta pagine, eseguita per la prima volta da Mette Edvardsen e Philippe Beloul nel novembre

44 *Ivi*, 78. «Yet the notion of “particles of reality” appeals to me [...] not merely concepts, but symbolic objects that live in literature yet maintain an irreducible materiality that make them resonate with the world outside». L'espressione è una citazione dal romanzo *Varamo* di César Aira.

45 *Ivi*, 8–9. «It's perhaps what Edvardsen calls “the existence of something else” that generates ever more gaps and cracks in unexpected places, deflects our attention and calls for different approaches in trawling through the somethings and the nothings. It did yield a third collection though, now of boundary objects, but also the realization that there will always be “something” that is extra or missing».

del 2009 in occasione del festival *Playground* a Stuk in Belgio. La pubblicazione di 22x16 cm, successivamente acquistabile tramite società di distribuzione internazionali come Motto, era inizialmente consegnata a ciascun membro del pubblico all'ingresso dello spazio scenico che ospitava la performance.⁴⁶ A spettatrici e spettatori era delegata la scelta del tipo di esperienza a cui assistere: una performance sul palco, tra le pagine del libro o nell'intersezione individuata *tra* le due alternative. Nel programma di sala – un foglio in formato A4 stampato fronte retro – i due artisti forniscono le indicazioni sull'opera:⁴⁷

Nel nuovo pezzo “*every now and then*” Mette Edvardsen e Philippe Beloul invitano il pubblico a leggere un libro come una performance. L'idea è quella di creare uno spazio e un tempo all'interno di un libro, come un pezzo di teatro. Per tutta la durata dell'opera il pubblico può leggere le pagine e gli spazi del libro mentre segue ciò che avviene sul palco. Il libro è diretto, tattile e persistente, e dà al pubblico un altro accesso al pezzo. Il lettore di un libro può decidere da solo la direzione di lettura, il tempo e lo spazio. Con il libro, “*every now and then*” è un pezzo da approfondire, che propone una lettura individuale unita a un'esperienza collettiva. Come si fonde l'esperienza della lettura di un libro con quella della visione di uno spettacolo, come si legge il libro dopo che lo spettacolo è finito?⁴⁸

Every Now and Then (2009), che Edvardsen e Beloul invitano a leggere come performance attraverso la temporalità coercitiva del dispositivo teatrale – circa 45 minuti, avverte la coreografa in un altro inserto contenuto tra le pagine della

46 Con il termine performance indico la versione *live* dell'opera coreografica di Mette Edvardsen e Philippe Beloul.

47 Il programma di sala consultato fa parte della pubblicazione conservata presso i fondi archivistici del Centre National de la Danse (CN D) di Pantin (Parigi). In specifico, si riferisce alle due repliche realizzate il 15 e il 16 settembre 2010 presso lo spazio indipendente Weld di Stoccolma, fondato e diretto dalla coreografa e danzatrice Anna Koch.

48 Edvardsen, Beloul (2009), *every now and then*, Programma di sala. «In the new piece “every now and then” Mette Edvardsen and Philippe Beloul invite the audience to read a book as a performance. The idea is to create a space and a time inside a book, like a piece in a theatre. For the whole duration of the piece the audience can read through the pages and the spaces of the book at the same time as they follow what is taking place on stage. The book is direct, tactile and persistent, giving the audience another access to the piece. The reader of a book can decide for him/herself the reading direction, the tempo and the space. With the book, “every now and then” is a piece to delve into, proposing an individual reading combined with a collective experience. How does the experience of reading a book merge with the experience watching a performance, how does the book read after the performance is over?».».

pubblicazione insieme al programma di sala –, è anche un libro dal formato orizzontale, che rinnova la tradizione del *flipbook*.⁴⁹ Le variazioni tra le pagine non permettono di creare effettivamente un'animazione, i movimenti e i cambiamenti dettagliatamente raffigurati nello scorrere delle fotografie sono, tuttavia, facilmente intuibili. La copertina rigida è uno spazio muto, bianco, pieno di potenzialità; il titolo – nero, con un *font* non graziato minuscolo – è nascosto di lato sul dorso. L'apertura dà avvio a una drammaturgia di eventi. Il nero della carta della seconda di copertina subisce una metamorfosi quasi istantanea, due porzioni di spazio appena distinguibili scorrono orizzontalmente tra le doppie pagine: in alto alcune righe verticali non perfettamente parallele rivelano la presenza di un sipario, in basso il pavimento nero circonda lo spazio scenico, sovrapponendolo a quello editoriale bidimensionale. Nella doppia pagina i due interpreti si guardano reciprocamente; la donna a sinistra indossa un paio di jeans, una maglia celeste e delle scarpe gialle, l'uomo sulla destra indossa dei pantaloni e una maglia grigia, delle scarpe bianche. Dopo uno sguardo che dura il tempo del desiderio della lettrice o del lettore, iniziano a muoversi, percorrono insieme lo spazio a sinistra, poi a destra, si raddoppiano, diventano quattro, escono. Nello spazio vuoto gli oggetti si attivano, diventano entità agenti. La stessa immagine ripetuta duplica la realtà: due microfoni, uno a sinistra, uno a destra, posizionati su due aste catturano tutta l'attenzione. I due interpreti umani rientrano, posizionano nello spazio una sedia e quella che sembra una pianta, la sansevieria, con le punte tagliate in un vaso in cotto, modificano la propria e la loro posizione, si muovono, compiono azioni, saltano, escono e rientrano a turno, posizionano un nastro arancione a terra, cambiano *outfit*, Edvardsen indossa una maglia gialla, poi verde, da sinistra verso destra la scala che l'interprete introduce nello spazio scenico raddoppia, la realtà su carta amplifica quella dal vivo, i due interpreti ora possono uscire a destra, a sinistra o in alto. Una pagina bianca stabilisce una pausa, soltanto la scala in posizione verticale sulla destra della doppia suggerisce che siamo di fronte a un intermezzo, non a una fine. Realtà bidimensionale e realtà tridimensionale si confondono: il foglio bianco dietro cui si nascondono i due interpreti si espande, invade lo spazio, tenda e pavimento neri scompaiono, la luminosità del bianco della carta cancella la linea dell'orizzonte, gli oggetti fluttuano, la profondità aumenta. Beloul cambia *outfit*, prima una *t-shirt* a maniche corte bianca, poi a maniche lunghe a righe. Oltre alla sedia e alla pianta, una palla da *tennis*, un gomito di spago, delle borse, delle palline. Le regole fisiche del quotidiano non funzionano più; gli oggetti crescono fuori misura o diventano *spot* colorati appena visibili. I due interpreti girano pagina, spostando la carta bianca ristabiliscono la condizione spaziale precedente. I movimenti ricominciano, nuove agglomerazioni tra interpreti vivi e interpreti inerti prendono forma: Beloul fa parte di

49 Libro generalmente di piccole dimensioni che contiene una serie di immagini – disegni o fotografie – in sequenza. Sfogliando rapidamente le pagine, le immagini sembrano animarsi, dando l'illusione del movimento. Ogni pagina mostra una piccola variazione rispetto alla precedente, creando così l'effetto di un'animazione.

una nuova entità insieme a un rotolo di carta, una bottiglia di plastica, due sacchetti di carta, una pallina da *tennis*, una sedia. Altra pausa, le due doppie sono superfici astratte, bianca e grigia, arancione e verde, degli stessi colori delle magliette, che da lì a poco ricompaiono ripiegate e posizionate su distese di oggetti ordinatamente riposti su linee parallele ai lati inferiore e superiore della pubblicazione. Rappresentazione e presentazione coincidono: anche Edvardsen e Beloul sono esposti insieme agli altri interpreti. Segue l'elenco di coloro che hanno preso parte alla performance dal microfono alla pianta.

La combinazione tra *live* e pubblicazione cartacea sembra enfatizzare la dimensione spaziale della pagina, che raddoppia le azioni che si susseguono sulla scena amplificandone le potenzialità. Fuori dalle costrizioni della forza gravitazionale e delle leggi della fisica euclidea, gli oggetti sono entità animate, che si muovono, si trasformano, cambiano scala, affettano gli interpreti, si associano in nuove configurazioni. A sottolineare la centralità dell'elemento spaziale è la stessa Edvardsen che sul programma di sala dichiara:

Per “*every now and then*” consideriamo la pagina come uno spazio. Più che essere solo una superficie e un pavimento”, ora è uno spazio con profondità e prospettiva. Mi interessa creare questa dimensione di spazio sulla pagina non solo attraverso la rappresentazione, ma anche attraverso i movimenti e le azioni che compiamo al suo interno. In combinazione con la performance che si svolge sul palcoscenico, come può lo spazio migliorare la lettura della pagina in un altro modo e farcela vivere come “spazio”? E in cambio, come può la lettura del libro migliorare la nostra esperienza della performance e cambiare il modo in cui vediamo, comprendiamo e immaginiamo lo spazio? Mi interessa la relazione tra il “piccolo mondo” del libro e il “mondo più grande” del teatro e come la nozione del libro si traduce nello spazio reale. Come viviamo la performance sulla pagina e viceversa, come leggiamo lo spazio teatrale quando lo consideriamo una pagina di un libro?⁵⁰

50 Edvardsen (2009), *every now and then*, programma di sala. «For “every now and then” we consider the page to be a space. More than being just a surface and “a floor” it is now a space with depth and perspective. I am interested in creating this dimension of a space on the page not only through representation, but also through the movements and actions we perform inside of it. In combination with the performance that takes place on stage, how can the space enhance the reading of the page in another way and make us experience it as “space”? And in return, how can the reading of the book enhance our experience of the performance and change the way we see, understand and imagine the space to be? I am interested in the relation between the ‘small world’ of the book and the ‘bigger world’ of the theatre and how the notion of the book translates into the real space. How do we experience the performance on the page, and the other way around, how do we read the theatre space when we think of it as a page in a book?».».

La possibilità concessa a spettatrici e spettatori di esperire l'opera oscillando tra le due forme espressive permette di ri-articolare lo sguardo, di ri-leggere la performance alla luce della pubblicazione e viceversa. Sono le differenze, ciò che viene perso nel salto mediale, a fornire nuove prospettive, ad aprire nuove direzioni, nuove interpretazioni. Se la sequenza di azioni sul palco suggerisce di osservare le doppie pagine come un spazio tridimensionale, le potenzialità spaziali fornite dalla materialità cartacea rimarcano i limiti della realtà e la qualificano come dispositivo di rappresentazione.

L'enfasi sullo spazio, generata dalla co-presenza simultanea delle due forme espressive, convoca inevitabilmente anche la dimensione temporale. L'alterazione dell'esperienza di lettura indotta dal dispositivo teatrale investe principalmente e in maniera esplicita il tempo, che sfugge dal controllo di lettrici e lettori. Il confronto erode il grado di intervento concesso all'utente nella strutturazione della composizione; la sequenza drammaturgica può essere reiterata, attraversata in reverse, rallentata e accelerata, ma soltanto per la durata massima di quarantacinque minuti. La pubblicazione interviene a sua volta sulla temporalità dell'azione scenica. L'unicità del qui e, soprattutto, dell'ora del *live* è destabilizzata dalle anticipazioni del libro, la fugacità delle azioni confutata dal simultaneo permanere su carta. La linearità della sequenza drammaturgica dal vivo è fin da subito mediata, interrotta, è allo stesso tempo già-accaduta e non-ancora-accaduta. Per osmosi anche la performance diventa una temporalità complessa, che confonde i confini tra passato, presente e futuro. Come suggerisce Edvardsen, stabilire un prima o un dopo è impossibile:

Cosa è nato prima, il libro o lo spazio? L'uno è un modello dell'altro? Noi performer siamo modelli delle figure del libro? La performance è un ricordo di ciò che accadeva nel libro o il libro è la traccia della performance? E se così fosse, come è possibile che il libro esista prima che la performance sia finita?⁵¹

È nella collisione tra le due durate che emerge esplicitamente un tempo alternativo a quello cronologico; linearità, consequenzialità, concatenazione causale, le differenze che permettono di separare in maniera netta presente, passato e futuro, sono sostituite da un tempo sincopato che opacizza le distinzioni e interrompe ogni facile derivazione.

Attraverso due strategie radicalmente diverse rispetto ai contenuti – un libro è interamente fotografico, l'altro interamente testuale – e rispetto alle relazioni con il

51 *Ibidem*. «What came first, the book or the space? Is one a model of the other? Are we performers models of the figures in the book? Is the performance a memory of what was happening in the book, or is the book the trace of the performance? And if so, how is it possible that the book exists before the performance is over?».

live – uno è stato progettato per essere esperito simultaneamente, l'altro rimarca la distanza temporale –, *Something Some Things Something Else* (2019) (Fig. 1) di Jeroen Peeters ed *Every Now and Then* (2009) di Mette Edvardsen mettono in luce attraverso l'esplicitazione di un temporalità sincopata le modalità del permanere della coreografia e la definizione di un rapporto rizomatico piuttosto che lineare tra le varie versioni delle opere. Le visioni dei due autori, che affiorano dalla materialità dei due oggetti editoriali, suggeriscono un'idea di coreografia come entità in divenire, precaria e viscosa. Le caratteristiche mediali del libro più che un limite all'eccedenza delle opere *live* sono un dispositivo in grado di evidenziare le nuove poetiche e le nuove epistemologie promosse da artiste e artisti contemporanei.

CONCLUSIONI

Lo spazio *tra* coreografia e editoria è il centro dell'interesse di questa tesi, che tenta attraverso una cartografia indisciplinata di leggere alcune delle derivate percorse dalle pratiche coreografiche contemporanee a partire dalle materialità di progetti editoriali cartacei. Le pubblicazioni sono analizzate come punto di osservazione privilegiato per comprendere lo spostamento del concetto di coreografia, promosso negli ultimi vent'anni dalle artiste e dagli artisti osservati, da insieme di protocolli finalizzati a produrre una composizione di danza a «insieme di strutture e strategie specifiche slegate dall'espressione corporea, dallo stile e dalla rappresentazione soggettivista»,¹ forma di conoscenza e dispositivo discorsivo mediato dall'azione;² da scrittura o composizione di movimento a spazio in movimento attraversato da corpi, idee, materiali, oggetti, da più sguardi, da più contesti e più temporalità. La capillarità con la quale i progetti editoriali ricorrono nelle pratiche coreografiche, non solo contemporanee, permette di osservarli non come esperienze isolate, ma come una tendenza diffusa messa in atto in risposta a esigenze sempre diverse al crocevia tra personale e collettivo. La pubblicazione è un'entità viscosa che incorpora e trattiene nella propria materialità epistemologie, pratiche ed estetiche.

Sebbene l'esplosione del fenomeno editoriale osservabile oggi possa essere in parte interpretato come risposta alle logiche economiche capitaliste del mercato dell'arte, credo che le modalità con le quali le pubblicazioni sono progettate possano concorrere a rinnovare gli strumenti esegetici, esponendo la disciplina coreografica a nuove letture. Nonostante l'iper-produzione indotta dalla richiesta di ottimizzazione delle opere, sottoposte a un regime di visibilità che chiama a un'esistenza più duratura, abbia inevitabilmente generato un processo di standardizzazione e diffusione della pratica non necessariamente di qualità, la tesi sostiene l'unicità della progettazione editoriale come forma espressiva in grado di articolare le prospettive e affinare gli sguardi.

A prendere parola sono le pubblicazioni, i contenuti, ma soprattutto le caratteristiche materiali e progettuali, dal *layout* alla rilegatura, dalla formulazione del *concept* al coinvolgimento di altre professionalità, dalla stampa ai canali di distribuzione. Gli aspetti perlopiù celati dalla critica, che ha approfondito e definito i termini della relazione tra coreografia e editoria, sono posti al centro nella presente dissertazione come fattori esplicativi di una riflessione sul coreografico. L'enfasi su dettagli generalmente silenziati, più che un posizionamento aprioristico, risponde all'indagine condotta presso la mediateca del Centre National de la Danse di Pantin (Paris), presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) di Venezia, grazie agli incontri con artiste e artisti, studiose e studiosi. È la necessità di non penalizzare pubblicazioni che proprio intorno a tali elementi costruiscono parte della gamma di significati e

1 MACBA (2012), "Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects...". <http://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations>. «becoming synonymous with specific structures and strategies disconnected from subjectivist bodily expression, style and representation».

2 La definizione trae diretta ispirazione dalla pronuncia del coreografo William Forsythe. Vedi Forsythe (2008), "Choreographic Objects, 2008", 201–203.

delle poetiche convogliati a informare il posizionamento e lo sguardo assunto. Sono le modalità con le quali l'oggetto libro è progettato e realizzato da coreografe e coreografi a suggerire una revisione dell'interpretazione di quest'ultimo nel campo specifico delle opere coreografiche, della relazione tra pratiche *live* e pratiche «*mediatized*» e delle sfumature assunte oggi dal termine coreografia.

La selezione dei casi studio è circoscritta a un arco temporale che si limita all'ultimo ventennio. Ciò ha permesso di focalizzare la ricerca su pubblicazioni che condividono una progettualità editoriale, che ha completamente assimilato le innovazioni tecniche, le estetiche e le possibilità del *publishing* digitale, e pratiche del corpo che spingono il coreografico oltre l'idea di una struttura determinante una performance persistente e definita nel momento in cui esibisce una completezza, totalità, coerenza e autonomia. Se dal punto di vista del *publishing* le opere analizzate sembrano sganciarsi dalla tradizione maggiormente legata al testo – *script*, partitura, saggio critico o autobiografico –, per rinnovare il dialogo e le commistioni, che tra gli anni Cinquanta e Settanta del XX secolo hanno connesso coreografia e arti visive, soprattutto con i movimenti Fluxus e l'arte concettuale; dal punto di vista strettamente performativo appartengono a quello che Bojana Cvejić identifica come «rinnovamento della danza contemporanea europea negli ultimi vent'anni, caratterizzato dalla sperimentazione e dalla concettualizzazione dei metodi di lavoro e del mezzo del corpo danzante, oltre che dalla vicinanza con la *performance art*».³

La delimitazione europea della selezione – perlopiù Francia, Germania, Belgio e Paesi Bassi – è il risultato di fattori molteplici, primo fra tutti la capillarità con la quale le pratiche editoriali sono sperimentate da coreografe e coreografi e sostenute da istituzioni e fondazioni d'arte. Il quadro individuato è il risultato della mappatura degli esempi ai quali ho avuto accesso, fisicamente e linguisticamente, e non il criterio fissato a priori. La circoscrizione a una specifica area geografica è resa necessaria anche dalle modalità con le quali è declinato il rapporto tra le pubblicazioni, le pratiche coreografiche e il contesto culturale. Sebbene l'interconnessione tra coreografia e editoria non sia un fenomeno circoscrivibile unicamente all'Europa e alle nazioni indicate, le sue formalizzazioni tengono inevitabilmente traccia del contesto, strutturalmente presente nella definizione della presente dissertazione. Il mal d'archivio, il problema della documentazione, la polarizzazione tra trasmissione orale e scritta, tra evento performativo e oggetto mediatizzato – fattori persistenti nel pensiero occidentale – hanno plasmato e plasmano il dialogo tra pratiche del corpo e progetti editoriali e la lettura che offro del fenomeno. Il permanere all'interno di netti confini geografici e temporali risponde, da ultimo, un modo per dare a questa riflessione la qualità del locale e del plurale, identificandola come una tra le tante possibili storie.

3 Cvejić (2015a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 1. «in the renewal of European contemporary dance over the past two decades, which has been characterized by experiment and by the conceptualization of working methods and of the medium of the dancing body, as well as by a proximity to performance art».

La stretta complicità che da secoli connette i due ambiti se da una parte sostiene la possibilità di interpretarli come espressioni delle medesime collisioni, storicamente determinate, tra pratiche, poetiche, epistemologie e tecnologie, dall'altra obbliga a farsi carico di un posizionamento capace di intercettare le specificità diacroniche e sincroniche delle relazioni e delle singole formalizzazioni. È con questo proposito che la dissertazione, pur focalizzandosi sulle sperimentazioni contemporanee, guarda costantemente a riflessioni e a pratiche precedenti. I casi analizzati, tuttavia, non sono i tasselli di una genealogia storica lineare e progressiva, ma occorrenze estremamente contestuali che, se messe in risonanza, possono rivelare analogie, divergenze, citazioni, fratture, singole specificità o gli effetti di uno *Zeitgeist*. Il dialogo tra le due pratiche è, inoltre, osservato a partire da un principio non riduzionista che resiste al mito della traducibilità tra sistemi, alla trasparenza, alla corrispondenza biunivoca dell'economia neoliberale dei saperi, un principio che favorisce gli scarti, le ombre e i salti. Pubblicazioni ed eventuali composizioni *live* sono osservate come forme espressive in consonanza, ma che rispondono «per proprio conto e con i propri mezzi»⁴ a un problema simile.

La pleora di definizioni raccolte nel secondo capitolo – “Editoria e coreografia” – tenta di ricostruire, seppur in maniera approssimativa, quel processo di configurazione di un termine – e conseguentemente di una disciplina – che fin dal suo esordio nell'opera di Raoul Auger Feuillet *Chorégraphie Ou L'art De Décrire La Dance Par Caracteres Figures Et Signes Démonstratifs Avec Lesquels on Apprend Facilement De Soy-Même Toutes Sortes De Dances* (1700) risulta «esitante»,⁵ votato alla condizione di provvisorietà. Come esplicitato nel primo capitolo “Editoria come fenomeno artistico”, a mutare la propria configurazione per intercettare le urgenze estetiche, culturali e politiche di autrici e autori è anche la pubblicazione, che ha progressivamente allargato i propri confini oltre l'oggetto libro, oltre il predominio del contenuto. Il dialogo tra le due pratiche procede lungo i secoli attraverso una serie di trasmutazioni non necessariamente legate da una consequenzialità lineare. L'ontogenesi – le trasformazioni nel processo di divenire – dell'*in-between* tra coreografia ed editoria è fatta di ritorni, risonanze, singhiozzi. La coreografia come scrittura – per citare una delle tante riflessioni che racconta il *tra* – è un *Nachleben* che si polarizza, dal rammarico di Noverre che la accusa di attenuare l'immaginazione, di indebolire e spegnere il gusto del compositore che ne fa uso⁶ all'assunto del coreografo Raimund Hoghe, che dichiara di «scrivere con il corpo».⁷

4 Deleuze (2002), *Divenire molteplice: Nietzsche, Foucault e altri intercessori*, 125.

5 Nye (2011), *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'action*, 162.

6 *Ivi*, Lettera XIII, 393. Trad. dalla versione del 1803 in Noverre, Pappacena (2011), *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*, 89. « Oui, Monsieur, la Chorégraphie amortit le génie ; elle éteint, elle affoiblit le goût du Compositeur qui en fait usage ; Il est lourd & pesant ; il est incapable d'invention ».

7 Hoghe, “Was ist Choreografie? Antworten 08–14”. «Choreografie ist für mich Schreiben mit dem

Alle numerose “variazioni sul tema” dell’*in-between* tra coreografia ed editoria circa utilità, funzioni, tipologie scritturali – alle quali è dedicato l’intero secondo capitolo –, tuttavia, non corrisponde un’altrettanto variegata molteplicità di orientamenti ermeneutico-metodologici. Come precisato nel capitolo “Dal vanishing point ...”, il dialogo tra le due pratiche è, difatti, dispiegato lungo i secoli all’interno di un *frame* che accoglie argomentazioni che procedono per polarizzazioni, tra lo svanire e il rimanere, l’effimero e il duraturo, il corpo e il libro, la performance *live* e l’archivio, il prima e il dopo, l’originale e la copia, la conoscenza diretta e la conoscenza mediata. Il complesso di plurime opposizioni, sintetizzabile in quella più generale tra presenza e scomparsa– o come suggerisce l’artista e performer Stuart Brisley tra «durate relative dell’impermanenza» –,⁸ è il *Leitmotiv* e, allo stesso tempo, la cornice interpretativa che ha plasmato la teoria della coreografia e il rapporto con l’editoria dal trattato *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l’honneste exercice des dances* (1589) di Thoinot Arbeau alle riflessioni contemporanee, tra le quali quelle di Marcia Siegel, Peggy Phelan, André Lepecki occupano una posizione sicuramente rilevante. Con valutazioni estremamente diversificate, dalla necessità senza riserve di Arbeau, alla lamentazione malinconica di Jean-Georges Noverre, all’aspra accusa di tradimento capitalista di Peggy Phelan, la pubblicazione nel campo delle pratiche coreografiche è interpretata, perlopiù, come secondo termine di una comparazione avversativa tesa a definire l’essenza ontologia della coreografia. La dicotomia, radicalizzata dalla “metafisica della presenza” o “ontologia della scomparsa” – quella riflessione che secondo Bojana Cvejić a partire dal Settecento ha contribuito alla formazione e all’autonomia della disciplina –,⁹ ha plasmato il dibattito inserendolo all’interno di un complesso di gerarchie ontologiche, fenomenologiche ed ermeneutiche, che dividono composizione *live* da una parte, pubblicazione dall’altra, facendo spesso di quest’ultima il fattore in perdita.

La seconda parte della tesi, che osserva più da vicino le modalità di progettazione e realizzazione di opere editoriali nel campo della coreografia contemporanea, si allontana progressivamente da precedente orientamento, spinta dal contatto con le materialità degli oggetti analizzati. I progetti cartacei raccontati in “Work in progress” confondono i confini tra opera e processo di ricerca, tra autrice/autore e spettatrice/spettatore, promuovendo uno spostamento del cono prospettico dalla composizione al processo decisionale, dal risultato finale al percorso fatto di sperimentazioni, tentativi, intenzioni, strade percorse e poi abbandonate. Le partiture di *ScoreScapes* (2014-2018) di Lilia Mestre e di *Everybody’s Performance Scores* (2010) di Alice Chauchat

Körper». <https://www.corpusweb.net/antworten-0814.html> (Ultima cons. 1 novembre 2023).

8 Brisley (2007), “The Photographer and the Performer”, 83.

9 Cvejić (2015 a), *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 13.

e Mette Ingvarstsen, gli strumenti compositivi raccolti in *Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses* (2023) da Janne-Camilla Lyster, in *Composition en Temps Réel: Anatomie d'une décision* (2019) da João Fiadeiro e in *Dan'dé* (2016) da Maïte Álvarez, le esperienze di creazione diffusa e collaborativa registrate in *6MIL* (2009) di Bojana Cvejić e Xavier Le Roy e *Noa & Snow* (2022) di Alix Eynaudi erodono la dicotomia tra progettazione e prodotto finale, ricerca e opera, ma anche la proprietà intellettuale, la gerarchia tra le forme espressive, il mito del gesto autoriale riconoscibile. In una prospettiva affine si muovono le autobiografie *Rire, Laugh, Lachen* (2008) e *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (2013) di Antonia Baehr, le case editrici Varamo Press di Mette Edvardsen e Jeroen Peeters e Everybody's Publication di Alice Chauchat e Mette Ingvarstsen, la pubblicazione della fotografia Estelle Hanania su Gisèle Vienne (2019), quelle della studiosa Bojana Cvejić su Anne Teresa de Keersmaeker (2012–2014), raccolte nel capitolo “Network autoriali”. Attraverso strategie e oggetti editoriali eterogenei, i progetti segnalano il richiamo dell'altro come apertura delle potenzialità e, soprattutto, delle vite latenti dell'opera. L'autore-genio isolato è sostituito dall'autore-*editor* che raccoglie la prospettiva altrui per far trasmigrare la propria. La lenta erosione di “un'identità autoriale forte”¹⁰ procede parallelamente al collasso del *live* come originale condannato alla scomparsa e alla commemorazione malinconica in ritardo delle pubblicazioni. Stabilire il nesso causale tra performance e libro – fattore essenziale nelle argomentazioni sulla metafisica della presenza od ontologia della scomparsa – è un'operazione ostacolata da quel complesso di rimandi e reciprocità che lega le due forme espressive. La dicotomia che rilancia il rapporto originale-copia nella distinzione temporale tra prima e dopo è consumata da operazioni come quelle attraversate nel capitolo “Giochi del tempo”. *Tales of Bodiless* (2011) di Eszter Salamon e *Relations on Paper* (2013) di Paula Caspaõ sono salti di specie, composizioni coreografiche che migrano da un ambiente mediale all'altro, dal palco alle doppie pagine; i libri *Something Some Things Something Else* (2019) di Jeroen Peeters ed *Every Now and Then* (2009) di Mette Edvardsen sono soltanto alcune delle manifestazioni sedimentate nella sfera del visibile di quel campo creativo di possibilità mai del tutto esaurito che costituisce una coreografia. Da minaccia alla sostanza ontologica della danza, che «non lascia nulla di tangibile da analizzare o categorizzare o mettere in riserva in biblioteca»,¹¹ il progetto editoriale diventa una «risonanza affettiva», una delle possibili “occorrenze”¹² di un'opera che eccede sempre la somma delle parti.¹³

La crisi della separazione gerarchica mediale e della scomparsa come specifico

10 La locuzione è un richiamo alle riflessioni di Marcia Siegel che *At the Vanishing Point: A Critical Look at Dance* (1973; 1972, 176) parla di «strong identities».

11 Siegel (1985), *The Shapes of Change: Images of American Dance*, ix. «Dance leaves them with nothing tangible to analyze or categorize or put on reserve in the library».

12 Pakes (2020), *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance*, 206.

13 Blades (2015a), “Affective Traces in Virtual Spaces: Annotation and Emerging Dance Scores”, 25.

ontologico è supportata dal regime di discorsività a cui è dedicato il capitolo “... all’ontologia del precario”. La visione melanconica di un gesto condannato a una vita tutta al presente e all’immediata sparizione è controbilanciata dalle pronunce di autrici e autori come Diana Taylor, Joseph Roach, José Esteban Muñoz, Rebecca Schneider, Adrian Heathfield, che aprono la coreografia – e più in generale la performance – a temporalità che travalicano l’istante, e a quelle di Amelia Jones, Philip Auslander, Matthew Reason, Rebecca Schneider, Eleonora Fabião, che iscrivono la relazione al centro della mia analisi fuori dai termini precedentemente incoraggiati di autenticità e verità. All’inezza scomparsa dell’evento *live* effimero subentra l’incompletezza e l’instabilità delle molteplici manifestazioni, ricorrenze o vite (Heathfield), compossibili e impossibili (Lepecki) di un’entità coreografica complessa.

I casi studio selezionati, che stimolano gli orientamenti che guardano al precario più che all’effimero, consumano il pensiero dialettico modernista, che nel continuare a promuovere un rapporto gerarchico tra evento *live* e pubblicazioni, tra momento essenziale e più autentico delle pratiche coreografiche e tracce residuali in difetto e in ritardo, fallisce a contatto con alcune delle derive intraprese dalla contemporaneità. Le pubblicazioni sono esistenze alternative e orizzontali, che attraverso forme espressive distinte dal corpo convogliano, disseminano e prolungano le poetiche di artiste e artisti, obbligandoci a riconoscere i nuovi paradigmi del coreografico come una lunga catena di successive trasformazioni transmediali che travalica i media e i luoghi.

ILLUSTRAZIONI



FIGURA 1. Jeroen Peeters, *Something Some Things Something Else: Three Collections of Mette Edvardsen* (2019)



ESTELLE HANANIA

IT'S ALIVE!

À travers l'œuvre de Gisèle Vienne



FIGURA 2. Estelle Hanania, *It's Alive! À travers l'oeuvre de Gisèle Vienne* (2019)



FIGURA 3. Estelle Hanania, *It's Alive! À travers l'œuvre de Gisèle Vienne* (2019)





TODAY

there will have been nothing.



FIGURA 4 Mette Edvardsen,
Not Not Nothing (2019)

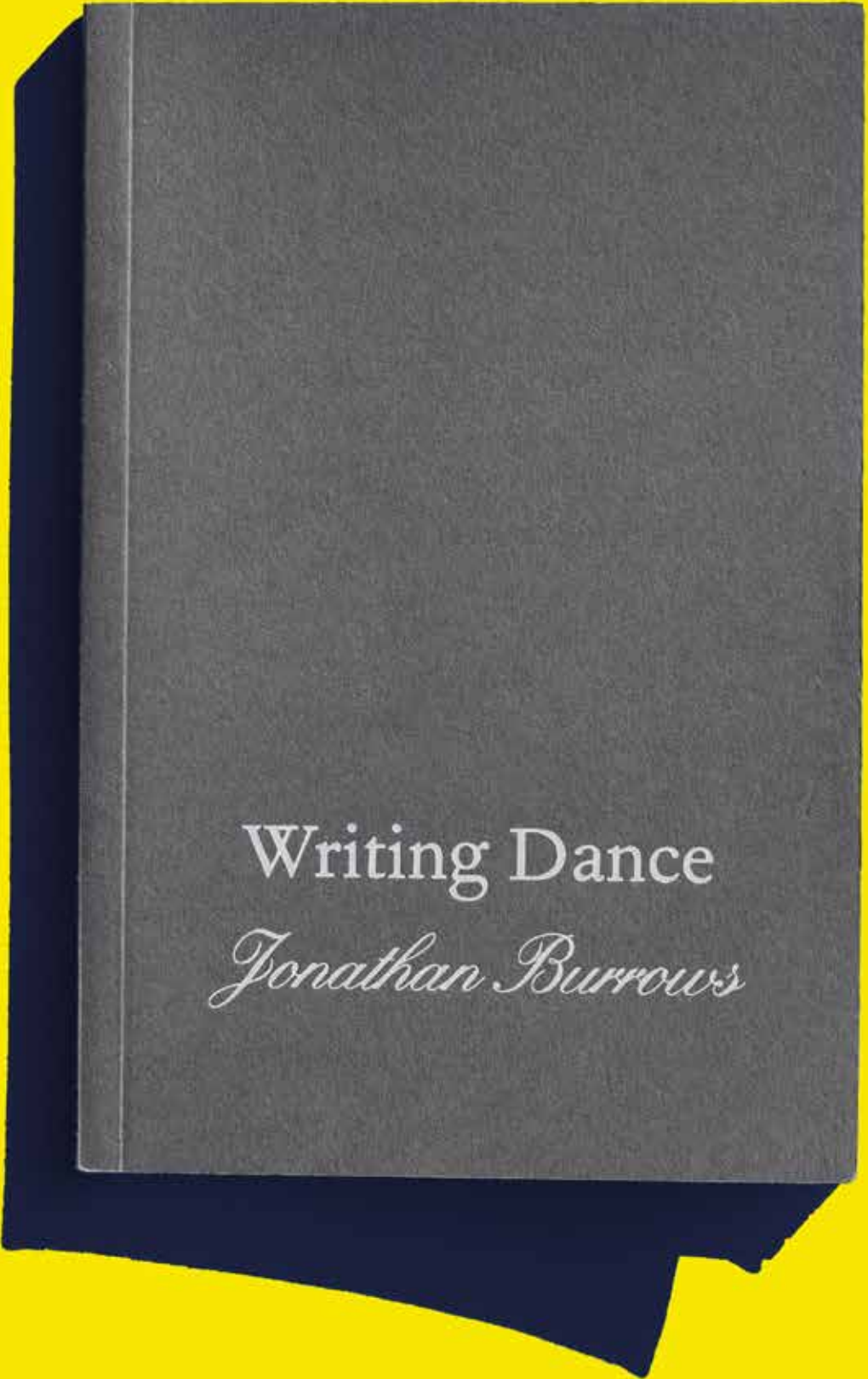


FIGURA 5. Jonathan Burrows,
Writing Dance (2022).

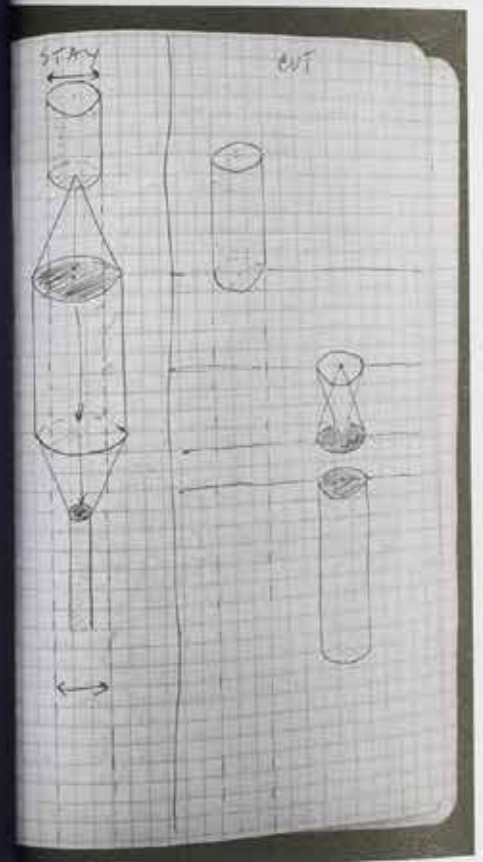
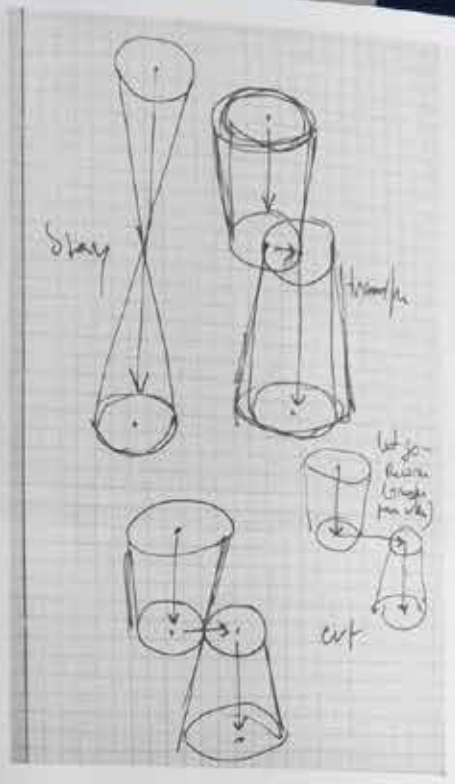
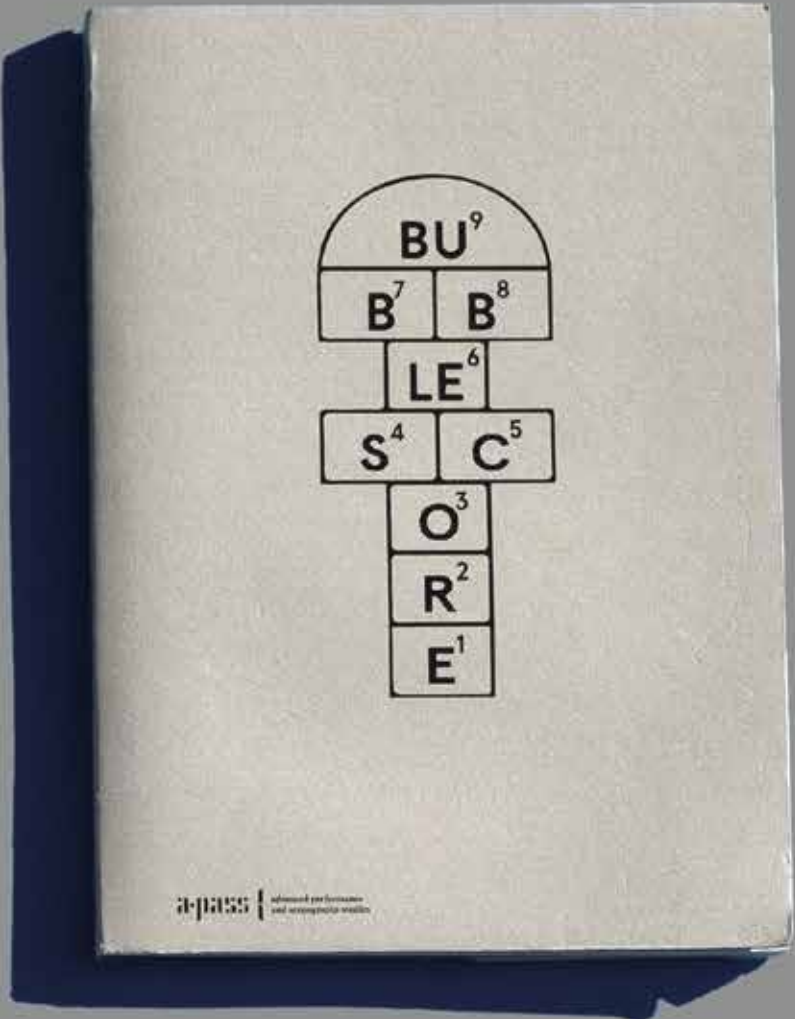
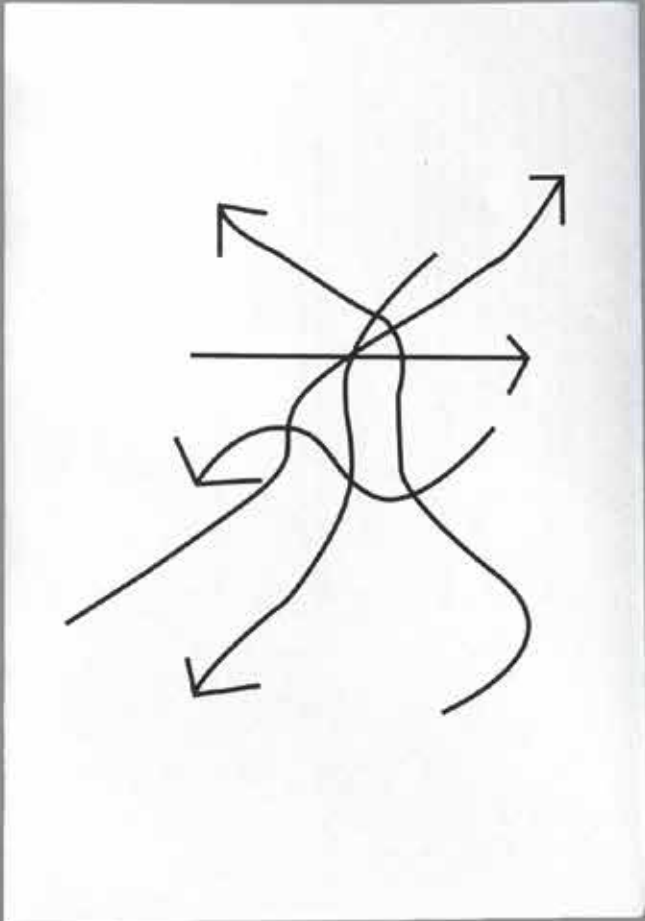




FIGURA 6. João Fiadeiro, *Composition en Temps Réel*.
Anatomie d'une décision (2019)



1. I am made of

.....

I am made of

.....

I am made of

.....

I am made of

.....

2. I am made of

.....

I am made of

.....

I am made of

.....

4). Moving into Symbiosis

Person B. now lifts the cups to their ears and does the opening and closing movement to receive the sand from behind. Person A. sings a song (lullaby) from their childhood gently into the nape of the neck of person B.

Diagram C.

Person A. guides person B. from behind with hands on hips while singing a soft song, while person B. closes eyes and opens + closes the cups over their ears while allowing themselves to be guided.

5). Continue for 10 minutes, Then swap roles and repeat in an anti-clockwise way.

FIGURA 7. Lilia Mestre, *Bubble Score: The Relation Between Performance and Writing* (2016)

Choreographic Toolbox #1
Metamorphoses



FIGURA 8. Janne-Camilla Lyster, *Choreographic Toolbox #1 Metamorphoses*, (2023)

DAN'DÉ

Des signes, des gestes, des mots

RÉPERTOIRE
CHORÉGRAPHIQUE
DESSINÉ

NUMÉRO 1

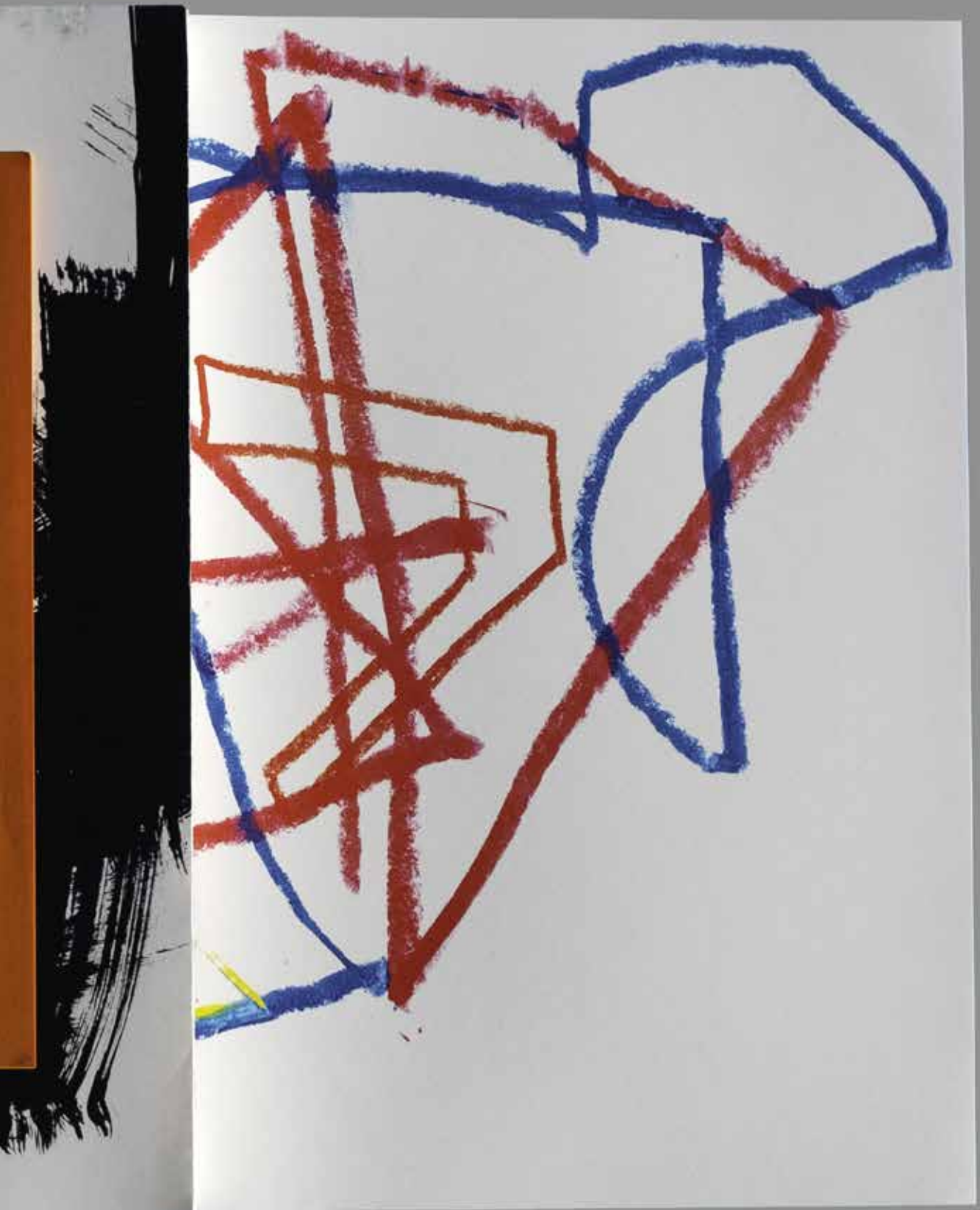
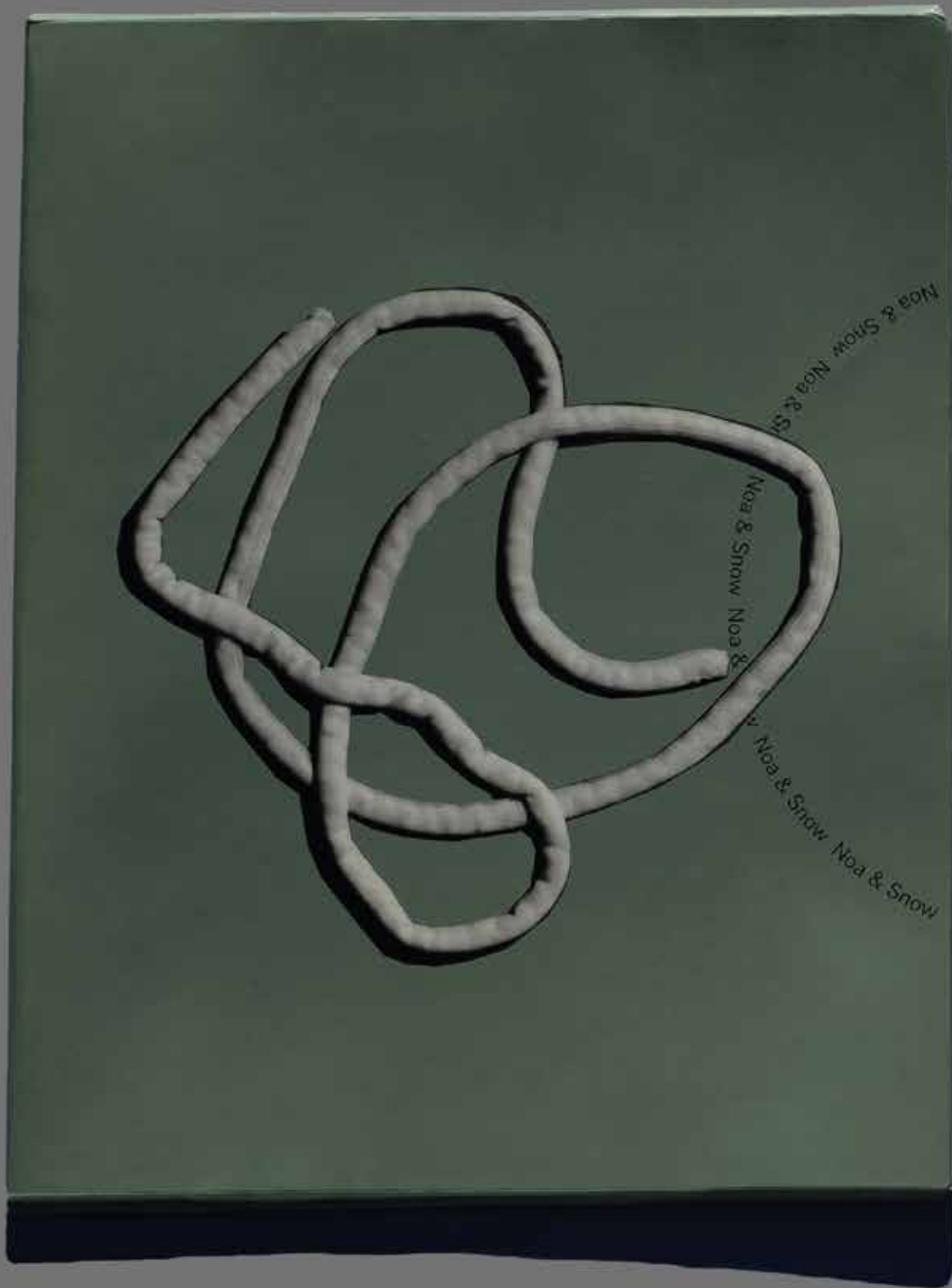


FIGURA 9. Maite Álvarez,
Dante (2016)



NOA &
TO THE
IT H.
AS OF NOW
AN A

IN

RE

What concepts and
relaps into the
corpo-reality, wh
tion, what (b)tor
we need to relear
in the kinetiss
How to relear
daily forms of
to relearn cycles

A three-year resea
will unfold as a
habitat and cur
encounter, study
latitude of Rest()
choreographic pra
it takes both in the
the inside() of stu
it focuses on the pr
caption, or as in
thinking and eval

A research instit
intends to inter
practiced - reimag
age of performan
practice of collect
inquiry and a me
Moved by the nec
we're offered, Inst
of studies regard
they allow us to re
for what reasons a

Institute of Rest
speculating on the
of reusing REST.
REST from perh
that language con
as a concept of
cialised, re-imag

SNOW LEADS US HERE.
INSTITUTE OF REST(S).
AS N'T HAPPENED YET.
IT EXISTS IN THE FORM OF
APPLICATION, A SPELL.

INSTITUTE OF REST(S).
A SHADY DANCE

RESEARCH QUESTIONS

practices of rest can we mobilise, that do not simply
reproduce: of neoliberal productivity? What
is movement sensibilities, what discursive prac-
tices, what (meta)practices, what forms of assembly do
to resist (or rather to re-exist in better conditions)
issues of control and self-performance we live in?
forms of disengagement from overworking that, in our
of and relating, working and instituting, continuous
violence, oppression, exhaustion?

SUMMARY

work programme, Institute of Rest(s), a body dance,
varied ecology of practices implicating diverse
assemblages, which will require specific formats of
experimentation, presentation and publication.
embraces study as a choreographic practice, and
vice versa study, that is to say: it is practically a study,
outside(s) of a practice as a form of studying, and in-
side(s) as a form of practicing. As a study in practice,
induction of indeterminacy, incompleteness and inter-
activity allow the quick jump to representational
and critical critique.

rather than a research project, Institute of Rest(s)
explores and complicates notions of rest as they are
defined, romanticised, allowed or disallowed – in 'the
world'. It articulates rest(s) alongside a choreographic
practice of study, where 'rest' figures both as a mode of
ecological practice, more than as an object of study.
It is in search of conditions for living on better terms than
the world of Rest(s) is to be taken as a wide-ranging field
of specific modalities of resting, according to what
rests from (in, against, among, along) and with whom,
and in which effects.

REST PRACTICES

Rest(s), a glossary-repertoire of REST PRACTICES,
explores socio-political stakes of specific senses and sensations
from the current economy of creativity and novelty,
performance (of the self); REST from forms of violence
attributed to perpetuate; REST from using language
with clarity; REST with history (discomposure, re-artifi-
cation, re-beard...); REST in indeterminacy; REST in



FIGURA 10. Alix Eynaudi,
Noa & Snow (2022).



one

long

continuous

line

or

a

thought

that

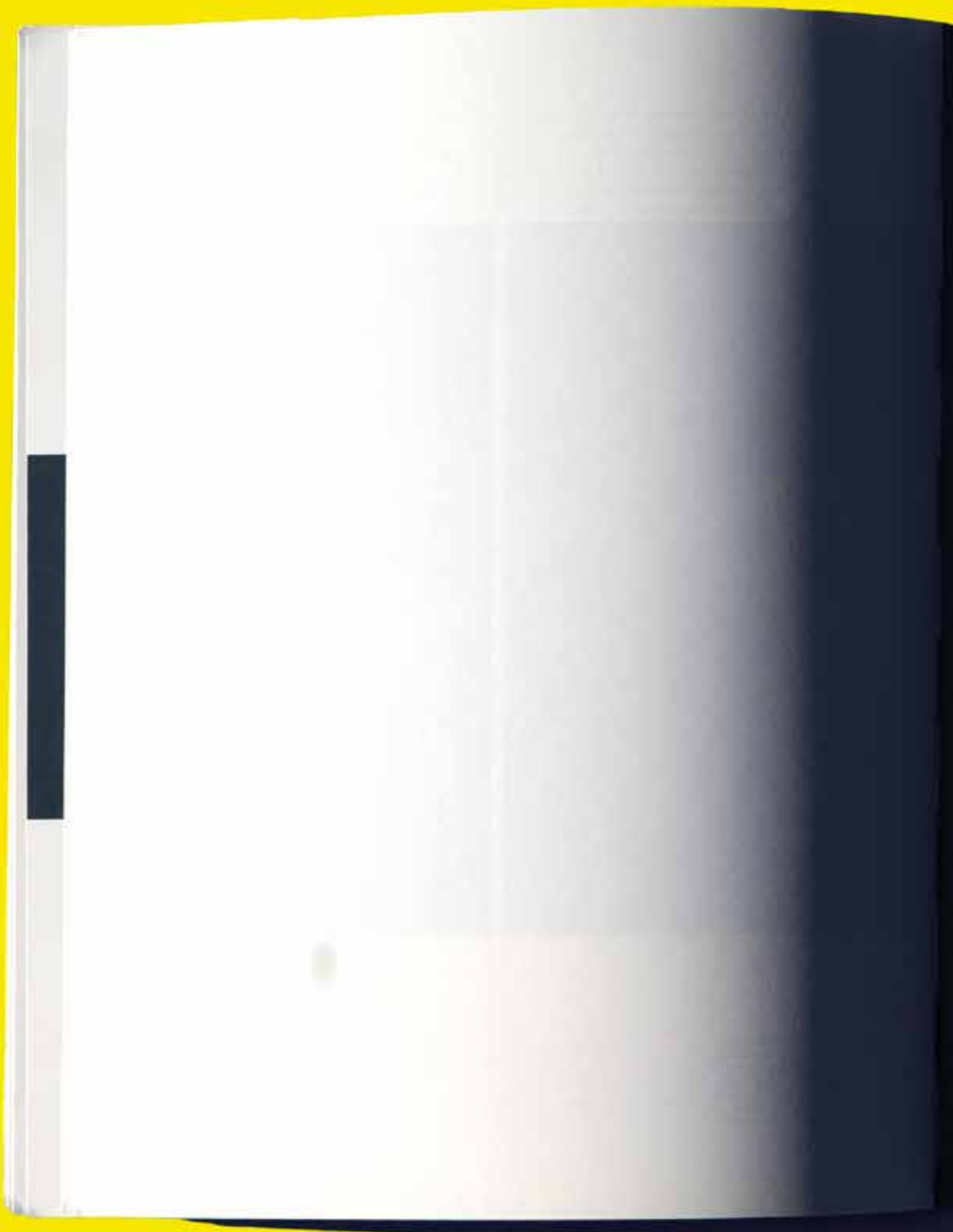
dissolves

into

the

distance

FIGURA 11. Mette Edvardsen, *One Long Continuous Line or a Thought that Dissolves Into the Distance* (2020)



The image shows the front cover of a book. The cover is a dark, muted blue color. The text is printed in a clean, white, sans-serif font. The title is arranged in four lines, centered on the cover. The background of the entire image is a solid, vibrant yellow. The book is positioned on the left side of the frame, with its spine visible on the far left edge.

**EXER
CICES
POUR LE RIRE
LAUGHING
EXERCISES**

FIGURA 12. Antonia Baehr, *Rire, Laugh, Lachen* (2008)

1.



2.



3.



4.



5.



6.



FIGURA 13. Antonia Baehr, *Rive, Laugh, Lachen* (2008)

Naima chez le Dr Rhee:

de/by Naima Hikar & Antonia Barri

1 MAIN GAUCHE TAILLE
{ uhu ha [hè],

2 MAIN DROITE COU
{ uhu ha ha ha ha ha ha ha ha

3 MAIN GAUCHE TAILLE, CHEVEUX
{ ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

4 PROFIL DROITE, TAPE DROITE
{ al ha ha, ha ha ha ha

5 BALANCEMENTS + TRAPÈZES
{ [hää!] uhu! uhu! uhu! uhu!

6 AVANT + 8x TAPES
{ uhu ha ha ha ha ha ha ha ha

7 TAPE DROITE, BAS, HAUT
{ al, ha, ha, ha ha ha ha ha

8 PAS AVANT GAUCHE, PAS AVANT DROITE, PAS AVANT
{ [2] aha! uhu! uhu! uhu!

9 COU, PAS VERS GAUCHE, PAS VERS DROITE
{ uhu! V

10 CHEVEUX
{ uhu! V ahi! V

11 TÊTE BAS GAUCHE, TÊTE BAS DROITE
{ ahi! uhu! uhu! uhu! uhu! uhu! uhu!

beginning and ending debut et fin:



structure:
2 originaux de face
1 rondo "avant" + 8 tapes
1 rondo "profil droite, tapage"
1 rondo "profil gauche jusqu'à la fin"
pas de dos jusqu'à la fin

Naima visits Dr. Rhee

STRUCTURE:
2 originals from the front
1 rondo "forward" + 8 tapes
1 rondo "right profile, tapage"
1 rondo "left profile, tapage until the end"
no back until the end

- 1 LEFT HAND OVER
- 2 RIGHT HAND ON
- 3 LEFT HAND ON
- 4 RIGHT PROFILE, TAPAGE
- 5 SIDEWAY SWINGING
- 6 FORWARD + 8 TAPES
- 7 SLAP WITH RIGHT
- 8 STEP FORWARD
- 9 STEP FRONT WITH
- 10 NECK STEP TO
- 11 HAIR
- 12 "NO" HEAD DOWN



FIGURA 14. Antonia Baehr, Rire, Laugh, Lachen (2008)

**everybodys
self interviews**

FIGURA 15. Alice Chauchat, Mette Ingvartsen,
Everybody's Self Interviews (2008)





FIGURA 16. Lilia Mestre,
Writing Scores (2014)





PALM TREE LEAF IN FALLEN BOTTLE

blue suitcase falling on the stem of a single palm tree leaf

clunk

pulled from under the suitcase

ziiiiiiiish

palm tree leaf entering a fallen transparent bottle

a white cable lying down on their right side
on their left, the blue cable lying down on the yoga mat

FIGURA 17. Paula Caspão, *Relations on Paper* (2013)

ABECEDA
BESTIA





FIGURA 18. Antonia Baehr, *Abecedarium Bestiarum: Portraits of Affinities in Animal Metaphors* (2013)

Crediti fotografici

1. *Something Some Things Something Else: Three Collections of Mette Edvardsen*, Jeroen Peeters (2019), dettaglio prima di copertina.
2. *It's Alive! À travers l'œuvre de Gisèle Vienne*, Estelle Hanania (2019), dettaglio prima di copertina.
3. *It's Alive! À travers l'œuvre de Gisèle Vienne*, Estelle Hanania (2019), dettaglio doppia pagina interna.
4. *Not Not Nothing*, Mette Edvardsen (2019), dettaglio doppia pagina interna.
5. *Writing Dance*, Jonathan Burrows (2022), dettaglio prima di copertina.
6. *Composition en Temps Réel: Anatomie d'une décision*, João Fiadeiro (2019), dettaglio doppia pagina interna.
7. *Bubble Score: The Relation Between Performance and Writing*, Lilia Mestre (2016), dettaglio prima di copertina e inserti.
8. *Choreographic Toolbox #1 Metamorphoses*, Janne-Camilla Lyster (2023), dettaglio cover e inserti.
9. *Dan'dé*, Maïte Álvarez (2016), dettaglio prima di copertina e pagina interna.
10. *Noa & Snow*, Alix Eynaudi (2022), dettaglio folder e inserti.
11. *One Long Continuous Line or a Thought that Dissolves Into the Distance*, Mette Edvardsen (2020), dettaglio prima di copertina.
12. *Rire, Laugh, Lachen*, Antonia Baehr (2008), dettaglio doppia pagina interna.
13. *Rire, Laugh, Lachen*, Antonia Baehr (2008), dettaglio doppia pagina interna.
14. *Rire, Laugh, Lachen*, Antonia Baehr (2008), dettaglio doppia pagina interna.
15. *Everybodys Self Interviews*, Alice Chauchat, Mette Ingvarsen (2008), dettaglio prima di copertina.
16. *Writing Scores*, Lilia Mestre (2014), dettaglio doppia pagina interna.
17. *Relations on Paper*, Paula Caspão (2013), dettaglio doppia pagina interna. *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors*, Antonia Baehr (2013), dettaglio prima di copertina.

Tutte le foto sono realizzate da Augusto Maurandi.

BIBLIOGRAFIA

Adshead-Lansdale, Janet, cur. *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*. London: Dance Books, 1999.

Agamben, Giorgio. *Stanze: La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi, 1977.

Albright, Ann Cooper. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.

—. “Auto-Body Stories: Blondell Cummings and Autobiography in Dance”. In *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, a cura di Jane Desmond, 179–206. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.

Albright, Ann Cooper, e Ann Dils, cur. *Moving History/Dancing Cultures*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001.

Alexander, Elena, cur. *Footnotes Six Choreographers Inscribe the Page*. London; New York: Gordon and Breach, 1998.

Allen, Gwen. *Artist's Magazines: An Alternative Space for Art*. Cambridge; London: The MIT Press, 2011.

Allsopp, Ric. “Itinerant Pages: The Page as Performance Space”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no. 2 (2004): 2–6. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872001> (consultato il 15 luglio 2023).

Allsopp, Ric, e Julieanna Preston, cur. *On Writing and Performance*. Milton Park: Taylor & Francis, 2018.

Allsopp, Ric, e Julieanna Preston. “On Writing and Performance: Editorial”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 1–4. DOI: 10.1080/13528165.2018.1464718 (consultato il 15 luglio 2023).

Allsopp, Ric, e André Lepecki. “Editorial: On Choreography”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 1–6. DOI: 10.1080/13528160802465409 (consultato il 15 luglio 2023).

Allsopp, Ric, e Kevin Mount, cur. *On the Page*. Milton Park: Taylor & Francis, 2004.

—. “Preface”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no. 2 (2004a): ii–iii. DOI: 10.1080/13528165.2004.10871999 (consultato il 15

luglio 2023).

Álvarez, Maïte. *Dan'dé*. [S.I.]: Maïte Álvarez, 2016.

Andersson, Danjel, Mette Edvardsen, e Mårten Spångberg, cur. *Post-Dance*. Stockholm: MDT, 2017.

AND Publishing. “And the Name of Our Publishing Activity is”. *AND Publishing (website)*, 2016. <http://andpublishing.org/>; in *Publishing Manifestos: An International Anthology From Artists and Writers*, a cura di Michalis Pichler, 278–283. Cambridge: The MIT Press, 2019.

Apostolou-Hölscher, Stefan. “Choreography as Form as Dance as an Activity”. *FKW/zeitschrift für geschlechter Forschung und visuelle Kultur* 55 (Febbraio 2014): 79–89. <https://doi.org/10.57871/fkw5520141271> (consultato il 15 luglio 2023).

Arbeau, Thoinot. Arbeau, Thoinot. *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Langres: Jehan des Preyz, 1589.

Arcangeli, Alessandro. “«Danzare per Fantasmata», or the Embodiment of the Immaterial in Fifteenth-Century Italian Dance Discourse”. *Rivista de poética medieval* 31 (2017): 109–116. DOI: 10.37536/RPM.2017.31.0.58477 (consultato il 15 luglio 2023).

Archer-Martin, Jen. “Notes On Caring Labours: Re-collecting Performances of Noticing in Taking Note(s)_Performing Care”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 86–89. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464764> (consultato il 15 luglio 2023).

Arlander, Annette, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude, e Ben Spatz, cur. *Performance as Research: Knowledge, Methods, Impact*. London; New York: Routledge, 2018.

Aschner-Restrepo, Camila, e Lilia Mestre. “Writing Scores: A Tool for Documentation”. In *Writing Scores: Scores in Process*. Brussels: a.pass, 2014.

Asentić, Saša, e Ana Vujanović. “My Private Bio-Politics A Performance on a Paper Floor”. *Performance Art Journal* 13, no. 1 (2008): 70–78. <https://doi.org/10.1080/13528160802465573> (consultato il 15 luglio 2023).

Auslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London; New York: Routledge, 1997.

—. *Liveness: Performance in a Mediated Culture*. London; New York: Routledge, 1999.

—. “The Performativity of Performance Documentation”. *Performance Art Journal* 28, no. 3 (2006): 1–10. <http://www.jstor.org/stable/4140006> (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.

Baehr, Antonia. *Rire, Laugh, Lachen*. Paris: L’Oeil d’or; Les Laboratoires d’Aubervilliers, 2008.

Baehr, Antonia. *ABeCedarium Bestiarium: Portraits of Affinities in Animal Metaphors*. Nyon: Festivals des arts vivants, 2013.

Baehr, Antonia, e Cécile Schenck. “Abecedarium Bestiarium. Portraits d’affinités en métaphores animales. De la performance au livre”. *Ligeia: Dossier sur l’Art* 1, n. 153–156 (2017): 126–138.

Bal, Mieke, e Joanne Morra. “Editorial: Acts of Translation”. *Journal of Visual Culture* 6, no. 1 (Aprile 2007): 5–11. <https://doi.org/10.1177/147041290707619> (consultato il 15 luglio 2023).

Baldacci, Cristina, e Susanne Franco, cur. *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*. Torino: Accademia University Press, 2022.

Banes, Sally. *Tersichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. New Haven: Wesleyan University Press, 1987.

—. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

Barad, Karen. “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter.” *Signs* 28, no. 3 (2003): 801–831. <https://doi.org/10.1086/345321> (consultato il 15 luglio 2023).

Bardiot, Clarisse. “Rekall: An Environment for Notation / Annotation / Denotation”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 82–86. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111058> (consultato il 15 luglio 2023).

Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

—. *Variations sur l’écriture*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.

—. *Variazioni sulla scrittura; Il piacere del testo*. Torino: Einaudi, 1999. Edizione originale di Paris: Éditions du Seuil, 1994, 1973.

Battista, Emiliano, “Some Notes on the Book”. In *Time has Fallen Asleep: A Book on Reading, Writing, Memory and Forgetting in a Library of Living Books*, a cura di Mette Edvardsen, Kristien Van den Brande, Victoria Pérez Royo e Runa Borch Skolseg, 223–235. Milano: Mousse Publishing, 2009.

Bauer, Bojana. “The Making of ... Production and Practice of the Self in Choreography: The Case of Vera Mantero and Guests”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 15–22. <https://doi.org/10.1080/13528160802465425> (consultato il 15 luglio 2023).

Bauer, Una. “Jérôme Bel: An Interview”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 42–48. <https://doi.org/10.1080/13528160802465516> (consultato il 15 luglio 2023).

—. “The Movement of Embodied Thought The Representational Game of the Stage Zero of Signification in Jérôme Bel”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008a): 35–41. <https://doi.org/10.1080/13528160802465508> (consultato il 15 luglio 2023).

Bauman, Richards. *A World of Others’ Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Malden Blackwell Publishing, 2004.

Bedford, Christopher. “The Viral Ontology of Performance”. In *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, a cura di Amelia Jones e Adrian Heathfield, 77–87. Bristol; Chicago: Intellect, 2012.

Béjart, Maurice. *Lettere a un giovane danzatore*. Tradotto da Irène Berruyer. Torino: Linda, 2017. Edizione originale di Actes sud, 2001.

Bel, Jérôme, e Boris Charmatz. *Jérôme Bel et Boris Charmatz. Emails 2009-2010*. Dijon: Les Presses du réel, 2013.

Bénichou, Anne, cur. *Recréer / scripter-Mémoires et transmissions*

des œuvres performatives et chorégraphiques contemporaine. Dijon: Presses du réel, 2015.

Benjamin, Walter. "Il compito del traduttore". *Aut aut* 334 (2007): 7–20. Tradotto da Antonello Sciacchitano. Edizione originale di Suhrkamp, 1991.

Berger, Christian, e Jessica Santone. "Documentation as Art Practice in the 1960s". *Visual Resources. An International Journal on Images and Their Uses* 32 (2016): 201–209. <https://doi.org/10.1080/01973762.2016.1241030> (consultato il 15 luglio 2023).

Bermúdez, Bertha, e Scott deLahunta, cur. *Notation*. Amsterdam: Artistic Research, Theory and Innovation (ARTI); Amsterdam School of the Arts, 2010.

Bernard, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre national de la Danse, 2001.

Birringer, Johannes. "After Choreography". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 118–122. <https://doi.org/10.1080/13528160802465649> (consultato il 15 luglio 2023).

—. "What Score? Pre-Choreography and Post-Choreography". *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 9, no. 1 (2013): 7–13. DOI: 10.1386/padm.9.1.7_1 (consultato il 15 luglio 2023).

Bishop, Claire. *Participation*. Boston: The MIT Press, 2008.

—. *Artificial Hells*. London: Verso, 2012.

Bissell, Bill, e Linda Caruso Haviland, cur. *The Sentient Archive: Bodies, Performance, and Memory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2018.

Blades, Hetty. "Scoring Dance". *Postgraduate Journal of Aesthetics* 10, no. 2 (2013): 43–57.

https://www.academia.edu/8051631/Scoring_Dance_2013_ (consultato il 15 luglio 2023).

—. "Scoring Choreographic Poetics". *Choreographic Practices* 6 (2015): 261–277. https://doi.org/10.1386/chor.6.2.261_1 (consultato il 15 luglio 2023).

—. "Affective Traces in Virtual Spaces: Annotation and Emerging Dance Scores". *Performance Research: A Journal of the Performing*

Arts 20, no. 6 (2015a): 26–34. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111048> (consultato il 15 luglio 2023).

Blades, Hetty, e Emma Meehan. *Performing Process: Sharing Dance and Choreographic Practice*. Bristol: Intellect, 2018.

Blasis, Carlo. *Traité Élémentaire Théorique Et Pratique De L'art De La Danse*. Milano: Chez Beati et A. Tenenti, 1820.

—. *The Code of Terpsichore: A Practical and Historical Treatise, on the Ballet, Dancing, and Pantomime: With a Complete Theory of the Art of Dancing: Intended as Well for the Instruction of Amateurs as the Use of Professional Persons*. Brooklyn: Dance Horizons, 1976. Edizione originale James Bulcock, 1828.

Blades, Hetty, e Emma Meehan. *Performing Process: Sharing Dance and Choreographic Practice*. Bristol: Intellect, 2018.

Blasis, Carlo. *Traité Élémentaire Théorique Et Pratique De L'art De La Danse*. Milano: Chez Beati et A. Tenenti, 1820.

—. *The Code of Terpsichore: A Practical and Historical Treatise, on the Ballet, Dancing, and Pantomime: With a Complete Theory of the Art of Dancing: Intended as Well for the Instruction of Amateurs as the Use of Professional Persons*. Brooklyn: Dance Horizons, 1976. Edizione originale James Bulcock, 1828.

Bleeker, Maaïke. *Transmission in Motion: The Technologizing of Dance*. Milton: Taylor and Francis, 2016.

Boenisch, Vasco, e Anne Teresa De Keersmaecker. *The Lay of Love and Death of Cornet Christoph Rilke*. Brussels: Rosas, 2015.

Bokaer, Jonah. "On Vanishing: New Mythologies for Choreography in the Museum". *PAJ: A Journal of Performance and Art* 36, no. 2 (2014): 10–13. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00190 (consultato il 15 luglio 2023).

Bolzoni, Lina. *La stanza della memoria: Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino: Einaudi, 1995.

Bortoletti, Francesca, e Annalisa Sacchi, cur. *La performance della memoria: La scena del teatro come luogo di sopravvivenza, ritorni, tracce e fantasmi*. Bologna: Baskerville, 2018.

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 1998.

—. *Estetica Relazionale*. Tradotto da Marco Enrico Giacomelli. 3. ed. Milano: Postmedia, 2020. Edizione originale Les Presses du réel, 1998.

Bourriaud, Nicolas, Jeanine Herman, e Caroline Schneider. *Postproduction: Culture As Screenplay: How Art Reprograms the World*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.

Bowen, Eleanor. "Eleanor Bowen Where is the Space of Choreography?". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 29–34. <https://doi.org/10.1080/13528160802465482> (consultato il 15 luglio 2023).

Braidotti, Rosi. *Nuovi soggetti nomadi: Transizioni e identità postnazionaliste*. Roma: Luca Sossella, 2002.

—. *Trasposizioni: Sull'etica nomade*. Roma: Luca Sossella, 2008.

Brandstetter, Gabriele. "'Stocktaking' in the Realm of Dance. Scholarship on Dance: Theory and Practice". In *It Takes Place When it Doesn't. On Dance and Performance Since 1989*, a cura di Martina Hochmuth, Krassimira Kruschkova, e Georg Schöllhammer, 73–79. Wien: Springerin, 2006.

Brannigan, Erin. *Choreography, Visual Art and Experimental Composition 1950s–1970s*. London; New York: Routledge, 2022.

Bräuninger, Renate. "The Oral Archive as a Form of Dance Archive". *Dance and Archives: Special Issue* 38, 2 (Novembre 2020): 242–254. <https://doi.org/10.3366/drs.2020.0311> (consultato il 15 luglio 2023).

Brennan, Teresa. *The Transmission of Affect*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2004.

Briet, Suzanne. *Qu'est-ce que la documentation?* Paris: Éditions Documentaires industrielles et techniques, 1951.

Briginshaw, Valerie, e Ramsay Burt. *Writing Dance Together*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Brintnall, Kent, Joseph Marchal, e Stephen Moore, cur. *Sexual Disorientations: Queer Temporalities, Affects, Theologies*. New York: Fordham University Press, 2018.

Brisley, Stuart. "The Photographer and the Performer". In *Live Art on Camera: Performance and Photography*, a cura di Alice Maude-Roxby e John Hansard Gallery, 83–88. Southampton: John Hansard Gallery, 2007.

Brown, Katrina. "Translucent Surface/ Quiet Body: Choreographic Notes". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 101–105. DOI: 10.1080/13528165.2015.1111062 (consultato il 15 luglio 2023).

Brown, Trisha, e Hendel Teicher. "Dancing and Drawing". In *Trisha Brown: Danse, précis de liberté: Exposition du 20 juillet au 27 septembre 1998, Centre de la Vieille Charité, Marseille*, a cura di Exposition. Marseille, Centre de la Vieille Charité, Michèle Doucet, Marie-Sophie Boulan, Musées de Marseille, 13–33. Marseille: Musées de Marseille, 1998.

Buden, Boris. "Dance Me to the End of History: Art and Performance between History and Memory". In *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?: The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, a cura di Cosmin Costinas e Ana Janevski, 82–87. Berlin: Sternberg Press, 2017.

Bureau, Julien. *Fields*. Oslo: Varamo Press, 2022.

Buckley, Jennifer. *Beyond Text: Theatre and Performance in Print After 1900*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2019.

Bunker, Jenny. *Thinking Through Dance: The Philosophy of Dance Performance and Practices*. Hampshire: Dance Books, 2014.

Burighel, Giuseppe. "I testi e la danza: Jérôme Bel autore di Nom donne par l'auteur". *Danza e Ricerca: Laboratorio di studi, scritture, visioni* 7, no. 6 (2015): 161–169.

—. *Le danseur en dialogue : Pratiques et formes des discours dans l'art chorégraphique contemporain*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2021.

Burkhalter, Sarah, e Laurence Schmiedin, cur. *Spacescapes, Dance and Drawing*. Zurich; Dijon: JRP/Ringier; Les presses du réel, 2017.

Burrows, Jonathan. *A Choreographer's Handbook*. London; New York: Routledge, 2010.

—. *Writing Dance*. Oslo: Varamo

Press, 2022.

Burrows, Jonathan, e Adrian Heathfield. "Moving Writing". *Choreographic Practices* 4 (2013): 129–148. https://doi.org/10.1386/chor.4.2.129_1 (consultato il 15 luglio 2023).

Butt, Gavin, cur. *After Criticism: New Responses to Art and Performance*. Malden: Blackwell, 2005.

Butt, John. "Performance on Paper: Rewriting the Story of Notational Progress". In *Acting on the Past: Historical Performance Across the Disciplines*, a cura di Mark Franko e Annette Richard, 137–158. Hanover; London: Wesleyan University Press, 2000.

Butterworth, Jo. *Dance Studies: The Basic*. London; New York: Routledge, 2012.

Butterworth, Jo, e Liesbeth Wildschut. *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. London; New York: Routledge, 2018.

Cale, Sarah, Lilia Mestre, cur. *Writing Scores – 1000 Liters of Fuel*. Brussels: a.pass, 2018.

Caleo, Ilenia. *Performance, materia, affetti: Una cartografia femminista*. Roma: Bulzoni, 2021.

Cambria, Florinda, cur. *Il sapere dei saperi: Per una formazione transdisciplinare*. Milano: Jaka book, 2022.

Campbell, Lee. "Beyond Pollock: on Visual Art Objects as Non-traditional Forms of Performance Document". *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 10 (2014): 35–47. <http://dx.doi.org/10.1080/14794713.2014.912499> (consultato il 15 luglio 2023).

Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London; New York: Routledge, 1996.

Carrión, Ulises. "The New Art of Making Books". In *Publishing Manifestos: An International Anthology From Artists and Writers*, a cura di Michalis Pichler, 50–54. Cambridge: The MIT Press, 2019.

Carter, Alexandra, cur. *Rethinking Dance History: A Reader*. London; New York: Routledge, 2004.

Casini Ropa, Eugenia, cur. *Alle origini della danza moderna*. Bologna: Il mulino, 1990.

Caspão, Paula. "Stroboscopic Stutter: On the Not-yet-captured Ontological Condition of

Limit-attractions". *TDR: The Drama Review* 51, n. 2 (2007): 136–156. <https://doi.org/10.1162/dram.2007.51.2.136> (consultato il 15 luglio 2023).

—, cur. *The Page as a Dancing Site*. Lisbon: Ghost, 2014.

Caspão, Paula, e Petra Sabisch. *Relations on Paper*. Lisbon: Ghost, 2013.

Cassiers, Edith. "Dancing on the Page/Writing on the Stage: Sharing Dance (and) Theatre Process Documents – The Drawings of Jan Fabre". In *Performing Process: Sharing Dance and Choreographic Practice*, a cura di Hetty Blades e Emma Meehan, 181–210. Bristol: Intellect, 2018.

Celant, Germano. *Book as Artwork 1960/1970*. London: Nigel Greenwood Incorporated, London 1972.

Cella, Bernhard. *NO-ISBN: On Self-Publishing*. Wien: Salon für Kunstbuch, 2017.

Ceschel, Bruno, e David Senior. *Self Publish, Be Happy: A DIY Photobook Manual and Manifesto*. New York: Aperture, 2015.

Charmatz, Boris. *Je suis une école : Expérimentation, art, pédagogie*. France: Les Prairies ordinaires, 2009.

Chauchat, Alice, cur. *Endangered Human Movement Vol. 2: Dance and Resistance*. Berlin: Zine lab; Wien: Nadaproduction, 2019.

Chauchat, Alice, Mette Ingvarsten, cur. *Everybody's Self Interviews*. [S. l.]: Everybody's publications, 2008.

—, cur. *Everybody's Group Self Interviews*. [S. l.]: Everybody's publications, 2009.

—, cur. *Everybody's Performance Scores*. [S.l.]: Everybody's publications, 2010.

Cherian, Anita, Gargi Bharadwaj. "Constructing Genealogies of Disobedient Performance: Disappearance by/in the media". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 24, 7 (2019): 77–85. <https://doi.org/10.1080/13528165.2019.1717869> (consultato il 15 luglio 2023).

Chernetich, Gaia Clotilde. "Orality at Work in the Body-Archive: A case Study with Tanztheater Wuppertal Pina Bausch's Italian Dancers". *Dance and Archives: Special Issue* 38, 2 (Novembre 2020): 230–240. <https://doi.org/10.3366/drs.2020.0310> (consultato il 15

luglio 2023).

Ciammaichella, Massimiliano. “Il disegno della danza: Notazione e controllo dello spazio performativo”. Relazione presentata al 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Congresso della Unione Italiana per il Disegno DOI: doi.org/10.3280/oa-693.83 (consultato il 15 luglio 2023).

Čičigoj, Katja. “How to Take Dance Seriously”. *Maska* 28 (Dicembre 2014): 107–9. DOI: https://doi.org/10.1386/maska.28.159-160.107_5 (consultato il 15 luglio 2023).

Clarke, Paul, Simon Jones, Nick Kaye e Johanna Linsley, cur. *Artists in the Archive: Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance*. London; New York: Routledge, 2018.

Claire, Elizabeth. “Dance Studies, Gender and the Question of History”. *Clio. Women, Gender, History* 46 (2017): 157–185. https://www.jstor.org/stable/26795731 (consultato il 15 luglio 2023).

Clausen, Barbara. “After the Act: The (Re) Presentation of Performance Art”. In *After the Act: The (Re)Presentation of Performance Art*, a cura di Nina Krick e Barbara Clausen, 7–20. Vienna: MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 2006.

Coates, Emily Carson. “Dance Between Performance and Image”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 36, no.2 (2014): 116–124. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00209 (consultato il 15 luglio 2023).

Cocker, Emma, Nikolaus Gansterer, e Mariella Greil. “Notation of Notation >< Notation of Notion”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 53–57. https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111053 (consultato il 15 luglio 2023).

Cohen, Selma Jeanne. *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History From 1581 to the Present*. 2. ed. Princeton: A dance horizons book, 1992. Edizione originale di Dance Books, 1974.

Cohen, Thiago, Neto Machado, e Tanto Creations Shared. *Pequena Coleção de Insignificâncias: Coleção Coreografias de Papel*. Salvador: Conexões Criativas, 2019.

Coole, Diana, e Samantha Frost, cur. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham; London: Duke University Press, 2010.

Costinas, Cosmin, e Ana Janevski, cur. *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?: The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*. Berlin: Sternberg Press, 2017.

Cramer, Franz Anton. “Writing to Vanish: Etienne Decroux’s Eclipse of Corporeality”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no. 2 (2004): 94–98. https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872019 (consultato il 15 luglio 2023).

—. “Knowledge, Archive, Dance”. In *Capturing Intention: Documentation, Analysis and Notation Research Based on the Work of Emilio Greco I PC*, a cura di Scott Delahunta, 11–15. Amsterdam: Emilio Greco I PC and the Amsterdam School of the Arts, 2007.

Cunningham, Merce. *Changes: Notes on Choreography*. New York: Something Else Press, 1968.

Cvejić, Bojana, cur. *Hear My Voice, Three Essays on Keeping Still, The Song and 3Abschied by Anne Teresa De Keersmaeker, Ann Veronica Janssens, Michel François and Jérôme Bel*. Brussels: Rosas, 2011.

—. “Introduction”. In *A Choreographer’s Score: Fase, Rosas, Elena’s Aria, Bartok: Carnets d’une chorégraphe*, a cura di Anne Teresa De Keersmaeker e Bojana Cvejić, 7–19. Brussels: Fonds Mercator, Rosas, 2012.

—, cur. *Vortex temporum*. Brussels: Rosas, 2013.

—, cur. *Golden Hours (As You Like It)*. Anne Teresa De Keersmaeker Rosas. Brussels: Rosas, 2014.

—. “In States of Transindividuality”. In *State State State*, a cura di Ingrid Midgard Fiksdal e Jonas Corell Petersen, 1–12. Oslo: Samizdat, 2015.

—. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2015a.

—. “From Odd Encounters to a Prospective Confluence: Dance-Philosophy”. *Performance Philosophy* 1 (2015b): 7–23. DOI: https://doi.org/10.21476/PP.2015.1129 (consultato il 15 luglio 2023).

—. “An Unfaithful Return to Poetics <in Four Arguments>”.

Publicato *online*, 2016. https://www.academia.edu/26017003/An_Unfaithful_Return_to_Poetics_in_four_argu%20ments_ (consultato il 15 luglio 2023).

—. “A Choreographer’s Score: Anne Teresa De Keersmaeker”. In *Transmission in Motion: The Technologizing of Dance*, a cura di Maaïke Bleeker, 52–61. Milton: Taylor and Francis, 2016a.

—. “Towards a Poetics of Imagination: On Mette Edvardsen’s Poetry and Its Penchant to Imagine a Clandestine Side to Things”. *Etcetera* (2018). <https://e-tcetera.be/towards-a-poetics-of-imagination/> (consultato il 15 luglio 2023).

Cvejić, Bojana, e Ana Vujanović, cur. *Dance/Theories – Reloaded*. Belgrado: TkH (Walking Theory) – Centre for Performing Arts Theory and Practice, 2018.

Cvejić, Bojana, e Eszter Salamon. *Tales of Bodiless*. [S. l.]: Botschaft, 2011.

Daly, Ann. *Critical Gestures: Writings on Dance and Culture*. Middletown: Wesleyan University press, 2002.

D’Amato, Alison. “Mobilizing the Score: Generative Choreographic Structures, 1960-Present”. Tesi di dottorato, University of California, 2015.

Davidson, Ian. “Visual Poetry as Performance”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no. 2 (2004): 99–107. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872020> (consultato il 15 luglio 2023).

Davis, Tracy, cur. *The Cambridge Companion to Performance Studies*. New York: Cambridge University Press, 2008.

Day, Jeremiah, e Tessa Giglin, cur. *Jeremiah Day/Simone Forti*. Dublin: Project Press, 2009.

De Bachaumont, Louis Petit. *Mémoires Secrets pour Servir à l’Histoire de la République des Lettres en France, depuis MDCCLXII, ou Journal d’un Observateur, Contenant les Analyses des Pièces de Théâtre qui ont Paru durant cet Intervalle, les Relations des Assemblées Littéraires*, Vol. XIX. London: Chez John Adamson, 1783–89.

Debord, Guy, Gil Wolman. “Mode d’emploi du détournement”. *Les Lèvres Nues*, no. 8 (May 1956).

De Certeau, Michel. *L’écriture De L’histoire*.

Paris: Gallimard, 1975.

—. *La scrittura della storia*. Milano: Jaca Book, 2006. Edizione originale di Éditions Gallimard, 1975.

—. *L’invention du quotidien : I Arts de faire*. Paris: Union générale d’éditions, 1980.

—. *L’invenzione del quotidiano*. Tradotto da Mario Baccianini. Roma: Edizioni Lavoro, 2010. Edizione originale di Union générale d’éditions, 1980.

De Chevrier, François-Antoine. *L’Observateur des Spectacles ou Anecdotes Théâtrales : Ouvrage Périodique, III vols*. The Hague: Constapel, 1762–63.

DeFrantz, Thomas, e Philipa Rothfield, cur. *Choreography and Corporeality: Relay in Motion*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

De Keersmaeker, Anne Teresa. Anne Teresa de Keersmaeker. *Incarner une abstraction : édition bilingue*. Arles: Actes sud, 2020.

De Keersmaeker, Anne Teresa, e Bojana Cvejić. *A Choreographer’s Score: Fase, Rosas, Elena’s Aria, Bartok*. Brussels: Fonds Mercator, Rosas, 2012.

—. *En attendant & Cesena: A Choreographer’s Score*. Brussels: Fonds Mercator, Rosas, 2013.

—. *Drumming and Rain: A Choreographer’s Score*. Brussels: Fonds Mercator, Rosas, 2014.

Dekker, Annet, cur. *Lost and Living (in) Archives: Collectively Shaping New Memories*. Amsterdam: Pia Pol, Vali, 2017.

Dekker, Annet, Vivian van Saaze. “Surprising Usages of a Documentation Model: On the Notion of Boundary Objects and Beyond”. *International Journal of Performance Arts and digital Media* 9 (2013): 99–103. https://doi.org/10.1386/padm.9.1.99_1 (consultato il 15 luglio 2023).

De Laet, Timmy. “Expanding Dance Archives: Access, Legibility, and Archival Participation”. *Dance and Archives: Special Issue* 38, 2 (Novembre 2020): 206–229. <https://doi.org/10.3366/drs.2020.0309> (consultato il 15 luglio 2023).

De Laet, Timmy, Edith Cassiers e Luk Van Den Dries. “Creating by Annotating. The Director’s Notebooks of Jan Fabre and Jan Lauwers”. *Performance Research: A*

Journal of the Performing Arts 20, no. 6 (2015): 43–52. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111050> (consultato il 15 luglio 2023).

Delahunta, Scott, cur. (*Capturing Intention*): *Documentation, Analysis and Notation Research based on the Work of Emilio Greco I PC*. Amsterdam: Emio Greco I PC and the Amsterdam School of the Arts, 2007.

—, “Publishing Choreographic Ideas”. In *Tanz & Archiv: Heft 5 Mobile Notate*, a cura di Irene Brandenburg, Nicole Haitzinger e Claudia Jeschke, 14–21. Munchen: Podium Verlag, 2014.

—, “10 Questions About Documenting During Creation”. In *Practicing Composition: Texts, Dialogues and Documents 2011-2013*, a cura di Kirsi Monti e Ric Allsopp, 244–247. Helsinki: Edita Prima, 2015.

DeLahunta, Scott, Kim Vics, e Sarah Whatley. “On An/Notations”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 1–2. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111036> (consultato il 15 luglio 2023).

DeLahunta, Scott, e Norah Zuniga Shaw. “Constructing Memories: Creation of the Choreographic Resource”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 11, no. 4 (2006): 53–62. <https://doi.org/10.1080/13528160701363408> (consultato il 15 luglio 2023).

—, “Choreographic Resources Agents, Archives, Scores and Installations”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 131–133. <https://doi.org/10.1080/13528160802465664> (consultato il 15 luglio 2023).

DeLahunta, Scott, Wayne McGregor, e Alan Blackwell. “Transactables”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no. 2 (2004): 67–72. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872012> (consultato il 15 luglio 2023).

Delbecke, Jasper. “Tracing the Essay in Contemporary Performing Arts”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 5–12. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464720> (consultato il 15 luglio 2023).

Deleuze, Gilles, e Ubaldo Fadini, cur. *Divenire molteplice: Nietzsche, Foucault e altri intercessori*. Verona: Ombre Corte, 2002. Edizione originale di Ombre Corte, 1996.

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*. Paris:

Presses Universitaires de France, 1968.

—, *Differenza e ripetizione*. Tradotto da Giuseppe Gugliemi. Milano: Raffaello Cortina, 2013. Edizione originale di Presses Universitaires de France, 1968.

Del Moral, Adriana, Nicole Haitzinger, e Amanda Piña. *Endangered Human Movements – Vol. 4: Danza y Frontera*. Wien: nadaproduction, 2019.

De Marinis, Marco. *In cerca dell'attore: Un bilancio del novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000.

—, *Visioni della scena: Teatro e scrittura*. Bari: Laterza, 2004.

De Micheli, Mario. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano: Feltrinelli, 2001.

Derrida, Jacques. *De La Grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

—, *Della grammatologia*. 3. ed. Milano: Jaca Book 2020. Edizione originale di Les Editions de Minuit, 1967.

—, *Mal d'Archive : Une Impression Freudienne*. Paris: Galilée, 1995.

—, *Archive Fever: A Freudian Impression*. Tradotto da Eric Prenowitz. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

Dertnig, Carola, e Felicitas Thun-Hohenstein, cur. *Performing the Sentence: Research and Teaching in Performative Fine Arts*. Berlin: Stenberg Press, 2014.

De Smedt, Christine, cur. *4 Choreographic Portraits*. Gent: Les Ballets C de la B, 2012.

Desmond, Jane C., cur. *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.

Desmond, Jane C., cur. *Meaning in Motion*. Durham; London: Duke University Press, 1997.

De Wachter, Bruno. *Verzamelde gedichten/ Against the Forgetting: Selected Poems by Hans Faverey*. [S.l.]: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2016.

De Zegher, Catherine, Erin Manning, cur. *Violin Phase: Anne Teresa De Keesmaeker: Performance at the Museum of Modern*

Art New York, 22-23 January 2011. Brussels: Fond Mercator, 2011.

Dezeuze, Anna. "Origins of the Fluxus Score". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 7, no. 3 (2002): 78–94. <https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871876> (consultato il 15 luglio 2023).

Diamond, Elin, Denise Varney, e Candice Amich, cur. *Performance, Feminism and Affect in Neoliberal Times*. London: Springer, 2017.

Dickinson, Peter. "Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Site's Dance-Theater". *Dance Research Journal* 46, no. 1 (Aprile 2014): 61–84. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000047> (consultato il 15 luglio 2023).

Di Tondo, Ornella. "Nuove fonti manoscritte coreografiche e musicali per lo studio del ballo sociale in Italia tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento". *Danza e ricerca: Laboratorio di studi, scritture e visioni* 12, no. 12 (Dicembre 2020): 9–28. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11799> (consultato il 15 luglio 2023).

Dolan, Jill. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. 4. ed. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008. Edizione originale di Univ. of Michigan Press, 2005.

Donoyer, Vincent. *Mon songe de Robert Pinget*. [S.l.]: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2017.

Dor, Garance, e Vincent Menu. *Véhicule 6*. Rennes: Vroom, 2023.

Dourthe, Pierre. "Death, reflected. (I Apologize, Kindertotenlieder, Jerk, This Is How Will You Disappear)". In *It's Alive! À travers l'œuvre de Gisèle Vienne*, Estelle Hanania, 173–178. Regnéville-sur-Mer: Shelter Press, 2019.

Doyle, Jennifer. *Hold it Against Me*. Durham; London: Duke University Press, 2013.

Duerden, Rachel. "Dancing off the Page? Notation and Its Challenges". In *Off the Page: Integrating Performance, Choreography, Analysis and Notation/Documentation*, a cura di Rachel Duerden e Neil Fisher, 128–137. London: Dance Book, 2007.

Duerden, Rachel, e Neil Fisher, cur. *Dancing Off the Page: Integrating Performance, Choreography, Analysis and Notation/Documentation*. London: Dance Book, 2007.

Duncan, Isadora. *L'arte della danza*. Tradotto da Silvia Sciubba. Roma: Dino Audino, 2016. Edizione originale di Theatre arts Inc., 1928.

—. *La mia vita*. 2. ed. Roma: Castelvechi, 2019. Edizione originale di Garden City, 1927.

Dunne, Joseph. "Regenerating the Live: The Archive as the Genesis of a Performance Practice". Tesi di dottorato, University of Lincoln, 2015.

Edit DeAk, Robinson Walter. "Idea Poll". In *Art-Rite*, no. 14 (1976): 6–15.

Edmeades, Lynley. "In Praise of Doubt: Bringing Sound Studies to Performance Writing". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 61–68. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464757> (consultato il 15 luglio 2023).

Edwardsen, Mette. *Every Now and Then*. [S.l.]: Mette Edvardsen, 2009.

—, cur. *List of Books in the Library of Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine: Afternoon Editions no. 0*. [S.l.]: Afternoon Editions; Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2010.

—. *Black*. [S.l.]: Mette Edvardsen, 2011.

—. *We to be*. [S.l.]: Mette Edvardsen, 2015.

—. *Not Not Nothing*. Brussels; Oslo: Varamo Press, 2019.

—, cur. *List of Books in the library of Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine: Afternoon Editions no. 0*. [S.l.]: Afternoon Editions; Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2020.

—. *One Long Continuous Line or a Thought that Dissolves Into the Distance*. Brussels; Oslo: Varamo Press, 2020.

Edwardsen, Mette, Kristien Van den Brande, Victoria Pérez Royo, Runa Borch Skolseg, cur. *Time Has Fallen Asleep: A Book on Reading, Writing, Memory and Forgetting in a Library of Living Books*. Milano: Mousse Publishing, 2009.

Ellis, Simon. "Indelible: a Movement Based Practice-led Inquiry Into Memory, Remembering and Representation". Tesi di dottorato, University of Melbourne, 2005.

—. “Jealously, Transmission and Recovery”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 95–100. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111061> (consultato il 15 luglio 2023)

Etchells, Tim. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London: Routledge, 1999.

—. “(Two Minutes) Very Peaceful: A Note on Drawings for Performance”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 36, no. 2 (2014): 78–81. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00202 (consultato il 15 luglio 2023).

Einaudi, Alix, cur. *Noa & Snow*. Berlin: Bom dia boa tarde boa noite, 2022.

Evans, Mark. “Another Kind of Writing: Reflective Practice and Creative Journals in the Performing Arts”. *Journal of Writing in Creative Practice* 1, no. 1 (Dicembre 2007): 69–76.

Fabião, Eleonora. “History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography”. In *Perform, Repeat, Record*, a cura di Amelia Jones e Adrian Heathfield, 121–136. Bristol; Chicago: Intellect, 2012.

Fanti, Silvia. *Corpo sottile: Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*. Milano: Ubulibri, 2003.

Ferraris, Maurizio. “Scrittura, archiscrittura, pensiero”. *Rivista di estetica* 44 (2010): 45–60. <https://doi.org/10.4000/estetica.1688> (consultato il 15 luglio 2023).

Feuillet, Raoul-Augur. *Chorégraphie Ou L'art De Décrire La Dance Par Caracteres Figures Et Signes Démonstratifs Avec Lesquels on Apprend Facilement De Soy-Même Toutes Sortes De Dances*. Paris: Raoul-Augur Feuillet, 1700.

—. Feuillet, Raoul-Augur, e John Weaver. *Orchesography: Or the Art of Dancing by Characters and Demonstrative Figures. Wherein the Whole Art Is Explain'd; ... an Exact and Just Translation from the French of Monsieur Feuillet. by John Weaver*. Tradotto da John Weaver. London: H. Meere, 1706.

—. *Orchesography: Or, the Art of Dancing*. Cornwall: Dodo Press, 2007. Edizione originale di Feuillet, 1700.

Fiadeiro, João. *Composition en Temps Réel: Anatomie d'une décision*. A cura di David Alexandre Guéniot, e Emma Bigé. Lisbon:

Ghost, 2019.

Figone, Chiara, e Caffoni Paolo. “Archive Books. Notes Toward a Publishing Practice”. In *Publishing Manifestos: An International Anthology From Artists and Writers*, a cura di Michalis Pichler, 309–310. Cambridge: The MIT Press, 2019.

Filipovic, Elena, cur. *Work, Travail, Arbeit*. Brussels: Wiels, Fonds Mercator, Rosas, 2015.

Fischer-Lichte, Erika. “Embodiment – From Page to Stage: The Dramatic Figure”. *Assaph - Studies in theatre* 16 (2000): 65–75.

—. *The Transformative Power of Performance*. London: Routledge, 2008.

Foreign investment. “Supermen: A Silent Play in 12 Scenes”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no. 2 (2004): 73–78. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872013> (consultato il 15 luglio 2023).

Forsythe, William. “Choreographic Objects”. Di William Forsythe, www.williamforsythe.de/essay.html (consultato il 15 luglio 2023).

—. “Choreographic Objects, 2008”. In *Dance: Documents of Contemporary Art*, a cura di André Lepecki, 201–203. London; Cambridge: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2012.

Forti, Simone. *Handbook in Motion*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

—. *Oh, Tongue*. Genève: Al Dante, 2009.

—. *News Animation*. Roma: Centro Pecci, Nero, 2021.

Forti, Simone, Terrence Luke Johnson, Sarah Swenson, e Douglas Wadle. *Unbuttoned Sleeves*. Los Angeles: Beyond baroque foundation, 2006.

Foster, Susan Leigh. *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press, 1986.

—, cur. *Choreographing History*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

—, cur. *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*. London; New York: Routledge, 1995.

—. “The Ballerina’s Phallic Pointe”. In *Corporealities: Dancing Knowledge*,

Culture, and Power, a cura di Susan Leigh Foster, 1–24. London; New York: Routledge, 1995.

—. *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.

—. "Dancing Bodies". In *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, a cura di Jane Desmond, 235–258. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.

—. *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*. Tradotto da Alessia Polli. Roma: Dino Audino, 2004. Edizione originale di Indiana University Press, 1996.

—, cur. *Worlding Dance*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

—. "Choreographies and Choreographers". In *Worlding Dance*, a cura di Susan Leigh Foster, 98–118. New York: Palgrave Macmillan, 2009a.

—. "Choreographing Your Move". In *Move. Choreographing You: Art and Dance Since the 1960s*, a cura di Stéphanie Rosenthal, 32–37. London: Hayward Publishing, 2011.

—. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London; New York: Routledge, 2011a.

—. *Valuing Dance: Commodities and Gifts in Motion*. New York: Oxford University Press, 2019.

Foster, Susan Leigh, Mark Franko, et al. "Introduction". In *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*, a cura di Susan Leigh Foster, xi–xvii. London; New York: Routledge, 1995.

Franco, Susanne. *Coreografie del pensiero. Leggere la danza contemporanea*. Milano: Costa & Nolan, 2009.

—. "Corpo-archivio: Mappatura di una nozione tra incorporazione e pratica coreografica". *Ricerche di s/confine. Oggetti e pratico artistico/culturali* 5 (2019): 55–65. <https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-5/Franco.htm> (consultato il 15 luglio 2023).

Franco, Susanne, e Gabriella Giannachi, cur. *Moving Spaces: Enacting Dance, Performance, and the Digital in the Museum*. Venezia: Ca' Foscari-Digital Publishing, 2021.

Franco, Susanne, e Marina Nordera, cur.

I discorsi della danza: Parole chiave per una metodologia. Torino: Utet Università, 2007.

—. *Ricordanze: Memoria in movimento e coreografie della storia*. Torino: Utet Università, 2010.

Franko, Mark. "Repeatability, Reconstruction and Beyond". *Theatre Journal* 41 (Marzo 1989): 56–74. <https://doi.org/10.2307/3207924> (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Dancing Modernism: Performing Politics*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

—. "Some Notes on Yvonne Rainer, Modernism, Politics, Emotion, Performance, and the Aftermath". In *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, a cura di Jane Desmond, 289–304. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.

—. *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930's*. Middletown: Wesleyan University Press, 2002.

—. "Danza e politica. Stati di eccezione". In *I discorsi della danza: Parole chiave per una metodologia*, a cura di Susanne Franco e Marina Nordera, 5–29. Torino: UTET Università, 2007.

—. *Danza come testo: Ideologie del corpo barocco*. Tradotto da Deda Cristina Colonna. Palermo: L'Epos, 2009.

—. "Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance". *Common Knowledge* 17, no. 2 (Aprile 2011): 321–334. <https://doi.org/10.1215/0961754X-1188004> (consultato il 15 luglio 2023).

—. "The Ready-made as Movement: Cunningham, Duchamp, and Nam June Paik's two Merces". In *Choreographing Discourses: A Mark Franko Reader*, a cura di Mark Franko e Alessandra Nicifero: 130–140. London; New York: Routledge, 2018.

—. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. London, New York: Routledge, 2019.

Franko, Mark, e Alessandra Nicifero. *Choreographing Discourses: A Mark Franko Reader*. London; New York: Routledge, 2018.

Franko, Mark, e André Lepecki. "Editor's Note: Dance in the Museum". *Dance Research Journal* 46, no. 3 (Dicembre 2015): 1–4. <https://doi.org/10.1017/S0149767714000424>

(consultato il 15 luglio 2023).

Franko, Mark, e Annette Richards, cur. *Acting on the Past: Historical Performance Across the Disciplines*. Hanover; London: Wesleyan University Press, 2000.

—, cur. “Actualizing Absence: The Pastness of Performance”. In *Acting on the Past: Historical Performance Across the Disciplines*, a cura di Mark Franko e Annette Richards, 1–9. Hanover; London: Wesleyan University Press, 2000a.

Freeman, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham; London: Duke University Press, 2010.

Freeman, John. “Writing the Self: the Heuristic Documentation of Performance”. *Studies in Theatre and Performance* 22, no. 2 (2002): 95–106. DOI: 10.1386/stap.22.2.95 (consultato il 15 luglio 2023).

—, *Tracing the Footprints: Documenting the Process of Performance*. Lanham: University Press of America, 2003.

Freshwater, Helen. “The Allure of the Archive: Performance and Censorship”. *MoveableType* 3, no. 10 (2007): 5–24. <https://doi.org/10.14324/111.1755-4527.022> (consultato il 15 luglio 2023).

Friedman, Ken, cur. *The Fluxus Reader*. [S.I.]: Academy Editions, 1998.

Frostadóttir, Sóley, cur. *Dunce: Choreography and Performance Art*. Reykjavík: Print & Friends, 2023.

Fuller, Loïe. *Una vita da danzatrice*. Tradotto da Pietro Dattola. Roma: Dino Audino, 2013. Edizione originale di La Renaissance du Livre, 1908.

Gallier, Emilie. “The Dorsal Fin of Choreography: Writing Performs – Notation and Spectatorship”. Tesi di dottorato, ArtEZ, Academy of Theater and Dance, 2012.

—, “Notation for the Audience: The Reading Movement as Way to Implicate Spectators”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 3–11. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111037> (consultato il 15 luglio 2023).

—, *Papier Incomestible*. Amsterdam: De nieuwe dansbibliotheek, 2019.

—, *Reading in Performance, Lire en Spectacle : The solitude or Reading Merged With the Collective Nature of an Audience*. [S. l.]: Emilie Gallier, 2021.

Gallier, Emilie, Hannah Loontjens, e Daniël Rovers. *Sync: A Choreography on Paper by Emilie Gallier, a Poem by Jannah Loontjens, an Essay by Daniël Rovers*. [S. l.]: Generale Oost; ArtEZ, 2012.

Garbayo-Maeztu, Maite. “To Dress Up in the Other’s Skin: Presence, Absence and Intersubjectivity”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 27, 7 (2019): 47–55. <https://doi.org/10.1080/13528165.2019.1717864> (consultato il 15 luglio 2023).

Gardner, Sally. “Notes on Choreography”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 55–60. <https://doi.org/10.1080/13528160802465557> (consultato il 15 luglio 2023).

Gehm, Sabine, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke, cur. *Knowledge in Motion: Perspectives of artistic and Scientific Research in Dance*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007.

Genetti, Stefano, Frédéric Pouillaude, e Chantal Lapeyre, cur. *Gestualités /Textualités en danse contemporaine*. Paris: Hermann, 2018.

Georgelou, Konstantina, e Jasna Žmak. “Performing Lectures”. In *Practicing Composition: Texts, Dialogues and Documents 2011–2013*, a cura di Kirsi Monti e Ric Allsopp, 264–276. Helsinki: Edita Prima, 2015.

Gerard, Brennan, e Ryan Kelly. “Score (From Recto/Verso)”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 36, no. 2 (2014): 70–73. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00200 (consultato il 15 luglio 2023).

Gere, David. *How to Make Dances in an Epidemic: Tracking Choreography in the Age of Aids*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

Giannachi, Gabriella. *Archive Everything: Mapping the Everyday*. Cambridge; London: The MIT Press, 2016.

Giannachi, Gabriella, e Jonah Westerman. *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*. London; New York: Routledge, 2018.

Giannachi, Gabriella, Nick Kaye e Michael Shanks, cur. *Archaeologies of*

Presence: Art, Performance and the Persistence of Being. London; New York: Routledge, 2012.

Giannachi, Gabriella, Duncan Rowland, Steve Benford, Jonathan Foster, Matt Adams, e Alan Chamberlain. "Blast Theory's Rider Spoke, Its Documentation and the Making of Its Replay Archive". *Contemporary Theatre Review* 20, no. 3 (2010): 353–367. <https://doi.org/10.1080/10486801.2010.489047> (consultato il 15 luglio 2023).

Gilpin, Heidi. "Lifelessness in Movement, or How Do the Dead Move? Tracing Displacement and Disappearance for Movement Performance". In *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*, a cura di Susan Leigh Foster, 106–128. London; New York: Routledge, 1995.

Glissant, Édouard. *Poetica della relazione: Poetica III*. Macerata: Quodlibet, 2007. Edizione originale di Éditions Gallimard, 1990.

Glitzer, Gloria. "The Book as Future of the Past". In *Publishing Manifestos: An International Anthology From Artists and Writers*, a cura di Michalis Pichler, 266–267. Cambridge: The MIT Press, 2019.

Glendinning, Hugo, Floor Keersmaeker, cur. *The Six Brandenburg Concertos: Rehearsals/Performances*. Brussels: Rosas, 2019.

Goellner, Ellen, e Jacqueline Shea Murphy, cur. *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

Goodman, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976.

Gordon, Rebecca. "Documenting Performance and Performing Documentation". In *Revista de Historia da Arte* 4 (Ottobre 2015): 146–155.

Graham, Martha. "A Modern Dancer's Primer for Action". In *Dance: A Basic Educational Technique; A Functional Approach to the Use of Rhythmics and Dance as Prime Methods of Body Development and Control, and Transformation of Moral and Social Behavior*, a cura di Frederick Rand Rogers, 178–187. New York: The MacMillan Company, 1941.

—. *Martha Graham*. New York: Dance Horizons, 1966.

—. *The Notebooks of Martha Graham*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

—. *Blood Memory: An Autobiography*. New York: Doubleday, 1991.

—. *La memoria del sangue: Un'autobiografia*. Roma: Dino Audino, 2022. Edizione originale di Doubleday, 1991.

—. "Manuale introduttivo alla danza moderna". *Danza e ricerca: Laboratorio di studi, scritture, visioni* 12, no. 12 (Dicembre 2020): 371–378. Tradotto da Rosella Simonari. DOI: 10.6092/issn.20361599/11862.

Grant, Catherine. "Private Performances: Editing Performance Photography". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 7, no. 1 (2002): 34–44. <https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871828> (consultato il 15 luglio 2023).

Gray, Jonathan, e Derek Johson, cur. *A Companion to Media Authorship*. Malden; Oxford: John Wiley and sons, 2013.

Greaves, Rosy. "Forged Inscriptions". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no. 2 (2004): 52–54. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872009> (consultato il 15 luglio 2023).

Gredd, Melissa, e Gregory Seigworth, cur. *The Affect Theory Reader*. Durham; London: Duke University Press, 2010.

Groves, Rebecca, Norah Zuniga e Scott deLahunta. "Talking About Scores: William Forsythe's Vision for a New Form of "Dance Literature". In *Knowledge in Motion: Perspectives of artistic and Scientific Research in Dance*, a cura di Sabine Ehm, Pirkko Husemann e Katharina von Wilcke, 91–100. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007.

Gyselink, Wannes, Stefann Hertmans, e Floor Keermekers. *A Love Supreme*. Brussels: Rosas, 2019.

Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham; London: Duke University Press, 2011.

Hall, David. "Thinking Circularly around Performance S/Objects". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 122–123.

Hall, John. "Reading (il)legible Pages". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no. 2 (2004): 15–23. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872003> (consultato il 15 luglio 2023).

—. “Frontispiece: ‘Reading a Polished Page’”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, 2 (2004a): 92–93. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872018> (consultato il 15 luglio 2023).

Hammergren, Lena. “The Power of Classification”. In *Worlding Dance*, a cura di Susan Leigh Foster, 14–31. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Hammond, Sandra Noll. “The Rise of Ballet Technique and Training: The Professionalisation of an Art Form”. In *The Cambridge Companion to Ballet*, a cura di Marion Kant, 65–77. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Hanania, Estelle. *It’s Alive! À travers l’œuvre de Gisèle Vienne*. Regnéville-sur-Mer: Shelter Press, 2019.

Hanania, Estelle, Bartolomé Sanson, e Gisèle Vienne, “Conversation avec Estelle Hanania et Gisèle Vienne”. In *It’s Alive! À travers l’œuvre de Gisèle Vienne*, Estelle Hanania, 11–14. Regnéville-sur-Mer: Shelter Press, 2019.

Hansen, Pil, e Christopher House. “Scoring the Generating Principles of Performance Systems”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 65–73. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111054> (consultato il 15 luglio 2023).

Harrison, Jordan. “Installation for an Unsuspecting Home”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, 2 (2004): 79–82. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872014> (consultato il 15 luglio 2023).

83–87. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872015> (consultato il 15 luglio 2023).

Hay, Deborah. *Using the Sky: A Dance*. London; New York: Routledge, 2016.

Heathfield, Adrian, e Andrew Quick. “Editorial on Memory”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 5, no. 3 (2000): 1–3. <https://doi.org/10.1080/13528165.2000.10871740> (consultato il 15 luglio 2023).

—. “Then Again”. In *Perform, Repeat, Record*, a cura di Amelia Jones e Adrian Heathfield, 27–35. Bristol; Chicago: Intellect, 2012.

Hendrickx, Sébastien. *I am Four Quartets by T.S. Eliot*. [S.l.]: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2017.

Hewitt, Andrew. *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Durham: Duke University Press, 2005.

Hiebert, Ted. “Excerpts from the Library of Babel: A Meditation on Writing, Electricity and Ghosts”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 25–30. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464724> (consultato il 15 luglio 2023).

Hildebrandt, Antje. “After the Future: Choreography as the Practice of Editing”. *Choreographic Practices* 8, no. 2 (Dicembre 2017): 297–309. https://doi.org/10.1386/chor.8.2.297_1 (consultato il 15 luglio 2023).

Hind, Claire, e Gary Winters. “Let’s Make a World: A World to Be Alive in”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 78–81. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111059> (consultato il 15 luglio 2023).

Hixson, Lin. “How Do You Want to Say Goodbye? A Choreography for a Last Performance”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 49–54. <https://doi.org/10.1080/13528160802465532> (consultato il 15 luglio 2023).

Research: A Journal of the Performing Arts 20, no. 6 (2015): 78–81. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111059> (consultato il 15 luglio 2023).

Hixson, Lin. “How Do You Want to Say Goodbye? A Choreography for a Last Performance”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 49–54. <https://doi.org/10.1080/13528160802465532> (consultato il 15 luglio 2023).

Hochmuth, Martina, Krassimira Kruschkova, e Georg Schoelhammer, cur. *It Takes Place When It Doesn’t: On Dance and Performance since 1989*. Frankfurt: Revolver Books, 2008.

Hodgdon, Barbara. “Material Remains at Play”. *Theatre Journal* 64, no. 3 (Ottobre 2012): 373–388. <https://www.jstor.org/stable/41679615> (consultato il 15 luglio 2023).

Hoegen, Philippine. *Another Version: Thinking Through Performing*. Brussels: Onomatopée 159, 2020.

Hollands, Howard. “Drawing a Blank: Picturing Nothing on the Page”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, 2 (2004): 25–33. <https://doi.org/10.1080>

/13528165.2004.10872004 (consultato il 15 luglio 2023).

Horton Fraleigh, Sondra. *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.

Humphrey, Doris. *Doris Humphrey: An Artist First: An Autobiography*. Princeton: Princeton Book Company, 1995. Edizione originale di Wesleyan University Press, 1972.

—. *L'arte della coreografia*. Tradotto da Nicoletta Giavotto. Roma: Gremese, 2001. Edizione originale di Grove Press, 1959.

Hutchinson Guest, Ann. *Dance Notation: The Process of Recording Movement on Paper*. London: Dance Book, 1984.

—. "Dance Notation". *Perspecta* 26 (1999): 203–204. <https://doi.org/10.2307/1567163>.

—. *Labanotation: The System of Analyzing and Recording Movement*. London; New York: Routledge, 2005.

—. *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. London; New York: Routledge, 2014. Edizione originale di Gordon and Breach Publishers, 1989.

Ilter, Seda. "Blast Theory's Karen. Exploring the Ontology of Techno Texts". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 69–74. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464760> (consultato il 15 luglio 2023).

Ingvartsen, Mette, cur. *6 Months, 1 Location: (6MIL)*. [S. l.]: Everybody's publications, 2009.

—. "Expanded Choreography: Shifting the Agency of Movement in The Artificial Nature Project and 69 Positions". Tesi di dottorato, Lund University, 2016.

Jenett, Florian. "Notes on Annotation". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 24–25. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111046> (consultato il 15 luglio 2023).

Jeschke, Claudia. "Notation Systems as Texts of Performative Knowledge". *Dance Research Journal* 31, no. 1 (Primavera 1999): 4–7. <https://doi.org/10.2307/1478305> (consultato il 15 luglio 2023).

Jones, Amelia. "Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation". *Art Journal* 56, no. 4 (1997): 11–18. <https://doi.org/10.1080/00043249.1997.10791844> (consultato il 15 luglio 2023).

—. "'The Artist is Present': Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence." *TDR: The Drama Review* 55, no. 1 (Primavera 2011): 16–45. DOI: 10.2307/23017597 (consultato il 15 luglio 2023).

—. "The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History". In *Perform, Repeat, Record*, a cura di Amelia Jones e Adrian Heathfield, 11–26. Bristol; Chicago: Intellect, 2012.

Jones, Amelia, e Adrian Heathfield. *Perform, Repeat, Record*. Bristol; Chicago: Intellect, 2012.

Jones, Amelia, e Andrew Stephenson, cur. *Performing the Body: Performing the Text*. London; New York: Routledge, 1999.

Jones, Amelia, e Felicitas Thun-Hohenstein. "From the Document Toward Material Traces". In *Performing the Sentence: Research and Teaching in Performative Fine Arts*, a cura di Dertnig, Carola e Felicitas Thun-Hohenstein, 58–65. Berlin: Stenberg Press, 2014.

Jordan, Stephanie. *Preservation Politics: Dance Revived, Reconstructed, Remade; Proceedings of the Conference at the University of Surrey Roehampton, November, 8–9, 1997*. London: Dance Books, 2000.

Joy, Jenn. *The Choreographic*. Cambridge; London: The MIT Press, 2014.

Juren, Anne. *Lesson on Gravity*. Oslo: Varamo Press, 2023.

Jürgens, Stephan, e Carla Fernandes. "Choreographic Practice-as-Research: Visualizing Conceptual Structures in Contemporary Dance". In *Performance as Research: Knowledge, Methods, Impact*, a cura di Annette Arlander, Bruce Barton, Melanie Dreyer-Lude e Ben Spatz, 249–274. London; New York: Routledge, 2018.

Justesen, Kirsten. "Scripts of Time and Absence". *PAJ: A Journal of Performance and Art* 36, no. 2 (2014): 66–69. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00199 (consultato il 15 luglio 2023).

Kaplan, Geof cur. *The Graphic Design of the Radical Press and the Rise of the Counter-Culture, 1964–1974*. London; Chicago:

University of Chicago Press, 2013.

Karren, Laura. "Worlds of MoCap: Writing Dance on a Three-dimensional Canvas". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 35–42. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111049> (consultato il 15 luglio 2023).

Karthika, Naïr. *Desh, Un voyage de création: Mémoires héritées, empruntées, inventées : traces des premiers repérages au Bangladesh, automne 2010*. Grenoble: MC Grenoble, 2013.

Kartika, Naïr, e Joëlle Jolivet. *Le tigre de Miel*. [S.l.]: Hélium, 2013.

Katan, Einav. *Embodied Philosophy in Dance: Gaga and Ohad Naharin's Movement Research*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Kaye, Nick. *Site-specific Art: Performance, Place and Documentation*. London; New York: Routledge, 2000.

Kelleher, Joe. *The Illuminated Theatre: Studies on the Suffering of Images*. London; New York: Routledge, 2015.

Kershaw, Baz. "The Theatrical Biosphere and Ecologies of Performance". *NTQ: New Theatre Quarterly* 16, no. 2 (Maggio 2000): 122–130. <https://doi.org/10.1017/S0266464X00013634> (consultato il 15 luglio 2023).

Kershaw, Baz, e Helen Nicholson, cur. *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Kherbek, Habib William. *Still Dancing*. Berlin: TLTRPreß, 2021.

Kirby, Vicki. *Telling Flesh: The Substance of the Corporeal*. New York; London: Routledge, 1997.

Klanten, Robert, Adeline Mollard, e Matthias Hübner, cur. *Behind the Zines: Self-Publishing Culture*. Berlin: Die Gestalten Verlag GmbH & Co., 2011.

Klein, Gabriele, e Sandra Noeth, cur. *Emerging Bodies: The Performance of World Making in Dance and Choreography*. New Brunswick; London: Transaction, 2011.

Kopp, Leslie Hansen, cur. *Dance Archives: A Practical Manual of Documenting and Preserving the Ephemeral Art*. Lee: Preserve, 1995.

Kraut, Anthea. *Choreographing Copyright: Race, Gender, and Intellectual Property Rights in American Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Krokaert, Wouter. *Ik ben Elias, of het gevecht met de nachtegalen door Maurice Gillians*. [S.l.]: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2016.

Kruschkova, Krassimira. "Disappearing Dance, Dancing Disappearance: On Arkadi Zaide's Choreography Archive". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 27, 7 (2019): 32–38. <https://doi.org/10.1080/13528165.2019.1717862> (consultato il 15 luglio 2023).

Kunst, Bojana. "Politics of Affections and Uneasiness". *Maska* 82–83, no. 5–6 (2003): 23–26.

Laban, Rudolf, e Lisa Ullmann. *Choreutics*. London: Macdonald & Evans, 1966.

LaBruce, Bruce. "Introduction". In *Publishing Manifestos: An International Anthology From Artists and Writers*, a cura di Michalis Pichler, 142–143. Cambridge: The MIT Press, 2019.

Laermans, Rudi. "Dance in General' or Choreographing the Public, Making Assemblages". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 7–14. <https://doi.org/10.1080/13528160802465417> (consultato il 15 luglio 2023).

Lansdale, Janet. *Dancing Text: Intertextuality in Interpretation*. London: Dance Book, 1999.

La Rocco, Claudia. *Certain Things: Afternoon Editions no. 4*. [S.l.]: Afternoon Editions; Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2022.

Leahy, Mark. "Disrupting the Market in Echoes. Voice, Body and Technology in Poetry and Performance by Hannah Weiner and Holly Pester". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 75–81. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464761> (consultato il 15 luglio 2023).

Ledger, Adam, Simon Ellis, e Fiona Wright. "The Question of Documentation: Creative Strategies in Performance Research". In *Research Methods in Theatre and Performance*, a cura di Bar Kershaw e Helen Nicholson, 162–185. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Lehoux, Natalie. "Dance Literacy and Digital Media: Negotiating

Past, Present and Future Representations of Movement". *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 9, no. 1 (2013): 153–74. DOI: 10.1386/padm.9.1.153_1 (consultato il 15 luglio 2023).

Lemon, Ralph. *Geography*. Middletown: Wesleyan University press, 2000.

—. *Tree: Belief, Culture, Balance*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

—. *Come Home Charley Patton*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013.

Lemon, Ralph, e Philip Trager. *Persephone*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

Leon, Anna. *Expanded Choreographies - Choreographic Histories: Trans-Historical Perspectives Beyond Dance and Human Bodies in Motion*. Bielefeld: Transcript, 2022.

Lepecki, André, "Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography." *The Drama Review* 43, no. 4 (1999): 129–40. <https://www.jstor.org/stable/i248017> (consultato il 15 luglio 2023).

—. cur. *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

—. "Inscribing Dance". In *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*, a cura di André Lepecki, 124–139. Middletown: Wesleyan University Press, 2004a.

—. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London: New York: Routledge, 2006.

—. "Choreography as Apparatus of Capture". *TDR: The Drama Review* 51, no. 2 (Estate 2007): 119–123. <https://www.jstor.org/stable/4492763> (consultato il 15 luglio 2023).

—. "The Body as Archive: Will to Re-enact and the Afterlives of Dances". *Dance Research Journal* 42, no. 2 (Inverno 2010): 28–48. <https://doi.org/10.1017/S0149767700001029> (consultato il 15 luglio 2023).

—, cur. *Dance: Documents of Contemporary Art*. London; Cambridge: Whitechapel Gallery, The MIT Press, 2012.

—. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. London; New York: Routledge, 2016.

—. "Dance, Choreography, and the Visual: Elements for a Contemporary Imagination". In *Is the Living Body the Last Thing Left Alive?: The New Performance Turn, Its Histories and Its Institutions*, a cura di Cosmin Costinas e Ana Janevski, 12–19. Berlin: Sternberg Press, 2017.

—. "The Political Ontology of Movement". In *Dance/Theories – Reloaded*, a cura di Bojana Cvejić e Ana Vujanović, 78–101. Belgrado: TkH (Walking Theory) – Centre for Performing Arts Theory and Practice, 2018.

Lepecki, André, e Jenn Joy. *Planes of Composition: Dance, Theory, and the Global*. London: Seagull, 2009.

Les ballets C de la B, Pieter Van Bogaert, e Christine De Smedt. *SI: Summer Intensive [2010]*. Gent: Les Ballets C de la B, 2011.

Leto, Denise, e Cid Pearlman. "Your Body is Not a Shark: Discourses of Somatic and Engagement on the Page and the Stage". In *Writing Dancing/Dancing writing*, a cura di Society of dance history scholars, 135–142. Iowa City: Society of Dance History Scholars (SDHS); Congress on Research in Dance (CORD), 2014.

Lissitzky (1923), "Topographie der Typographie". *Merz*, no. 4 (Luglio 1923).

Lomme, Freek. *Effectuating Tactility and Print in the Contemporary*. Eindhoven: Onomatopée 2018.

Lo Pinto, Luca. "Why Luca Lo Pinto Considers the Museum a Magazine". Di Carina Buckets. *Frieze*, 5 giugno 2022. <https://www.frieze.com/article/why-luca-lo-pinto-considers-museum-magazine> (consultato il 15 luglio 2023).

Loupe, Laurence. *Traces of Dance: Drawings and Notations of Choreographers*. Paris: Editions Dis Voir, 1994.

Ludi, Sarah. *Rêviers du promeneur solitaire de Jean-Jacques Rousseau*. [S.l.]: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2016.

Ludovico, Alessandro. *Post-Digital Print: La mutazione dell'editoria dal 1984*. Altamura: Caratterimobili, 2014.

Lycouris, Sophia. "Documentation of Practice: Framing Trace". Tesi di dottorato, University of Hertfordshire, 2000.

Lyman, Elizabeth Dyrud. "The Page Refigured. The Verbal and

Visual Language of Suzan-Lori Parks's Venus". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 7, no. 1 (2002): 90–100. <https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871835> (consultato il 15 luglio 2023).

Lyster, Janne-Camilla. *Choreographic Toolbox #1: Metamorphoses*. Oslo: Koreografisk Forlag, 2023.

MACBA. "Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects..." Ultima modifica 2012. <http://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations> (consultato il 15 luglio 2023).

MacDonald, Claire, e Bill Sherman, cur. *On Editing*. Milton Park: Taylor & Francis, 2002.

MacDonald, Claire, e Bill Sherman. "Enter Editor". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 7, no. 1 (2002): 1–2. <https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871823> (consultato il 15 luglio 2023).

MacDonald, Corina. "Scoring the Work: Documenting Practice and Performance in Variable Media Art". *Leonardo* 42, no. 1 (2009): 59–63. <http://www.jstor.org/stable/20532590> (consultato il 15 luglio 2023).

MacKillop, Sara. "The Publication is the Artwork". In *Publishing Manifestos, 199. Berlin: Miss Read, 2018; in Publishing Manifestos: An International Anthology From Artists and Writers*, a cura di Michalis Pichler, 298–299. Cambridge: The MIT Press, 2019.

Maffei, Giorgio, Patrizio Peterlini, e Marco Bazzini. *Riviste d'arte d'avanguardia. Esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*. Milano: Sylvestre Bonnard, 2005.

Makepeace, Chris. *Ephemera: A Book on Its Collection, Conservation, and Use*. Brookfiels: Gower, 1985.

Marenzi, Samantha. "I disegni di Stella Bloch al confine tra danza e scrittura". *Danza e ricerca: Laboratorio di studi, scritture, visioni* 12, no. 12 (Dicembre 2020): 61–84. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/11809> (consultato il 15 luglio 2023).

Marenzi, Samantha. *Immagini di danza: Fotografia e arte del movimento del primo Novecento: Steichen-Craig-Schuré-Bourdelle-Duncan*. Napoli: Editoria e Spettacolo, 2018.

Marranca, Bonnie, cur. *Performance Drawing*. Cambridge; London: The MIT Press, 2014.

—. "Work on Paper". *PAJ: A Journal of Performance and Art* 36, no. 2 (2014a): vi–1. https://doi.org/10.1162/PAJJ_e_00211 (consultato il 15 luglio 2023).

Martin, John. *The Modern Dance*. Princeton: Dance Horizons, 1989. Edizione originale di Barnes & Co., 1933.

—. *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*. Brooklyn: Dance Horizons, 1968.

Martin, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham; London: Duke University Press, 1998.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham; London: Duke University Press, 2002.

—. *Politics of Affects*. Cambridge: Policy Press, 2015.

Matis, Sergiu, e Mila Pavičević. "Speculating About the Past, Looking Into the Future". In *Practicing Composition: Texts, Dialogues and Documents 2011–2013*, a cura di Kirsi Monti e Ric Allsopp, 282–291. Helsinki: Edita Prima, 2015.

Matos, Lúcia Almeida, Rita Macedo e Gunnar Heydenreich, cur. *Performing Documentation in the Conservation of Contemporary Art*. Lisbon: Instituto de História da Arte, 2013.

Maude-Roxby, Alice, cur. *Live Art on Camera: Performance and Photography*. Southampton: John Hansard Gallery, 2007.

McCormack, Derek. *Refrains for Moving Bodies: Experience and Experiment in Affective Spaces*. Durham; London: Duke University Press, 2013.

McFee, Graham. *Understanding Dance*. London; New York: Routledge, 1992.

—. *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding*. Hampshire: Dance Books, 2011.

McGowan, Margaret. *Dance in the Renaissance: European Fashion, French Obsession*. New Haven; London: Yale University Press, 2008.

Melpignano, Melissa. "Gradations of Presence: Armida in Nineteenth-

Century Italian Dance Librettos”. In *The Body, the Dance and the Text: Essays on Performance and the Margins of History*, a cura di Brynn Wein Shiovitz, 235–252. Jefferson: Mc Farland and company, 2019.

Melrose, Susan. “Not Yet, and Already no Longer. Loitering with Intent Between the Expert Practitioner at Work, and the Archive”. In *Capturing Intention: Documentation, Analysis and Notation Research Based on the Work of Emio Greco*, a cura di Scott DeLahunta, Marion Bastien, e Emio Greco, 74–78. Amsterdam: Emio Greco PC and AHK/Lectoraat, 2007.

Melrose, Susan, Stefanie Sachsenmaier, e Rosemary Butcher. “Just in Time: Rosemary Butcher, Making Memories and Marks”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 87–94. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111060> (consultato il 15 luglio 2023).

Mesquita, André, cur. *Choreographing Life: [Exhibition, São Paulo, MASP, October 13 – November 15, 2020]*. São Paulo: MASP, 2020.

Mestre, Lilia, cur. *Writing Scores*. Brussels: a.pass, 2014.

—, cur. *Perform Back Score*. Brussels: a.pass, 2015.

—, cur. *Bubble Score: The Relation Between Performance and Writing*. Brussels: a.pass, 2016.

—, cur. *Medium Score: Tectonic Friendship*. Brussels: a.pass, 2018.

Mestre, Lilia, e Elke Van Campenhout, cur. *Writing Scores*. Brussels: a.pass, 2014.

Monni, Kirsi, e Ric Allsopp, cur. *Practicing Composition: Texts, Dialogues and Documents 2011–2013*. Helsinki: Edita Prima, 2015.

Moon, Je Yun. “Choreo-graphy: The Deinstitutionalisation of the Body and the Event of Writing”. Tesi di dottorato, Goldsmiths College, University of London, 2016.

Morris, Margaret. *Notation of Movement: Text, Drawings and Diagrams*. London: Kegan Paul Trench Trubner & Co, 1928.

Morris, Gay. *Moving Word: Re-Writing-Dance*. London: Routledge, 1996.

Morrisey, Judd, Lori Talley, e Lutz Hamel.

“From The Error Engine”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, 2 (2004): 63–66. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872011> (consultato il 15 luglio 2023).

Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2013.

Mount, Kevin. “Woman in White Meets Man in Black”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no. 2 (2014): 7–14. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872002> (consultato il 15 luglio 2023).

Muñoz, José Esteban. “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts”. *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 8, no. 2 (1996): 5–16. <https://doi.org/10.1080/07407709608571228> (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1999.

—. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009.

—. *Cruising Utopia: L'orizzonte della futurià queer*. Roma: Nero, 2020. Edizione originale di New York University Press, 2009.

Murfin, Ira. “Talking Text and Writing Extemporaneity: Aligning David Anti’s Talk Performance and Editorial Practices”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 31–36. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464725> (consultato il 15 luglio 2023).

Murphy, Jacqueline Shea. “Mobilizing (in) the Archive: Santee Smith’s Kaha:wi”. In *Worlding Dance*, a cura di Susan Leigh Foster, 32–52. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Murphy, Kevin, e Sally O’Driscoll, cur. *Studies in Ephemera: Text and Image in Eighteenth Century Print*. Lahnham: Bucknell University Press, 2013.

Myers, Misha, e Dan Harris. “Way from Home”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no. 2 (2004): 90–91. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872017> (consultato il 15 luglio 2023).

Nachtergaele, Magali, e Lucille Toth, cur. *Danse contemporaine et littérature*

: *Entre fictions et performances écrites*. Pantin: Centre national de la danse, 2015.

Natsume, Sōseki, e Mette Edvardsen. *I Am a Cat*. [S.l.]: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2017.

Neidich, Warren. “How Do You Translate a Text That is Not a Text? How Do You Perform a Score That is Not a Score?”. *AJ: A Journal of Performance and Art* 36, no. 2 (2014): 86–91. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00204 (consultato il 15 luglio 2023).

Nein, Lilo. “Conversation Between Text and Performance”. In *Performing the Sentence: Research and Teaching in Performative Fine Arts*, a cura di Carola Dertnig e Felicitas Thun-Hohenstein, 208–211. Berlin: Stenberg Press, 2014.

Ness, Sally Ann. “Dancing in the Field: Notes From Memory”. In *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*, a cura di Susan Leigh Foster, 129–154. London; New York: Routledge, 1995.

Neri, Barbara. “Infinite Field (Dance Drawing)”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 105–108. <https://doi.org/10.1080/13528160802465615> (consultato il 15 luglio 2023).

Neri, Louise, Eva Respiro, Daniel Birnbaum, Susan Foster, e Rebecca Groves. *William Forsythe: Choreographic Objects*. Munich: Prestel, 2018.

Nevile, Jennifer. *The Eloquent Body: Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

Nijinsky, Vaslav. *Diari: Versione integrale*. Tradotto da Maurizio Calusio. Milano, Adelphi, 2006. Edizione originale di Simon and Schuster, 1936.

Nocilli, Cecilia. *Coreografare l'identità: La danza alla corte aragonese di Napoli (1442–1502)*. Torino: UTET Università, 2011.

Noland, Carrie, e Sally Ann Ness, cur. *Migrations of Gesture*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2008.

Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la danse, et sur les ballets, par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.* Edizione originale di

Aimé Delaroché, 1760.

—. *Lettres sur la danse, et sur les ballets et les arts, par M. Noverre, ancien maître des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'opera de Paris. Tome Premier*. St. Petersburg: Jean Charles Schnoor, 1803.

—. *Lettres sur la danse, et sur les ballets et les arts, par M. Noverre, ancien maître des ballets en chef de la cour de Vienne et de l'opera de Paris. Tome Second*. St. Petersburg: Jean Charles Schnoor, 1803.

Noverre, Jean-Georges, e Flavia Pappacena. *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti (1803)*. Tradotto da Alessandra Alberti. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2011. Edizione originale di Jean Charles Schnoor, 1803.

Nugent, Ann. “The Architexts of Eidos: Telos: A Critical Study through Intertextuality of the Dance Text conceived by William Forsythe”. Tesi di dottorato, University of Surrey School of Performing Arts, 2000.

Nye, Edward. “‘Choreography’ is Narrative: The Programmes of the Eighteenth-Century Ballet d’Action”. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 26, n. 1 (2008): 42–59. <https://www.jstor.org/stable/40263986> (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d’action*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

O’Dell, Kathy. “Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 2, no. 1 (1997): 73–81. <https://doi.org/10.1080/13528165.1997.10871536> (consultato il 15 luglio 2023).

O’Hara, Morgan. “Live Transmission/ Performative Drawing”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 36, no. 2 (2014): 2–5. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00188 (consultato il 15 luglio 2023).

O’Sullivan, Simon. *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Onesti, Stefania. “Autorialità e autorità del libretto di ballo del secondo Settecento: Problematiche e prospettive di studio”. *Danza e ricerca: Laboratorio di studi, scritture e visioni* 5, no. 4 (2013). https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00188

org/10.6092/issn.2036-1599/4198 (consultato il 15 luglio 2023).

Osthoff, Simone. *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*. New York: Atropos Press, 2009.

Pakes, Anna. *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance*. New York: Oxford University Press, 2020.

Palladini, Giulia, e Marco Pustianaz. *Lexicon for an Affective Archive*. Bristol: intellect, 2017.

Pappacena, Flavia. “Les lettres sur la danse di Noverre: L’integrazione della danza tra le arti imitative”. *Acting Archives Essays* 9 (Aprile 2011): 1–31.

Paraha, Tru. “Colluding with Darkness”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 49–54. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464754> (consultato il 15 luglio 2023).

Parker, Andrew, e Eve Kosofsky Sedgwick, cur. *Performativity and Performance*. London; New York: Routledge, 1995.

Parkinson, Chrysa. *Weaknesses: Afternoon Editions no. 2*. [S.l.]: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2020.

Pecorari, Marco. *Fashion Remains: Rethinking Ephemera in the Archive*. London: Bloomskhattery Visual Arts, 2021.

Peeters, Jeroen. *Reseeding the Library, Gleaning Readership: Afternoon Editions no. 1*. [S.l.]: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2018.

—. *Something Some Things Something Else: Three Collections of Mette Edvardsen*. Brussels; Oslo: Varamo Press, 2019.

—, cur. *Moments Before the Wind: Notes on Scenography*. Oslo: Varamo Press, 2020.

—. *Bookmarks of Sorts: Afternoon Editions no. 5*. [S.l.]: Afternoon Editions; Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2021.

—. *And Then It Got Legs: Notes on Dance Dramaturgy*. Oslo: Varamo Press, 2022.

Phelan, Peggy. *Unmarked the Politics of Performance*. London: Routledge, 1993.

—. “The Ontology of Performance: Representation without Reproduction”. In *Unmarked. The politics of Performance*, a cura di Peggy Phelan, 145–148. London: Routledge, 1993.

—. “Thirteen Ways of Looking at Choreographing Writing.” In *Choreographing History*, a cura di Susan Leigh Foster, 200–210. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

—. *Mourning Sex: Performing Public Memories*. London: Routledge, 1997.

Phelan, Peggy, e Jill Lane, cur. *The Ends of Performance*. New York; London: New York University Press, 1998.

Phelan, Peggy, e Marquard Smith. “Performance, Live Culture and Things of the Heart”. *Journal of Visual Culture* 2, 3 (2003): 291–302. DOI: 10.1177/1470412903002003002 (consultato il 15 luglio 2023).

Pichler, Michalis. “Statements on Appropriation”. *Ubuweb Papers* (2009), https://www.ubu.com/papers/pichler_appropriation.html; *Fillip*, no. 11 (Winter 2010): 44–47; in *Publishing Manifestos: An International Anthology From Artists and Writers*, 170–173. Cambridge: The MIT Press, 2019.

—. *Publishing Manifestos: An International Anthology From Artists and Writers*. Cambridge: The MIT Press, 2019.

—. “Artist’s Book as a Term is Problematic”. *3: am magazine: Whatever it is, We’re Against it*, 9 dicembre 2019. <https://www.3ammagazine.com/3am/artists-book-as-a-term-is-problematic/> (consultato il 15 luglio 2023).

Piepmeyer, Alison. “Why Zines Matter: Materiality and the Creation of Embodied Community”. *American Periodicals: A Journal of History and Criticism* 18, 2 (2008): 213–238. <https://doi.org/10.1353/amp.0.0004> (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Girl Zines: Making Media, Doing Feminism*. New York: New York University Press, 2009.

Piña, Amanda, e Angela Vadori, cur. *Endangered Human Movement Vol. 3: The School of the Jaguar*. Wien: Nadaproductio, 2019.

Ploebst, Helmut. *No Wind No Word: New Choreography in the Society of Spectacle*. Munich: K. Kieser, 2001.

Pollitt, Jo. "She Writes like she Dances: Response and Radical Impermanence in Writing as Dancing". *Choreographic Practices* 8, no. 2 (Dicembre 2017): 199–217. https://doi.org/10.1386/chor.8.2.199_1 (consultato il 15 luglio 2023).

Pontremoli, Alessandro. *Drammaturgia della danza: Percorsi coreografici del secondo Novecento*. Milano: Euresis, 1997.

—. *Danza e Rinascimento: Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*. Macerata: Ephemeria, 2011.

—. *Storia della danza: Dal Medioevo ai giorni nostri*. 7. ed. Firenze: Le lettere, 2015. Edizione originale di Le lettere, 2002.

—. *La danza 2.0: Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Bari: Laterza, 2018.

—. *La danza: Storia, teoria, estetica nel Novecento*. 11. ed. Bari: Laterza, 2021. Edizione originale di Laterza, 2004.

—. *L'arte del ballare: Danza, cultura e società a corte fra XV e XVII secolo*. Bari: Edizioni di Pagina, 2021a.

Portanova, Stamatia. *Moving Without a Body: Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*. Cambridge; London: The MIT Press, 2013.

Pouillaude, Frédéric. "Scène and Contemporaneity". *TDR: The Drama Review* 51, no. 2 (2007): 124–135. <http://www.jstor.org/stable/4492764> (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Unworking Choreography*. Tradotto da Anna Pakes. New York: Oxford University Press, 2017.

Preston, Julieanna. "Four Castings [Artist's Pages]". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no.1 (2018): 21–24. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464722> (consultato il 15 luglio 2023).

Price, Deborah. "Frontispiece. 'He Continued Blinking His Eyes and Trying to Smile ...'". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, 2 (2004): iv–1. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872000> (consultato il 15 luglio 2023).

—. "Repulsive Margins". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, 2 (2004a): 36–37. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872006> (consultato il 15 luglio 2023).

Pristaš, Goran Sergej. "The Silent Discourse of the Incomplete Work". In *Practicing Composition: Texts, Dialogues and Documents 2011–2013*, a cura di Kirsi Monti e Ric Allsopp, 248–260. Helsinki: Edita Prima, 2015.

Ptasznik, Magdalena. *To Discover a Fossil on Your Tibia: Scorries and Other Mutations of Scores*. Brussels: a.pass, 2021.

Purkayastha, Prarthana. "The Annotation of Skin". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 114–121. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111064> (consultato il 15 luglio 2023).

Profeta, Katherine. *Dramaturgy in Motion: At Work on Dance and Movement Performance*. London: University of Wisconsin Press, 2015.

Protopapa, Efrosini. "Possibilising Dance: A Space for Thinking in Choreography". Tesi di dottorato, School of Arts, Roehampton University, University of Surrey, 2009.

—. "Reviewed Works: A Choreographer's Score: *Fase Rosas Danst Rosas, Elena's Aria, Bartók* by Anne Teresa De Keersmaecker, Bojana Cvejić; *En Attendant & Cesena: A Choreographer's Score* by Anne Teresa De Keersmaecker, Bojana Cvejić, Michel François; *Drumming & Rain: A Choreographer's Score* by Anne Teresa De Keersmaecker, Bojana Cvejić". *Dance Research Journal* 47, no. 2 (Agosto 2015), 80–84. <https://www.jstor.org/stable/43966876> (consultato il 15 luglio 2023).

—. "A Phantom in Contemporary European Choreography: What is Beckett doing to us dance-makers? Can We Do Something to Him in Return? Or, a Series of Realizations, Three Instances and an Afterthought". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 12, no. 1 (2007): 20–34. <http://dx.doi.org/10.1080/13528160701398008> (consultato il 15 luglio 2023).

—. "Performance-making as Interruption in Practice-led Research". *Choreographic Practices* 2 (2011): 103–117. doi: 10.1386/chor.2.103_1 (consultato il 15 luglio 2023).

—. "Contemporary Choreographic Practice: From Exhaustion to Possibilising". *Contemporary Theatre Review* 26, no. 2 (2016): 168–182. <http://dx.doi.org/10.1080/10486801.2016.1143817> (consultato il 15 luglio 2023).

Protopapa, Efrosini, e Konstantina

Georgelou. "Meeting on Paper: Dramaturgy as a Practice of Lateral Movement". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 26, no. 4 (2021): 118–123. <https://doi.org/10.1080/13528165.2021.2005969> (consultato il 15 luglio 2023).

Queer-Feminist Fair. "Queeres Verlegen". In *Publishing Manifestos: An International Anthology From Artists and Writers*, a cura di Michalis Pichler, 322–323. Cambridge: The MIT Press, 2019.

Radmanovic, Irena. *Il fucile da caccia di Inoue Yasushi*. [S.l.]: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2020.

Radosavljević, Duška. *Theatre-Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible : Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Editions, 2000.

—. *Lo Spettatore Emancipato*. Roma: DeriveApprodi, 2018. Edizione originale di La Fabrique éditions, 2008.

Randi, Elena. *Protagonisti della danza del 20. Secolo: Poetiche ed eventi scenici*. Roma: Carocci, 2014.

—. *La modern dance: Teorie e protagonisti*. Roma: Carocci, 2018.

—. *Il corpo pensato: Teorie della danza del Novecento*. Roma: Audino, 2020.

Raheem, Amaara. "Autobiography: Me, Myself and You". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 116–121. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464770> (consultato il 15 luglio 2023).

Rainer, Yvonne. *A Woman Who...Essays, Interviews, Scripts*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.

—. *Feelings are Facts; A Life*. Cambridge: The Bit Press, 2006.

—. *Fly in the Soup*. Milano: Mousse Publishing, 2015.

—. "Doing Nothing / Nothin' Doin'!". *PAJ: A Journal of Performance and Art* 37, no. 3 (2015a): 46–49. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00271 (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Moving and Being Moved*. Amsterdam:

Roma Publications, 2017.

—. "A Truncated History of the Universe for Dummies: A Rant Dance". *PAJ: A Journal of Performance and Art* 39, no. 3 (2017a): 1–6. https://doi.org/10.1162/PAJJ_a_00375 (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Revisions: Essays by Apollo Musagète, Yvonne Rainer, and Others*. New York; San Francisco: No Place Press, 2020.

—. *Poèmes*. Lyon: Rentre-trois morceaux, 2021.

Ramsay, Burt. "Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-garde". *Dance Research Journal* 37, no. 1 (Estate 2005): 11–36. <https://www.jstor.org/stable/20444617> (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. London; New York: Routledge, 2006.

Reason, Matthew. "Archive or Memory? The Detritus of Live Performance". *NTQ: New Theatre Quarterly* 19, no. 1 (Febbraio 2003): 82–89. <https://doi.org/10.1017/S0266464X02000076> (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Rectanus, Mark. "Editing as Intervention in Social Space". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 7, no. 1 (2002): 103–120. <https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871837> (consultato il 15 luglio 2023).

Refsdal Moe, Jon. *And Then Comes the Chorus*. Oslo: Varamo Press, 2022.

Richards, Jess. "Performance as Text. Text as Performance. *Love Like Salt*, a Collaboration Between a Writer and an Artist". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 13–20. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464721> (consultato il 15 luglio 2023).

Rickards, Maurice, e Michael Twyman, cur. *Encyclopedia of Ephemera: A Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator and Historian*. London; New York: Routledge, 2000.

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

Roche, Jenny, e Stephanie Burridge. *Choreography: The Basics*. London; New York: Routledge, 2022.

Rosenberg, Susan. *Trisha Brown: Choreography as Visual Art*. Middletown: Wesleyan University Press, 2017.

—. “Diagram, Dance, Diagram: Trisha Brown’s Locus (1975)”. In *Spacescapes, Dance and Writing since 1962*, a cura di Sara Burkhalter e Laurence Schmidlin, 74–87. Dijon: Les Presses du réel, 2017a.

Rothenberg, Jerome, e Steven Clay, cur. *A Book of the Book: Some Works and Projections about The Book and Writing*. New York: Granary Books, 2000.

Rotman, Brian. “Corporeal or Gesturo-haptic Writing”. *Configurations* 10 (Gennaio 2004): 423–438. <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/51659> (consultato il 15 luglio 2023).

Rubio, Edurne, María Jerez, e Augusto Corrieri. *Skies*. Oslo: Varamo Press, 2022.

Sabisch, Petra. “Solo for Reading Bodies: On Audience and Antonia Baehr’s and Henry Wilt’s *Up Après-midi*”. *Frakcija, Performing Arts Magazine* 36 (Estate 2005): 126–137. https://make-up-productions.de/wp-content/uploads/2021/06/Petra_Sabisch_-_Solo_for_reading_bodies.pdf (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominiguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*. Monaco: Podium, 2011.

Sacchi, Annalisa. “«Il privilegio di essere ricordata»: Su alcune strategie di coreutica memoriale”. In *Ricordanze: Memoria in movimento e coreografie della storia*, a cura di Susanne Franco e Marina Nordera, 107–122. Torino: Utes Università, 2010.

Sack, Daniel. “Footprints: Dance on Paper by Trisha Brown”. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 43, no. 3 (Settembre 2021): 19–30. https://doi.org/10.1162/pajj_a_00574 (consultato il 15 luglio 2023).

Saint-Léon, Arthur. *La Sténochorégraphie Ou L’art D’écrire Promptement La Danse Par Arthur Saint-Léon ... Avec La Biographie Et Le Portrait Des Plus Célèbres Maîtres De Ballet ... De L’école Française Et Italienne*. Paris: Brandus, 1852.

Salamon, Eszter. *Eszter Salamon 1949*. Paris: Jeu de Paume, 2014.

Sánchez, José. “Presence and Disappearance”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 27, 7 (2019): 6–15. <https://doi.org/10.1080/13528165.2019.1717858> (consultato il 15 luglio 2023).

Sant, Toni, cur. “Interdisciplinary Approaches to Documenting Performance”. *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 10, no. 1 (2014): 3–6. <https://doi.org/10.1080/14794713.2014.912495> (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Documenting Performance: The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*. London; New York: Bloomsbury, 2017.

Santone, Jessica. “Documentation as Group Activity: Performing the Fluxus Network”. *Visual Resources: An International Journal on Images and Their Uses* 32, no. 3–4 (2016): 263–281. <https://doi.org/10.1080/01973762.2016.1239040> (consultato il 15 luglio 2023).

Sayre, Henry. *The Object of Performance: The American Avant-garde since 1970*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988.

—. *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*. Roma: Bulzoni, 2017.

Schiller, Gretchen. “The Body Library: Chor(e)graphic Approaches to Movement, Memory and Place”. In *Choreographic Dwellings: Practising Place*, a cura di Gretchen Schiller e Sarah Rubidge, 138–155. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

Schiller, Gretchen, e Sarah Rubidge. *Choreographic Dwellings: Practising Place*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

Schmidt, Joachim. “From My Skull”. *Photoworks* 14 (May–October 2010); in *Publishing Manifestos: An International Anthology From Artists and Writers*, a cura di Michalis Pichler, 180–183. Cambridge: The MIT Press, 2019.

Schmidt, Theron. “How We Talk About the Work is the Work: Performing Critical Writing”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 37–43. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464751> (consultato il 15 luglio 2023).

Schneider, Rebecca. *The Explicit Body in Performance*. London; New York: Routledge, 1997.

—. “Performance Remains”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 6, no. 2 (2001): 100–108. <https://doi.org/10.1080/13528165.2001.10871792> (consultato il 15 luglio 2023).

—. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London: Routledge, 2011.

—. “New Materialisms and Performance Studies”. *TDR: The Drama Review* 59, no. 4 (Inverno 2015): 7–17. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00493 (consultato il 15 luglio 2023).

Schwartz, Ben. *Unlicensed: Bootlegging as Creative Practice*. Amsterdam: Valiz, 2023.

Sciarroni, Alessandro. *Dream*. [S.I.]: Corpocelste, 2023.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham; London: Duke University Press, 2003.

Senatore, Marinella, e MAXXI. *Marinella Senatore: The School of Narrative Dance, Roma*. Roma: Maxxi, 2016.

Shiovitz, Brynn Wein, cur. *The Body, the Dance and the Text: Essays on Performance and the Margins of History*. Jefferson: McFarland and Company, 2019.

Siegel, Marcia. *At the Vanishing Point: A Critical Look at Dance*. 2. ed. New York: Saturday Review Press, 1973. Edizione originale di Saturday Review Press, 1972.

—. *The Shapes of Change: Images of American Dance*. Berkeley: University of California Press, 1985.

—. *The Tail of the Dragon: New Dance 1976–82*. Durham: Duke University Press, 1991.

—. *Mirrors and Scrims: the Life and Afterlife of Ballet*. Middletown: Wesleyan University Press, 2010.

Singh, Julietta. *No Archive Will Restore You*. Santa Barbara: Punctum Book, 2018.

Sleigh-Johnson, Sophie. “Crypt-Poesis: Writing as Performance Archaeology”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 55–60. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464755>

(consultato il 15 luglio 2023).

Smith, Mark. “Performances in Footnote Form”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 106–113. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111063> (consultato il 15 luglio 2023).

Smith-Autard, Jacqueline. *Dance Composition*. 6. ed. London: Methuen Drama, 2010.

Sofaer, Joshua. “Disinter/est: Digging Up Our Childhood”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 7, no. 1 (2002): 45–56. <https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871829> (consultato il 15 luglio 2023).

—. “The Crystal Ball”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no. 2 (2004): 118–131.

Sonnenschein, Johan. *Een dag in 't jaar door Herman Gorter*. [S.I.]: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2015.

Sorgeloos, Herman, Anne Van Aerschot, Noé Soulier, e Amalvi. *Drumming: Anne Teresa de Keersmaecker/Rosas; Steve Reich/Dries Van Rothen/Jan Versweyveld*. Brussels: Rosas, Fonds Mercator, 2020.

Sorokina, Yuliya, Anar Eshmuratova, e Laura Mussabekova. “Astral Nomads: The Way to the Future”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 95–99. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464765> (consultato il 15 luglio 2023).

Spångberg, Mårten. “Seventeen Points for The Future of Dance.” *Spangbergianism – A State of Mind*, 13 settembre 2012, <https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/13/seventeen-points-for-the-future-of-dance/> (consultato il 15 luglio 2023).

—, cur. *Movement Research*. [S.I.]: Mårten Spångberg, 2018.

Sparti, Barbara. “Antiquity as Inspiration in the Renaissance of Dance: The Classical Connection and Fifteenth-century Italian Dance”. *Dance Chronicle* 16, n. 3 (1993): 373–390.

Spencer, Amy. *DIY: The Rise of Lo-fi Culture*. London: Marion Boyars Publishers, 2005.

Spivak; Gayatri Chakravorty. “The Politics of Translation”. In *The Translation Studies Reader*, a cura di Lawrence Venuti, 397–

416. London; New York: Routledge, 2000.

—. “Subaltern Studies: Decostruire la storiografia”. In *Subaltern Studies: Modernità e (post)colonialismo*, a cura di Ranajit Guha e Gayatri Chakravorty Spivak, 103–143. Verona: Ombre corte, 2002.

Stancliffe, Rebecca. “Differentiating (An) notation Practices: An Artist-scholar’s Observation”. *International Journal of Performance Arts and Digital Media* 17, no. 1 (2021): 69–85. <https://doi.org/10.1080/14794713.2021.1885190> (consultato il 15 luglio 2023).

St. Denis, Ruth. *Ruth St. Denis, an Unfinished Life: An Autobiography*. London: George Harrap and Company, 1939.

St. Denis, Ruth, e Ted Shawn. *The Denishawn Magazine: A Quarterly Review Devoted to the Art of the Dance*. New York: Danishawn, 1924–1925.

Steedman, Carolyn. *Dust: The Archive and Cultural History*. New Brunswick; New Jersey: Rutgers University Press, 2002.

Stewart, Garrett. *Bookwork: Medium to Object to Concept to Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

Stewart, Kathleen. *Ordinary Affects*. Durham; London: Duke University Press, 2007.

Stepanov, Vladimir Ivanovich. *Alphabet des mouvements du corps humain : essai d’enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*. Paris: M. Zouckermann, 1892.

Stone, Richard. “The Show Goes on! Preserving Performing Arts Ephemera, or the Power of the Program”. *Art Libraries Journal* 25, no. 2 (2000): 31–35. <https://doi.org/10.1017/S0307472200011585> (consultato il 15 luglio 2023).

Sturken, Marita. *Tangled Memories: The Vietnam War the Aids Epidemic and the Politics of Remembering*. Berkeley: University of California Press 1997.

Tabo, Tanja. “Frontispiece Supermen Foreign Investment Insert Polished Pages”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no.2 (2004): 34–35. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872005> (consultato il 15 luglio 2023).

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*.

Durham: Duke University Press, 2003.

—. *Performance*. Durham: Duke University Press, 2016.

—. *Performance, politica e memoria culturale*. Roma: Artemide, 2019.

—. *¡Presente!: The Politics of Presence*. Durham: Duke University Press, 2020.

Taylor, Diana, e Fabrizio Deriu. *Performance, politica e memoria culturale*. Roma: Artemide, 2019.

Taviani, Ferdinando. *Uomini di scena uomini di libro: Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*. Bologna: Il mulino, 2001.

Teicher, Hendel, cur. *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue: 1961–2001*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

Thomas, Helen. “Reconstruction and Dance as Embodied Textual Practice”. In *Rethinking Dance History*, a cura di Alexandra Carter, 32–45. London; New York: Routledge, 2004.

Thurston, Scott, e Sarei Mairs Slee. “Vital Signs: Poetry, Movement and the Writing Body”. *Choreographic Practices* 8, no. 1 (2017): 9–26. https://doi.org/10.1386/chor.8.1.9_1 (consultato il 15 luglio 2023).

Thurston, Scott, e Pavel Büchler. “Word for Word”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no.2 (2004): 55–62. <https://doi.org/10.1080/13528165.2004.10872010> (consultato il 15 luglio 2023).

Tomassini, Stefano. “Oltre la moltitudine: Memoria e *adynamia* nella *Sagra della Primavera* di Cristina Rizzo”. In *La performance della memoria: La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce e fantasmi*, a cura di Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi, 301–326. Bologna: Baskerville, 2018.

—. *Tempo fermo: danza e performance alla prova dell’impossibile*. Milano: Scalpendi, 2018a.

—. *Tempo perso: Danza e coreografia dello stare fermi*. Milano: Scalpendi, 2021.

—. *Fuori tempo: Coreografia e nostalgia, anacronismo, inattualità*. Milano: Scalpendi, 2023.

Tran, Sydney. “The Feminist Possibility of Reader-as-Performer:

In Caroline Bergvall's *Goan Atom* (1. Doll)". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 82–85. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464762> (consultato il 15 luglio 2023).

Tzara, Tristan. "Manifesto Dada 1918". *Dada* no. 3 (Dicembre 1918).

—. "Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer". *La Vie des lettres*, no. 4 (1921).

Vadori, Angela, cur. *Endangered Human Movement Vol. 1: Four Remarks on the History of Dance*. Wien: Nadaproduction, 2015.

Van den Brande, Kristien. *I am Bartleby the Scrivener by Herman Melville*. [S.l.]: Time has fallen asleep in the afternoon sunshine, 2017.

Van der Starre, Kila. "How Viral Poems are Annotated: On 'OCD' by Neil Hilborn". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20, no. 6 (2015): 58–64. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111051> (consultato il 15 luglio 2023).

Van Eikels, Kai. "Rewriting Participation: Takuya Murakawa's Everett Ghost Lines". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 23, no. 2 (2018): 90–94. <https://doi.org/10.1080/13528165.2018.1464763> (consultato il 15 luglio 2023).

Van Imschoot, Myriam. "Rests in Pieces: On Scores, Notation and the Trace in Dance". *Multitudes* 21, no. 2 (2005): 107–116.

Väyrynen, Tarja, Eeva Puumala, Samu Pehkonen, Anitta Kynsilehto, e Tiina Vaittinen. *Choreographies of Resistance: Mobile Bodies and Relational Politics*. London; New York: Roman and Littlefield, 2017.

Vesty, Robert. "Words and Dance". *Choreographic Practices* 8, no. 1 (2017): 3–8. https://doi.org/10.1386/chor.8.1.3_2 (consultato il 15 luglio 2023).

Vesty, Robert, Maria Andrews, Antonio de la fe, Julien Hamilton, Billie Hanne, e Tomas Di Giovanni. *Artefacts: A Multi-voiced Collection of Paraphernalia, Documentation and Reflection on the Space and Words for Dancers Work-Week*. Bristol: Intellect, 2017.

Virno, Paolo. *Grammatica ella moltitudine: Per una analisi delle forme di vita contemporanee*. 4. ed. Roma: DeriveApprodi, 2014. Edizione originale

di Rubbettino, 2001.

Von Oswald, Margareta, e Jonas Tinius, cur. *Awkward Archives: Ethnographic Drafts for a Modular Curriculum*. Berlin: Archive Books, 2022.

Vujanović, Ana. "The Choreography of Singularity and Difference and Then by Eszter Salamon". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 13, no. 1 (2008): 123–130. <https://doi.org/10.1080/13528160802465672> (consultato il 15 luglio 2023).

—. "A Thought that Dances Nonetheless: [A]theoretical Reflections on Alain Badiou's Philosophical Text 'Dance as a Metaphor of Thought?'". In *Dance/Theories – Reloaded*, a cura di Bojana Cvejić e Ana Vujanović, 66–77. Belgrado: TkH (Walking Theory) – Centre for Performing Arts Theory and Practice, 2018.

Walker, Julia. "Why Performance? Why Not? Textuality and the Rearticulation of Human Presence". *The Yale Journal of Criticism* 16, no. 1 (Primavera 2003): 149–175. <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/41336> (consultato il 15 luglio 2023).

Ward, Frazer. *Performance Art and Audience: No Innocent Bystanders*. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2012.

Warnell, Philip, e Stéphanie Nava. "The Light Emitting Organ". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 9, no. 2 (2004): 44–51.

Waterhouse, Elizabeth. *Processing Choreography: Thinking With William Forsythe's Duo*. Bielefeld: transcript Verlag, 2022.

Watts, Victoria. "Dancing the Score: Dance Notation and Différence". *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 28, no. 1 (Estate 2010): 7–18. <https://www.jstor.org/stable/40664448> (consultato il 15 luglio 2023).

Weinmayr, Eva. *One Publishes to Find Comrades*, Spector Books. Leipzig: Spector Books, 2014. In *Publishing Manifestos: An International Anthology From Artists and Writers*, a cura di Michalis Pichler, 248–251. Cambridge: The MIT Press, 2019.

Whatley, Sarah. "Digital Inscriptions and the Dancing Body: Expanding Territories Through and With the Archive". *Choreographic Practices* 5, no. 1 (2014): 121–138. https://doi.org/10.1386/chor.5.1.121_1 (consultato il 15 luglio 2023).

—. "Transmitting, Transforming, and

Documenting Dance in the Digital Environment: What Dance Does Now That It Didn't Do Before". *TDR: The Drama Review* 61, no. 4 (Inverno 2017): 78–95. https://doi.org/10.1162/DRAM_a_00693 (consultato il 15 luglio 2023).

Wigman, Mary, e Walter Sorrell, cur. *The Mary Wigman Book: Her Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1975.

Wilde, Ida. *A Very Wilde Story; The True Story of the Marriage of Ida and Henry Wilde*. Berlin: Kolletiv Tod; Make up Production, 2014.

Wood, Catherine, cur. *The Mind is a Muscle*. London: After all Books, 2007.

Worthen, William B. "Disciplines of the Text/Sites of Performance". *TDR: The Drama Review* 39, no. 1 (1995): 13–18. <https://www.jstor.org/stable/1146399> (consultato il 15 luglio 2023).

—. "Hyper-Shakespeare". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 7, no. 1 (2002): 47–21. <https://doi.org/10.1080/13528165.2002.10871825> (consultato il 15 luglio 2023).

Wouters, Jozef. *The Soft Layer*. Oslo: Varamo Press, 2022.

Young, Timothy. "Evidence: Toward a Library Definition of Ephemera". *RBM: A Journal of Rare Books Manuscripts and Cultural Heritage* 4 (Marzo 2003): 11–26. <https://doi.org/10.5860/rbm.4.1.214> (consultato il 15 luglio 2023).

Zana, Patrice. *Les cris du corps*. Paris: Editions Alternative, 2003.

Zorn, Friedrich Albert. *Grammatik der Tanzkunst Theoretischer Und Praktischer Unterricht in Der Tanzkunst Und Tanzschreibkunst Oder Choregraphie. Nebst Atlas Mit Zeichnungen Und Musikalischen Uebungs-Beispielen Mit Choregraphischer Bezeichnung Und Einem Besondern Notenhefte Für Den Musiker. Von Friedrich Albert Zorn*. Leipzig: J.J. Weber, 1887.

Ringraziamenti

Questa tesi ha mobilitato molte voci e molti sguardi, che nel corso dei tre anni hanno attraversato e contribuito a definire la ricerca e la scrittura.

Ringrazio infinitamente il supervisore di tesi Stefano Tomassini, che ha orientato tutto il percorso con tenacia, curiosità, dedizione e pazienza. Un sentito ringraziamento va ad Annalisa Sacchi e Gabriele Monti, per le preziose conversazioni e suggerimenti che hanno contribuito a definire l'urgenza del lavoro, a Mario Lupano per gli stimoli, le visioni e le intuizioni condivise.

Ringrazio la scuola di dottorato dell'Università Iuav di Venezia e, soprattutto, i docenti del curriculum in Arti Visive, performative e moda, presieduto prima da Marco Bertozzi, poi da Angela Vettese, per lo spazio di dialogo transdisciplinare che hanno contribuito a costruire. Un sentito ringraziamento va anche a Melissa Melpignano, Enrico Pitozzi e Giada Cipollone, i cui commenti sono stati fondamentali per l'affinamento della ricerca, della scrittura e l'individuazione di nuove direzioni. Ringrazio le dottorande e i dottorandi del curriculum, ma soprattutto Marzia Avallone, Dylan Colussi, Roberta Da Soller, Laura Pante, compagne fin dal principio. Gli uffici del dottorato e in particolare Neva Borella, la cui cortesia è fonte d'ispirazione.

Il gruppo di lavoro dei corsi in Teatro e arti performative è stato uno spazio di crescita intellettuale e affettiva. Le conversazioni avute con Roberta Bernasconi, Bruna Bonanno, Giulia Crisci, Anja Dimitrijević, Cosimo Ferrigolo, Edoardo Lazzari, Teresa Masini, Livia Torchio, Rebecca Tognazzi, Alessandro Tollari e Maria Paola Zedda sono state fondamentali per mettere a fuoco direzioni, metodologie e posizionamenti.

La mia ricerca non sarebbe stata possibile senza l'accesso agli archivi del Centre National de la Danse di Pantin (Parigi). Ringrazio la generosità, l'interesse e la gentilezza di tutto il team della mediateque del CN D e soprattutto di Françoise Vanhems e Philippe Crespin per il supporto e l'aiuto fornito in fase di ricerca. Questa tesi ha beneficiato anche della possibilità di confrontarmi con docenti, studentesse e studenti dei corsi di Teatro e arti performative, Arti multimediali, Comunicazione e nuovi media della Moda, Design della moda. Le pratiche di Cristina Kristal Rizzo, Michele Di Stefano e Saul Marcadent hanno informato il lavoro, ampliando gli stimoli e aumentando le domande. Un particolare riconoscimento va ad Augusto Maurandi, che si è occupato delle immagini che supportano la dissertazione.

Ringrazio Alice, Anna Purna, Alejandra e Francesco Ferdinando, per l'affetto incondizionato nei momenti facili e difficili. La mia famiglia, che continua a sostenere senza riserve le mie derive.

Infine ringrazio Matias, la sua passione totalizzante e sconfinata per le arti, le sue intuizioni, i suoi dubbi, i suoi mutamenti, senza i quali questa ricerca non sarebbe stata possibile.

