



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Economia e
Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

(ex D.M. 270/2004)

Tesi di Laurea

Mettere in Mostra i *Choreographic Objects*

di William Forsythe

Relatrice

Prof.ssa Susanne Franco

Correlatrice

Prof.ssa Cristina Baldacci

Laureanda

Rachele Girolimetto Guidi

874295

Anno Accademico

2022/2023

**METTERE IN MOSTRA I CHOREOGRAPHIC OBJECTS
DI WILLIAM FORSYTHE**

Indice

Introduzione	p. 3
Capitolo I	
LA DANZA E LA PERFORMANCE NEI MUSEI E NEGLI SPAZI ESPOSITIVI	
1.1 Definire i musei del XXI secolo	p. 6
1.2 Strategie museali a confronto	p. 9
1.3 <i>Black box</i> e <i>white cube</i>	p. 20
1.4 William Forsythe, un percorso artistico	p. 21
Capitolo II	
PERFORMANCE E COREOGRAFIA: CONCETTI OPERATIVI	
2.1 Perimetrare la performance	p. 24
2.2 Storie e dimensioni della <i>performance art</i>	p. 27
2.3 La coreografia: scrivere e organizzare il movimento	p. 35
Capitolo III	
I CHOREOGRAPHIC OBJECTS DI WILLIAM FORSYTHE	
3.1 Genesi e sviluppi del progetto	p. 43
3.2 Tre tipologie di oggetti coreografici	p. 50
3.3 Mettere in mostra gli oggetti coreografici	p. 58
Repertorio Iconografico	p. 66
Bibliografia	p. 73
Videografia	p. 77
Sitografia	p. 78

Introduzione

Questa tesi analizza i *Choreographic Objects* del coreografo e danzatore William Forsythe e in particolare due mostre di rilievo internazionale che li hanno visti protagonisti: *The Fact of Matter*, realizzata nel 2015 presso il Museum für Moderne Kunst di Francoforte e curata da Mario Kramer, e *William Forsythe: Choreographic Objects*, allestita nel 2018 presso l'Institute of Contemporary Art di Boston e curata da Eva Respini.

Per contestualizzare queste due mostre la tesi propone una disamina di alcuni aspetti cruciali, che caratterizzano la nuova museologia e la crescente presenza nelle programmazioni di molti musei, non solo di arte, di performance e opere coreografiche. L'analisi dei cambiamenti che i musei stanno affrontando per rispondere in modo adeguato alle sfide della complessa società moderna parte dalle recenti definizioni proposte da ICOM negli ultimi anni. Questo excursus è stato necessario per chiarire il contesto in cui al giorno d'oggi vengono ospitate le opere di *performance art* e danza al loro interno. La definizione di museo, come istituzione culturale, si è trasformata nel corso degli ultimi cinquant'anni in seguito agli eventi storici che si sono verificati, influenzando sulla società sia dal punto di vista culturale, sia legale. La definizione più recente è stata prodotta nel 2022, durante l'Assemblea Generale di ICOM svoltasi a Praga. Quest'ultima versione presenta un importante ampliamento dal punto di vista etico rispetto alle precedenti in quanto pone al centro concetti come diversità, inclusività, sostenibilità, accessibilità e partecipazione del pubblico.

In seguito, ho preso in esame le strategie che alcuni musei di rilevanza internazionale, quali, MoMA, The Whitney Museum of Modern Art e Tate Modern hanno utilizzato e continuano ad utilizzare nella programmazione di opere di *performance art* e danza. MoMA e Whitney hanno un legame di lunga data con questo genere artistico, mentre Tate Modern, essendo stata inaugurata nel 2000, si è inserita in questa dimensione in tempi molto più recenti. Questi esempi sono stati illuminati anche da critici e teorici che hanno contribuito a intrecciare gli studi di

performance e danza con la museologia e hanno avuto un ruolo cruciale sia nella formazione di una nuova generazione di curatori specializzati, sia nella riconfigurazione in atto del ruolo e della mission dei musei di oggi e di domani. Nell'ultimo paragrafo del capitolo ho introdotto brevemente il percorso artistico di Forsythe, che nell'arco di alcuni decenni ha esplorato tra pratica e teoria danza, coreografia e performance.

Nel secondo capitolo, introduco un'analisi dei termini 'performance' e 'coreografia' come concetti operativi complessi che delineano un campo di azione e di riflessione sempre più ampio e proprio per questo sfuggente, ma anche ricco di stimoli. Dopo aver delineato le origini storiche del termine 'performance' e le sue accezioni nel linguaggio corrente, passo alla disamina del significato del termine come genere artistico e sul processo storico-culturale antecedente che ha portato la società a identificarlo come tale. Il termine "performance art", che ha cominciato a circolare nel contesto artistico e culturale newyorchese all'inizio degli anni '70 e in breve tempo ha preso piede a livello internazionale, è arrivato a definire un vero e proprio genere artistico alla fine dello stesso decennio. In questa disamina è stato fruttuoso il riferimento al recente studio Tancredi Gusman *Beatene Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation* (2019).

In seguito, ho approfondito l'origine del termine 'coreografia' per metterne a fuoco gli slittamenti di significato, a partire dalla sua istituzione nel 1500, fino ai giorni nostri. Inoltre, propongo una riflessione sulle dimensioni che vengono coinvolte dalla coreografia, come lo spazio, il tempo e i sensi.

Il terzo capitolo è dedicato alle due mostre dedicate ai *Choreographic Objects* rispettivamente a Francoforte e a Boston e che hanno avuto molta risonanza a livello internazionale. Ho individuato non solo gli elementi distintivi alla base delle ragioni che hanno portato i due musei a ospitare queste opere, ma anche le strategie curatoriali e gli approcci espositivi dei rispettivi musei.

A guidare l'analisi sono alcune riflessioni teoriche che lo stesso Forsythe ha offerto per accompagnare la diffusione delle sue opere e che riguardano i rapporti tra danza e coreografia e tra spazio e movimento, ovvero i concetti cardine ricorrenti delle opere di questa serie. I *Choreographic Objects* veicolano anche valori politici, nonostante questo non sia il primo obiettivo della ricerca di Forsythe, e per portare un esempio di un'opera in cui questi valori vengono evidenziati, molto più che in altre occasioni, ho descritto *Human Writes* (2005).

In seguito, ho descritto tre macro-categorie in cui possono essere suddivisi i *Choreographic Objects*, così come indicato anche da Eva Respini, la curatrice della mostra di Boston. La prima categoria riguarda le installazioni interattive di grandi dimensioni e in particolare mi soffermo su *Nowhere and Everywhere at the Same Time* (2015) e *Black Flags* (2014). La seconda categoria comprende video-sculture in cui l'unico elemento scultoreo è il corpo dei performer, come *The City of Abstracts* (2000), che analizzo più nel dettaglio. L'ultima categoria, consiste in sculture di piccole dimensioni che coinvolgono il pubblico attraverso un'esperienza tattile e l'opera che ho selezionato a titolo di esempio è *Towards the Diagnostic Gaze* (2013).

Infine, ho descritto le mostre nello specifico ed evidenziato le somiglianze e le differenze tra le due. Nel caso di *The Fact of Matter*, infatti, le opere di Forsythe sono state messe in dialogo con alcune delle opere della collezione permanente del museo, mentre nel caso di *William Forsythe: Choreographic Objects* (2018) la curatrice Eva Respini ha optato per una mostra interamente dedicata ai *Choreographic Objects*.

Con questi due esempi il percorso della tesi si conclude individuando nelle istituzioni che ospitano questi oggetti coreografici e nelle strategie curatoriali e artistiche adottate alcuni elementi discussi in ambito museologico e introdotti nel primo capitolo come cornice del lavoro di ricerca.

Capitolo I
LA DANZA E LA PERFORMANCE
NEI MUSEI E NEGLI SPAZI ESPOSITIVI

1.1 Definire i musei del XXI secolo

Al giorno d’oggi è usuale che tra le attività programmate da musei e gallerie d’arte figurino anche la danza e la performance, ma questa presenza è il frutto di un processo storico complesso che ha avuto inizio nella seconda metà del secolo scorso.

Prima di procedere ad analizzare in che modo le opere di *performance art* e coreografiche siano oggi intessute nella programmazione di queste istituzioni, è utile soffermarsi sul concetto stesso di museo, su quali siano le sue funzioni e a chi si rivolga. Fin dal secolo scorso l’International Council of Museums (ICOM) ha cercato di definire le caratteristiche del museo fornendo periodicamente delle versioni aggiornate. La definizione introdotta negli anni ’70 del ’900 è rimasta in voga fino al 2007, quando si è deciso di aprire un dibattito sulla revisione della definizione in seguito ai cambiamenti a livello globale del ruolo del museo nella società.

Lo Statuto di ICOM, approvato nell’ambito della ventiduesima General Assembly di ICOM a Vienna, il 24 agosto 2007, riporta la seguente definizione di museo:

“Il museo è un’istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società, e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che effettua ricerche sulle testimonianze materiali ed immateriali dell’uomo e del suo ambiente, le acquisisce, le conserva, e le comunica e specificatamente le espone per scopi di studio, educazione e diletto.”¹

¹ Valeria Arrabito, Barbara Landi, Fabrizio Carbotti, Angelica Piras, Lidia Abenavoli, *Definizione di Museo* in “ICOM Italia”, 2021; https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/06/ICOMItalia_Report_Definizione_Museo_2021.pdf [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

A differenza della precedente, in questa definizione vengono incluse anche le testimonianze immateriali registrando così la fondamentale ripartizione del patrimonio culturale introdotta dall'UNESCO nel 2003 tra materiale e immateriale. Dalla prospettiva di arti effimere come danza e performance il riconoscimento ufficiale del loro valore come parte di un patrimonio culturale segna una svolta decisiva. Le principali funzioni del museo sono qui individuate nella conservazione, esposizione e divulgazione, ma anche il diletto e non soltanto l'attività di ricerca.

La definizione del 2007 è stata in seguito oggetto di ulteriori revisioni in quanto ICOM Italia non la riteneva adatta. Sui motivi della contrarietà di ICOM Italia alla nuova definizione di museo, si legge che “la definizione proposta si ritiene non rispondente nella forma ai criteri minimi di una definizione che, nell'individuare il complesso degli elementi volti a caratterizzare e circoscrivere un'entità sul piano concettuale, deve essere chiara, breve e applicabile in tutti i contesti culturali e normativi interessati”. Sempre secondo ICOM Italia, “la nuova definizione deve ribadire la necessità della conservazione della molteplicità delle esperienze dell'umanità e al contempo indicare una direzione di sviluppo, facendo dei musei strumenti di diffusione dei valori di libertà, uguaglianza e giustizia”.²

Nel 2019 è stata nominata una commissione per aggiornare la versione del 2007 e che è stata presentata e discussa a Kyoto nel 2019. Il testo della proposta recitava così:

“I musei sono spazi democratizzati, inclusivi e polifonici per il dialogo critico sui passati e sui futuri. Riconoscendo e affrontando i conflitti e le sfide del presente, conservano reperti ed esemplari in custodia per la società, salvaguardano diversi ricordi per le generazioni future e garantiscono pari diritti e pari accesso al patrimonio per tutte le persone. I musei non hanno scopo di lucro. Sono partecipativi e trasparenti e lavorano in collaborazione attiva con e per le diverse comunità per raccogliere, conservare, ricercare, interpretare, esporre e migliorare la

² *Ibidem.*

comprensione del mondo, puntando a contribuire alla dignità umana e alla giustizia sociale, all'uguaglianza globale e al benessere planetario".³

Questa definizione è stata oggetto di numerose polemiche durate oltre due anni e che hanno portato a una nuova versione presentata e discussa nel 2022 durante l'Assemblea Generale svoltasi a Praga:

“Il museo è un'istituzione permanente senza scopo di lucro e al servizio della società, che effettua ricerche, colleziona, conserva, interpreta ed espone il patrimonio materiale e immateriale. Aperti al pubblico, accessibili e inclusivi, i musei promuovono la diversità e la sostenibilità. Operano e comunicano eticamente e professionalmente e con la partecipazione delle comunità, offrendo esperienze diversificate per l'educazione, il piacere, la riflessione e la condivisione di conoscenze”.⁴

Le differenze tra la definizione di museo del 2007 e quella del 2022 sono costituite da un ampliamento, soprattutto sul piano etico: se resta invariata la parte relativa a visione e missione dei musei, intesi come luoghi di conservazione, ricerca, esposizione di opere e testimonianze storiche, nella nuova definizione vengono **sottolineati** **concetti**, **come** accessibilità, inclusività, diversità, sostenibilità, partecipazione della comunità. In una nota della sezione italiana di ICOM si legge come la versione del 2022 “soddisfi la doppia esigenza di porsi in continuità con le precedenti e di innovarle alla luce di quanto è mutato nel mondo museale e nella società”. In altre parole, la nuova definizione conferma quanto sta già accadendo in molte istituzioni, votate da tempo all'accessibilità, all'inclusività e alla sostenibilità.⁵

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibidem.*

1.2 Strategie museali a confronto

I musei hanno introdotto strategie molto diverse tra loro per includere nella propria collezione opere coreografiche e performance. In particolare musei come il Whitney Museum of Modern Art, MoMA e Tate Modern hanno investito massicciamente in questi generi, programmando opere di artisti, assumendo curatori con competenze specifiche e investendo in materiali di divulgazione, come i siti web.

Il Whitney ha avviato questo filone della sua programmazione fin dagli anni '30 del Novecento prendendo parte a tre ondate principali, caratterizzate da strategie diverse. La prima ondata si è verificata tra gli anni '30 e gli anni '60. In quel periodo l'interesse dei curatori era rivolto soprattutto alla musica. Gli artisti che venivano ospitati erano compositori e musicisti d'avanguardia, esponenti di generi come la musica da camera, il jazz e la musica contemporanea. Questi eventi avevano luogo con cadenza settimanale ogni martedì ed è interessante notare che l'attenzione alla performance sia stata nutrita dai curatori molto presto rispetto alla maggior parte delle istituzioni museali di rilievo dell'epoca. La strategia adottata dal museo prevedeva che le serate fossero gratuite o garantite da un biglietto dal prezzo simbolico. Il pubblico era accolto in un'atmosfera informale con la possibilità di sedersi per terra su cuscini, mentre ai performer veniva richiesto di realizzare lavori in sintonia con l'ambiente.

La seconda ondata ha caratterizzato il periodo che va dagli anni '70 agli anni '90. In quegli anni il Whitney ha ospitato performance di alto livello che in seguito sono state considerate pietre miliari, variando tra teatro, musica e performance. Ad esempio, Trisha Brown nel 1971 ha presentato *Walking On the Wall*, una performance in cui i performer camminavano lungo le pareti del museo con movimenti il più naturali possibile con imbracature collegate a cavi che erano stati inseriti nelle pareti. Con questa performance l'artista introduceva la propria idea

della gravità, probabilmente influenzata dalle missioni spaziali degli anni precedenti che avevano portato l'uomo sulla Luna.

Queste serie di performance ha ricevuto un ampio consenso di pubblico, grazie alle politiche accessibili del museo, ma anche tra i performer e gli artisti, dal momento che il museo era aperto alle nuove tendenze artistiche.

Dal 1974 al 1981 le performance hanno avuto luogo all'ora di pranzo in sedi diverse da quella centrale poiché il museo stava portando avanti una politica di decentralizzazione, permettendo agli artisti di portare la propria arte anche in sedi di aziende, come la Philip Morris, che si erano prestate a questo progetto.

Nel corso degli anni '90 il museo ha presentato performance solo sporadicamente.

La svolta si è verificata nel 2012, quando il curatore, Jay Sanders, ha dedicato il quarto piano interamente alle opere di *performance art* e danza, inserendo due coreografi come artisti *resident* del museo, Sarah Michelson e Michael Clark. Michelson si è concentrata soprattutto su come abbracciare lo spazio in cui realizzava le performance, mentre Clark sul rapporto con i visitatori.

Nonostante la sede fosse adatta a livello di struttura architettonica ad ospitare le opere di performance, nel 2014 è stato dedicato uno spazio nel Distretto Meatpacking, in un palazzo costruito da Renzo Piano, a questi lavori, così che gli artisti potessero disporre di uno spazio di circa 250 metri quadrati, dotato di un'ottima acustica e di un'illuminazione flessibile.

Anche la storia del MoMA in relazione alla performance e alla danza è iniziata negli anni '30 e continua ancora oggi. È possibile descriverla attraverso tre ondate. La prima, iniziata ufficialmente il 1939, è stata caratterizzata dall'assenza di vere e proprie performance, ma dall'esposizione di documenti, fotografie, video e presentazioni di artisti e coreografi, come Isadora Duncan. Negli anni '40 è stato fondato il Dipartimento di Design di Danza e Teatro, evento di grande importanza in quanto denota il crescente interesse per la *performance art* e ne riconosce l'importanza all'interno del museo. Questo è stato possibile grazie all'inserimento nelle collezioni del museo dell'archivio di Lincoln Kirstein, ricco di libri sulla danza

storici e contemporanei, oltre a documenti di vario tipo, come pellicole cinematografiche e stampe.

La seconda ondata è avvenuta tra gli anni '60 e '70. In questo periodo sono state ospitate dal museo performance vere e proprie, anche se non attraverso una programmazione continua. Sono intervenuti artisti come Yayoi Kusama e Allan Kaprow e nel complesso le performance avevano luogo soprattutto nel giardino. Qui è stata realizzata una serie denominata *Summergarden* il cui programma includeva, oltre alle performance, spettacoli di teatro ed opere di *visual art*. La serie è stata riproposta nel periodo estivo fino alla fine degli anni '90, anche se le produzioni degne di nota di sono quelle dei primi anni '70, dove sono intervenuti il Multigravitational Dance Group e gli artisti del Judson Dance Theatre.

La terza ondata di performance al MoMA si è svolta a partire dal 2005, con un cambiamento di sede all'interno del museo. Lo spazio scelto dai curatori per ospitare le opere di *performance art* è stato l'atrio del museo. Tuttavia, a causa della cattiva acustica e dei limiti architettonici il luogo ha dato un'immagine poco professionale alle performance, rendendo complicata la creazione di un'atmosfera allo stesso tempo articolata e intima. Le performance che sono state realizzate in quella sede hanno riscosso un buon successo di pubblico per un periodo di circa due anni, dal 2010 al 2011, attraverso una serie intitolata *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*. Gli artisti che hanno lavorato in quella location, come Marina Abramovič, Trisha Brown e Xavier Le Roy, hanno dovuto adattare le performance alle caratteristiche sfavorevoli dello spazio, amplificate dal continuo via vai dei visitatori. Trisha Brown, ad esempio, ha realizzato *Roof Piece Re-Layered*, posizionando i performer, completamente vestiti di colore rosso, sulle balconate e vicino alle finestre che si affacciavano dall'alto sull'atrio. In questo caso l'artista è riuscita a fornire diversi punti focali della performance al pubblico e ad abbracciare lo spazio.

Nel 2012 Ralph Lemon ha organizzato *Some Sweet Day*, una serie di performance il cui tema era il confronto tra coreografi di nuova e vecchia generazione. Un esempio è stata la contrapposizione tra Steve Paxton e Jérôme Bel. L'obiettivo delle performance era mostrare i limiti e le potenzialità che la danza può offrire a un

museo di rilevanza internazionale. Steve Paxton ha presentato due performance *Satisfying Love* e *State*, caratterizzate da movimenti molto semplici eseguiti dai performer. L'artista voleva far riflettere sulla fragilità umana, alternando momenti in cui i performer si muovevano camminando ad altri di pura staticità. In realtà l'aspetto che è emerso è stata l'inadeguatezza della location in quanto il continuo flusso dei visitatori non permetteva al pubblico della performance di concentrarsi sugli intervalli tra staticità e movimento presentati dall'artista. Bel, ha invece proposto *The Show Must Go On*, una performance in cui i performer interpretavano con i movimenti dieci canzoni pop e anche in questo caso la conformazione dello spazio e l'acustica non hanno favorito la fruizione della performance.

Nel 2013 anche Boris Charmatz ha realizzato una performance al MoMA, *Twenty Dancers for the XX Century*. Questo formato era stato concepito per venti performer che, distribuiti nelle molte sale dei cinque piani del museo, eseguirono i singoli pezzi di danza a loro affidati intervallandoli a conversazioni con il pubblico. La performance era risultata dispersiva e ancora una volta la cattiva acustica e l'illuminazione orientata verso le pareti, certamente non a favore dei performer, ne hanno minato la riuscita.

A partire dal 2014 il quarto piano del museo è stato riservato interamente alle opere di *performance art*. In questo modo veniva concesso agli artisti uno spazio più raccolto e quindi più adatto alla presentazione delle performance.

Lo stesso anno è emersa una nuova questione relativa alla collocazione delle opere di *performance art*. La possibilità di spostare all'American Folk Art Museum, come estensione della sede principale del MoMA, le opere di questo genere è stata accolta di buon grado dai curatori. Alcuni critici hanno affermato che sia stata la decisione giusta da prendere, così che nella nuova sede la performance potesse godere dei vantaggi di un contesto tutto suo. Il cambiamento di sede per le opere di *performance art* ha innescato un dibattito sul fatto che sia stato attuato per non 'distrarre' i visitatori dalle opere di arte contemporanea precedenti agli anni '80 e non per riconoscere pari valore tra i due generi.

Per quanto riguarda la Tate Modern, a differenza delle istituzioni precedenti, la relazione con le opere di *performance art* è molto più giovane. Questo museo, infatti, inaugurato nel 2000, in seguito ad un crescente interesse da parte di curatori, critici, artisti e pubblico nei confronti del genere ha investito risorse nella programmazione di eventi che includessero *performance art* e danza fin dagli inizi. Nel 2002 il museo ha incaricato Alex Poots di redigere il progetto dal punto di vista del marketing con l'obiettivo di attrarre il pubblico con politiche di prezzo e comunicazione appetibili, mentre Catherine Wood, in qualità di curatrice, di creare rapporti di lavoro con giovani artisti di *performance art*. La strategia scelta dal museo è stata quella di creare un dialogo tra le forme d'arte. Le opere di *performance art* che venivano presentate, erano poste in relazione con altre opere di arte visiva. Tra gli artisti di *performance art* erano presenti figure molto diverse tra loro, come coreografi, musicisti, compositori e cantanti. Inoltre, la linea curatoriale era particolarmente orientata verso la partecipazione del pubblico e per questo l'accessibilità agli eventi veniva garantita da biglietti i cui prezzi erano bassi o gratuiti.

Il luogo scelto per contenere questo dialogo era lo spazio della grande Turbine Hall. Un esempio del confronto che veniva proposto dai curatori tra *performance art* e *visual art* è quello tra Merce Cunningham e Olafur Eliasson che sono intervenuti con le proprie opere nel 2003. Cunningham ha realizzato una serie di performance di danza contemporanea, mentre Eliasson una grande installazione denominata *The Weather Project*, una sorta di enorme Sole che emanava la luce del tramonto. Il pubblico aveva la possibilità di muoversi e di osservare quanto tempo e nelle modalità che preferiva le opere d'arte, deambulando nella sala.

La programmazione comprendeva anche alcuni *re-enactement* come nel 2006 *Man Walking Down the Side of a Building* di Trisha Brown. La performance ha attirato un grande flusso di pubblico, anche se purtroppo i principi di precisione e austerità delle prime rappresentazioni sono stati completamente stravolti proprio dall'affluenza di pubblico. E ancora, *Bodyspacemotionthings* di Robert Morris con oggetti di scena in legno compensato simili a quelli preparati dall'artista per la prima replica, eseguita da Simone Forti negli anni '60. In questo caso è stata data la possibilità al pubblico di

partecipare in prima persona alla performance, diventando lui stesso il performer. L'effetto che si è avuto, però, ha compromesso la premessa dell'opera. L'idea dell'artista era quella di far riflettere sul corpo e sulla gravità nell'esperienza di diverse condizioni nello spazio, ma l'operazione è risultata inattuabile a causa della grande folla che è accorsa a provare le installazioni.

Nel 2012 è stato aperto un nuovo spazio per ospitare le opere di *performance art* e danza, il Tanks. Lo spazio era composto da tre spazi circolari, anche se soltanto uno era dotato dell'impianto di illuminazione completo e nessuno dei tre possedeva un pavimento adatto alla performance. All'interno di questo ambiente sono state programmate performance che combinavano la collezione permanente del museo, eventi dal vivo di danza e performance, musica e video.⁶

Relativamente all'approccio messo in campo dalle istituzioni museali nei confronti di danza e performance, credo che sia significativo prendere in considerazione il manifesto che Boris Charmatz ha scritto per il National Choreographic Centre di Rennes. Questo artista e coreografo nel 2009 si accingeva a diventare il direttore di quell'istituzione. L'artista intendeva proporre una visione rivoluzionaria del ruolo della danza e della *performance art* all'interno dei musei. Egli promuoveva un'idea di spazio e tempo variabili e dinamiche e, quindi, più adatte al contesto contemporaneo, la non compartimentazione delle discipline e delle arti e la partecipazione attiva del pubblico.

Nel manifesto Charmatz procede per gradi nel delineare la propria proposta di museo contemporaneo e i primi cambiamenti che propone riguardano il nome dell'istituzione. Egli ha annunciato che il centro avrebbe cambiato nome in Musée de la Danse in modo che la nuova identità fosse riconoscibile immediatamente. Charmatz ha contestato il nome originario dell'istituzione poiché riteneva che fosse limitante sotto molti aspetti. *Centre* risultava un termine inappropriato poiché a livello geografico il centro non indicava più la capitale, in questo caso della Francia,

⁶ Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney*, in "Dance Research Journal", Cambridge University Press, Cambridge, Regno Unito, 2014, n. 3, pp. 63-76.

ma poteva essere moltiplicato e decentralizzato. Inoltre, a livello fisico, il danzatore non aveva più la necessità di ‘trovare il proprio centro’. Con l’avvento della performance erano stati riconosciuti più punti focali nel corpo del performer, rendendo non più una prerogativa articolare il movimento in maniera simmetrica, partendo dal centro. Per questo motivo Charmatz affermava che non esistesse una stanza per la danza, ma che ogni luogo fosse adatto o meno alla presentazione di queste attività in base alle intenzioni degli artisti e performer.

Allo stesso modo, anche il termine *national* non era adeguato in quanto le azioni eseguite durante le performance avevano un carattere universale e miravano a comunicare con un pubblico il più ampio possibile, eccedendo i confini nazionali. Il termine *choreographic* andava sostituito per sottolineare un approccio nuovo. Se la danza possedeva una dimensione coreografica, tuttavia, queste pratiche artistiche potevano andare oltre la coreografia. Il corpo, secondo la concezione di Charmatz, era il risultato di azioni che altri, come i genitori, gli insegnanti e l’intera società, avevano compiuto e per questo il campo di ricerca non poteva essere ridotto alla mera coreografia.

Con questi enunciati Charmatz proponeva un modello di museo senza una sede fissa. Il museo doveva essere un luogo dove recarsi anche nel caso in cui non fossero in programma eventi particolari al suo interno, un ambiente in cui poter creare una comunità e dove trovare ispirazione. Per questo motivo Charmatz definisce il suo museo ‘incorporato’, in quanto per lui la parte fondamentale dell’istituzione sono le persone che la rendono viva frequentandola. Si dovrebbe trattare di uno spazio inclusivo, provocatorio e indipendente in collaborazione con un network di istituzioni, come università, gallerie e altri musei. Il coreografo si è interrogato anche sull’influenza delle nuove tecnologie, ritenendo che debbano entrare a far parte del museo ed essere messe in relazione con la danza in quanto i risultati del progresso tecnologico si riflettevano sia sul corpo dei performer, sia sulla loro visione del movimento.⁷

⁷ Boris Charmatz, *Manifeste pour un Musée de la danse*, Cambridge University Press, Cambridge, Regno Unito, 2014, n. 3, pp. 45-48.

Oltre a Whitney Museum of Modern Art, MoMA e Tate Modern, i musei che hanno aperto le porte a danza e *performance art* si sono moltiplicati nel corso dei decenni. L'esplosione di questo fenomeno è avvenuta nel primo decennio degli anni 2000 e in quel periodo Claire Bishop ha individuato quattro fattori principali, che ha definito "pericoli", ma anche "possibilità", relativi alla presenza di danza e performance all'interno degli spazi museali ed espositivi.⁸

Il primo fattore è legato agli effetti che la presenza di danza e performance produce in questo contesto istituzionale, ovvero la sua piena accettazione all'interno del mondo dell'arte e della sua storia. In altre parole, da un lato la possibilità che danza e performance vedono realizzata è di essere pienamente riconosciute alla stregua di altre forme d'arte, dall'altro, il pericolo è che proprio per la loro natura effimera, destabilizzino gli approcci in uso nelle strategie allestitivo, nelle politiche di acquisizione delle opere e della loro documentazione e archiviazione. La loro presenza, cioè, potenzialmente sovverte gli approcci più tradizionali alla narrazione storica dell'arte e alle logiche museali che curatori e direttori sono costretti a ripensare proprio in virtù della incompatibilità con le esigenze dell'arte dal vivo, corporea e costitutivamente effimera.

Il secondo fattore individuato da Bishop è quello economico e finanziario.⁹ Il mercato dell'arte è, infatti, profondamente legato alla presenza di prodotti finiti e materiali nella compravendita di opere e nella costituzione di collezioni private e permanenti nel pubblico. In questo assetto del mercato dell'arte la presenza di danza e performance diventa un problema che solo di recente sta trovando soluzioni, per un verso alimentando la produzione da parte degli artisti di score (partiture) e altre dimensioni tangibili delle loro opere, per l'altro adattando modalità di vendita e acquisizioni a opere che difficilmente possono essere custodite in un museo, seguendo logiche e criteri tradizionali.

⁸ Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney* cit., pp. 62.

⁹ Ivi, pp. 72-73.

La conoscenza delle pratiche di danza e *performance art* e il riconoscimento del loro valore economico hanno influito enormemente sulle logiche di mercato. La professionalizzazione delle pratiche della *performance art* è stata attuata in risposta alla domanda di mercato dell'arte ed è stata permessa soltanto quando il contesto culturale e sociale è stato pronto ad accoglierla. Gli agenti che operano in questo settore mediano tra la dimensione materiale dell'opera d'arte e la sua natura effimera.¹⁰

In passato la danza e la *performance art* non erano in linea con le esigenze di mercato dell'arte e questo fattore ha inficiato in un primo momento il loro ingresso nelle istituzioni museali. Il mercato dell'arte ha tardato a riconoscerle al pari delle altre forme d'arte per via della loro natura effimera e provocatoria.

Tuttavia, nel corso della seconda metà del secolo scorso, così com'è cambiata la posizione dei critici, degli artisti e del pubblico nei loro confronti, è cambiata gradualmente anche la prospettiva economica.

Tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90, in seguito alla contaminazione tra *performance art* e *visual arts* in direzione di un'arte sempre più concettuale, questa pratica si è trovata in linea con l'economia dell'arte. Nel campo della produzione artistico-culturale la *performance art* e la danza sono risultate particolarmente congeniali per via della capacità di adattamento a contesti diversi tra loro. In questo modo vi era la possibilità di creare progetti *site-specific* che incontrassero le necessità espositive dell'istituzione che ospitava l'evento, oltre a garantirne l'unicità; opere già esistenti potevano essere adattate allo spazio e tempo destinato ad ospitarle; la produzione di una coreografia poteva avvenire in continuo flusso, senza iniziare, fermarsi o terminare, a seconda delle intenzioni degli artisti e dei curatori. Inoltre, nella performance non veniva mostrato più soltanto il prodotto finito, ma la fatica del

¹⁰ Tancredi Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, in "Contemporary Theatre Review", Routledge - Taylor & Francis, New York, 2019, n. 4, pp. 439-461.

processo che conduceva alla realizzazione. Con la performance il processo è diventato più importante del risultato.¹¹

Se per altri generi artistici è agevole definirne la dimensione economica, nel caso della *performance art* è complicato. Non è ancora ben chiaro se e come si possa vendere una performance e in che modo posizionarla sul mercato a causa delle sue caratteristiche specifiche. Molto spesso gli artisti che operano in questo ambito rifiutano la mercificazione delle proprie opere, ma non la loro documentazione. In alcuni casi, infatti, ad essere venduta è proprio la documentazione della performance tramite fotografie, video e testi relativi all'opera d'arte. In altre situazioni vengono venduti i diritti di riproduzione dell'opera, oppure gli oggetti che sono stati utilizzati per la sua realizzazione. Tuttavia la questione fondamentale è che il numero dei collezionisti interessati a questo tipo di arte risulta ancora molto più basso rispetto a coloro che collezionano opere d'arte tradizionali e per questo risulta difficile rendere accessibile e appetibile l'acquisto di performance.

Inoltre, la performance è di per se costosa e al momento è raro che venga individuata dalle istituzioni una forma di finanziamento fissa per far rientrare i costi che vengono sostenuti per una programmazione continua di queste opere d'arte. Tendenzialmente le istituzioni museali che ospitano la *performance art* e la danza fanno affidamento su sponsor privati che sono per loro natura variabili e non affidabili nel lungo termine, se non in casi eccezionali. Le istituzioni coinvolte necessitano di trovare altre sovvenzioni, magari entrando nei circuiti nazionali di finanziamento per le attività artistiche e culturali per far fronte alle spese che richiede la produzione di queste opere.¹²

Il terzo fattore che influisce sulle scelte di musei e gallerie in relazione alla *performance art* e alla danza è l'accessibilità del pubblico. Gli spazi espositivi permettono alla danza e alla performance di entrare in contatto con una porzione di pubblico più ampia e variegata rispetto a quanto accade all'interno dei teatri,

¹¹ Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibition and Audience Attention*, in "TDR: The Drama Review", The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2018, n. 2, pp. 28-29.

¹² Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney*, cit., p. 73.

soprattutto per la possibilità di fruire delle opere d'arte senza particolari limitazioni, se non quelle legate alla struttura del luogo. Trovandosi, tuttavia, gli spettatori liberi di muoversi nello spazio come preferiscono, è possibile che si disperdano o che prestino poca attenzione alle attività in corso proprio a causa dell'ampia accessibilità e dello sforzo minimo che devono compiere per poter entrare in contatto con le opere. Questa caratteristica ha conseguenze anche sulla costruzione delle performance da parte degli artisti, i quali devono adottare soluzioni per catalizzare l'attenzione del pubblico.

A questo riguardo, André Lepecki ha delineato i principali atteggiamenti di ricezione da parte del pubblico nei confronti delle opere d'arte nel libro *Singularities* (2016). L'autore distingue il semplice spettatore dal testimone. Nel primo caso l'atteggiamento è passivo ed accomodante nei confronti della performance. Lo spettatore è in cerca di informazioni, si distrae facilmente e probabilmente sta assistendo a questa attività per sentirsi incluso in una comunità, ma non è realmente attratto dalla performance.

Il testimone, invece, dimostra un atteggiamento attivo, partecipa allo scambio di valori che viene ricercato dai performer ed è predisposto a comunicare l'esperienza vissuta a possibili audience future. Per Lepecki soltanto coloro che assumono l'atteggiamento del testimone fanno realmente esperienza della performance, sforzandosi di entrare nelle dinamiche che la regolano.¹³

Per limitare che il pubblico fruisca delle opere di *performance art* in modo disinteressato le istituzioni museali possono mettere in campo strategie di prezzo ad hoc per certi target di visitatori. Ad esempio, nel caso in cui venga fatto pagare il biglietto intero per accedere alle attività, è possibile che coloro che lo acquistino siano davvero interessati all'esperienza proposta, ma si tratta di supposizioni che non sempre rispecchiano la realtà dei fatti.

Il quarto ed ultimo fattore che regola la presenza delle opere di *performance art* e di danza all'interno di musei e spazi espositivi è la pressione del contesto istituzionale

¹³ André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance*, Routledge - Taylor & Francis Group, New York, 2016.

sugli artisti e, quindi, sull'integrità dei lavori di performance. Questi ambienti favoriscono nuove modalità del pensare coreografico per via dell'atmosfera che si respira al loro interno. Tuttavia, è inevitabile che la storia dell'istituzione, la sua costituzione architettonica e il pubblico abituale influiscano sulle intenzioni dell'artista. Nel caso in cui si tratti di riadattare una performance già consolidata ad un nuovo spazio potrebbero venir compromesse le premesse essenziali dell'opera in favore di un assestamento al contesto. Ciò che appare sempre più necessario, è la realizzazione di spazi appositi per *performance art* e danza all'interno delle istituzioni, dove l'illuminazione, l'acustica e il pavimento siano consoni ad ospitare queste pratiche. Alcuni musei hanno predisposto spazi del genere, ma la strada è ancora lunga.¹⁴

1.3 *Black box* e *white cube*

La programmazione di eventi di *performance art* e danza all'interno di musei è anche l'esito dell'ibridazione di due modelli astratti rispettivamente di teatro e spazio espositivo. Nel *black box* tutto è ridotto all'essenziale e il punto di vista del pubblico è frontale e fisso per tutti. Nel *white cube*, la fonte luminosa principale proviene dall'alto e i visitatori hanno un'ampia possibilità di movimento e molteplici punti di vista.

In entrambi i contesti l'attenzione dello spettatore viene guidata dalla conformazione dell'ambiente, prima che dalle attività artistiche con cui entra in contatto.¹⁵ Nella 'zona grigia' che si è generata grazie all'ibridazione di questi due ambienti, la danza e la *performance art* hanno conferito una temporalità nuova ad un luogo che

¹⁴ Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney*, cit. pp. 71-73.

¹⁵ Susanne Franco e Gaia Clotilde Chernetich, *Black Box/White Cube* in "Dancing Museums Glossary", a cura di Ariadne Mikou, 2021; <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/glossary/> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

normalmente esponeva oggetti del passato e che necessitava del confronto con un corpo vivente.¹⁶

Infine, l'emergere dei social media ha permesso la diffusione delle informazioni relative a queste pratiche con maggiori intensità e rapidità rispetto al passato. Alcuni musei hanno attuato strategie che favorissero la condivisione online delle immagini delle performance, al contrario dei teatri, dove tendenzialmente viene sconsigliato di fare fotografie e riprese degli spettacoli.¹⁷

La danza e la *performance art* nei musei e nei luoghi espositivi riflettono il rinnovato senso del tempo, ovvero un'esistenza caratterizzata dal regime virtuale in ogni istante della vita di un individuo, ma parallelamente propongono forme d'arte incentrate sulla decelerazione temporale e sulla meditazione, in netto contrasto con la velocità del contesto virtuale. L'esperienza della *performance art* controbilancia gli aspetti virtuali nei quali la società è immersa costantemente con altri più intimi e profondi che richiedono un momento di raccoglimento personale.¹⁸

Il nuovo utilizzo del tempo è una delle conseguenze portate dalle nuove tecnologie e questo aspetto ha influito anche sul rapporto tra danza e *performance art* e istituzioni museali. Allo stesso modo la danza e la *performance art* offrono la possibilità di essere fruite dal pubblico con molta libertà all'interno dei musei e degli spazi espositivi. Lo spettatore può osservarle da più punti di vista, "metterle in pausa" allontanandosi, oppure farne esperienza ripetutamente.¹⁹

1.4 William Forsythe, un percorso artistico

William Forsythe (1949) è un danzatore e coreografo statunitense, cresciuto prevalentemente a New York e formatosi tra il Joffrey Ballet School e l'American

¹⁶ Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibition and Audience Attention*, cit., pp. 36-40.

¹⁷ Ivi, p. 24.

¹⁸ Ivi, p. 36.

¹⁹ Ivi, pp. 31-32.

Ballet Theatre School negli anni '60 e '70 (Fig.1). In seguito, ha danzato per il Joffrey Ballet e per lo Stuttgart Ballet di cui è diventato il principale coreografo nel 1976. La sua formazione è stata in larga parte nell'ambito della danza accademica, che ha sempre ritenuto più che una tecnica un vero e proprio sistema aperto a un'ampia gamma di possibilità di analisi. Ha creato opere coreografiche per compagnie di tutto il mondo e dal 1984 al 2004 è stato direttore del Frankfurt Ballet, per cui ha creato numerose opere, alcune delle quali sono considerate delle pietre miliari della danza contemporanea. Conclusa questa fase, durante la quale ha esplorato i fondamenti della danza accademica stravolgendoli e innovando l'estetica del genere balletto, nel 2005 ha fondato la propria compagnia, The Forsythe Company, con cui ha ampliato la ricerca sulla relazione tra coreografia, danza e spazio. Si tratta di una "compagnia-residente" presso il Festspielhaus Hellerau (Dresda) e il Bockenheimer Depot a Francoforte.²⁰

Nello stesso periodo l'artista ha promosso un progetto educativo in collaborazione con danzatori di ricerca, designer e studiosi di informatica presso la Ohio State University. L'obiettivo di questa collaborazione era creare un sito online con cui analizzare nei dettagli la struttura di *One Flat Thing, Reproduced* (2006), considerata una delle opere principali di Forsythe, in cui il virtuosismo coreutico degli interpreti si abbina a una estrema complessità dell'impianto coreografico.

Con The Forsythe Company la ricerca di Forsythe si è orientata verso l'esplorazione delle possibilità del rapporto tra la danza, coreografia e performance, concretizzandosi in una serie di installazioni esposte in musei, gallerie d'arte e padiglioni ma anche ambienti urbani e parchi. Nel corso di circa vent'anni ha creato una serie di *Choreographic Objects* che ha definito in questi termini:

A choreographic object, or score, is by nature open to a full palette of phenomenological instigations because it acknowledges the body as wholly designed to persistently read every signal from its environment.²¹

²⁰ William Forsythe, *Biography* in "William Forsythe Choreographic Objects"; <https://www.williamforsythe.com/biography.html> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

²¹ William Forsythe, "Manifesto of Choreographic Objects", in *Choreographic Objects* di Louise Neri ed Eva Respini, Prestel, Padeborn, 2018, pp. 48-49.

Attraverso questa tipologia di opere, l'artista ha avviato una ricerca approfondita e sfaccettata sul concetto stesso di coreografia a partire dall'idea che il tratto caratteristico della coreografia sia proprio la capacità di riformulare continuamente la sua stessa definizione, negoziando ogni volta la propria identità costantemente in fieri e assimilabile a un processo simile alla formazione del sapere. Per Forsythe in definitiva i *Choreographic Objects* costituiscono delle presenze che di volta in volta stimolano il visitatore a muoversi con il corpo in mezzo alle idee che prendono forma tramite il movimento.²²

William Forsythe nel corso della sua vita ha ricevuto numerosi riconoscimenti, come il Leone D'Oro alla Biennale di Venezia nel 2010 e il German Theatre Award FAUST alla carriera nel 2020. Ha lavorato con studiosi ed esperti nell'ambito della documentazione e trasmissione della danza e della performance per mettere in discussione l'assunto secondo cui sono delle pratiche corporee ed artistiche effimere.²³

²² Roslyn Sulcas, "Ideas Move Us: Consistent preoccupations and explorations in the work of William Forsythe", in *Choreographic Objects*, cit., p. 21.

²³ William Forsythe, *Biography* cit.

Capitolo II

PERFORMANCE E COREOGRAFIA: CONCETTI OPERATIVI

2.1 Perimetrare la performance

Il termine ‘performance’ ricorre con crescente frequenza nell’uso quotidiano anche in ambiti non artistici e assume significati diversi a seconda del contesto in cui viene utilizzato. L’etimologia di “performance” deriva dall’inglese e, a sua volta, dal medio francese “parformance” e dall’antico francese “parformer”, mentre l’origine più lontana è stata identificata nel verbo tardo latino “performāre”, che significa “dare forma definitiva”, “modellare”.²⁴ Nei vocabolari contemporanei, il verbo “performare” risulta come un adattamento del verbo inglese “to perform” (fornire una buona prestazione, oppure ottenere buoni risultati) ovvero nel senso di una prestazione, ma con un’accezione positiva. In questo senso, cioè, di rendimento di una macchina, apparato o dispositivo, ma anche come prova di uno sportivo o di una squadra è ampiamente in uso anche oggi e, tuttavia, ha una storia molto lunga alle spalle. In particolare, l’Oxford English Dictionary²⁵ sostiene che questo termine sia stato arricchito dal verbo latino “formare” da cui deriva l’inglese “to furnish”, vale a dire ‘completare, soddisfare, portare a termine’. È evidente in questa complessa storia del significato del termine che l’idea di plasmare concretamente si sommi a quella di portare a termine un’azione e quest’ultima accezione è più aderente a come performance e performare sono entrati in uso in tempi recenti.

²⁴ In rapida sintesi le fonti italiane sull’origine del termine sono: Piccola Enciclopedia Hoepli, a cura di G. Garollo, Milano, 1892-1895 che lo introduce col significato di ‘prestazione’, ‘prova’, in particolare sportiva e in riferimento ad animali; in seguito, Bruno Barilli accenna a “favolose performances di animali familiari, cani e maiali comici”, in *Lo spettatore stralunato. Cronache cinematografiche*, Parma, Pratiche Editrice, 1982; nel 1942 il termine performance figurava ancora tra quelli inseriti nella lista dei Forestierismi da eliminare curata dall’Accademia d’Italia e il suggerimento era di sostituirlo con sinonimi quali “prova, impresa o saggio”, come si legge in A. Panzini, *Dizionario moderno delle parole che non si trovano nei dizionari comuni*, Milano, 1942, p. 891, (<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/intorno-alla-performance/863>).

²⁵ Simona Cresti, *Intorno alla performance* in “Accademia della Crusca”; <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/intorno-alla-performance/863> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

Se, dunque, è vero che “performance” non ha un vero e proprio corrispettivo perfettamente aderente in italiano, nel tempo la questione della sua traduzione si è ulteriormente complicata a mano a mano che lo spettro semantico di “performance” si è ampliato fino ad oggi in cui assistiamo a una dilatazione estrema che include l’ambito sportivo e commerciale (e in questi casi parliamo di “performance” in riferimento alla capacità di affermarsi sul mercato di uno specifico un prodotto), l’ambito tecnico (in cui lo intendiamo come il rendimento di una macchina), e l’ambito artistico. Fin dagli anni ‘60 del ‘900, il termine indica una forma artistica precisa e in modo più generico, e non del tutto appropriato, ha finito col coincidere con “messa in scena”, “spettacolo” o “recitazione”. Non è un caso, dunque, che alla voce Performance/Performing di Paul Allain e Jen Harvie in *The Routledge Companion to Theatre and Performance*²⁶ il primo significato che è attribuito al termine “performance” è quello di evento ed esperienza dal vivo (di musica, danza e teatro presentato ad un pubblico). Questo specifico significato è legato al genere artistico introdotto negli anni ‘70 del ‘900, la “performance art” o in cui l’opera d’arte coincide con le azioni svolte dall’artista in prima persona, ed è basata del tutto o in parte sull’improvvisazione, e che prevede il coinvolgimento del pubblico e talvolta l’impiego di tecniche multimediali.²⁷ A ben vedere, tuttavia, il termine “performance art” ha cominciato a circolare nel contesto artistico e culturale newyorchese in modo più sistematico solo dall’inizio degli anni ‘70 per definire quello che era andato affermandosi come un vero e proprio genere artistico già dal decennio precedente, pur indicando un insieme di pratiche artistiche differenti le une dalle altre e caratterizzate dall’essere legate al corpo ed effimere. La tendenza ad abbandonare la bidimensionalità della tela, così come la necessità di produrre oggetti e opere dalla spiccata materialità, ha portato questi artisti a eseguire azioni dal vivo e di fronte al pubblico e che spostavano il focus sull’esperienza.²⁸

²⁶ Jen Harvie, Paul Allain, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Routledge - Taylor & Francis Group, New York, 2005, pp. 218-219.

²⁷ Teresa Macri, *Slittamenti della performance Volume 1. Anni 1960-2000.*, Postmedia Books, Milano, 2020, pp. 30-31

²⁸ Ivi, p. 13.

In definitiva, il termine “performance art”, inserito ufficialmente nell’Art Index 1972-1973²⁹, ha finito per l’inglobare a posteriori nella sua definizione molte esperienze artistiche che si erano affacciate fin dalla fine degli anni ’50 e che erano state denominate come Body Art, Happening, azioni, eventi e così via.³⁰

Nella loro sintesi storica, Allain e Harvie precisano che il secondo significato del termine “performance” è di carattere comportamentale e fa riferimento all’agire quotidiano e alle teorie antropologiche di Ervin Goffman, che ha riconosciuto nell’aspetto rituale e ripetitivo un tratto distintivo della performance. L’aspetto rituale della performance è stato dibattuto e in seguito riconosciuto anche nel campo degli studi antropologici. Secondo l’antropologo Victor Turner, infatti, il concetto di performance delinea una pratica corporea che porta a ricalibrare la concezione della realtà e che, attraverso riti di passaggio, conduce a nuove situazioni. La performance è un mezzo per la percezione sensoriale della realtà.³¹

Nelle riflessioni condotte negli studi di linguistica “performance” è intesa, invece, come attività linguistica opposta alla competenza, con cui si intende la capacità di capire le frasi che si ascoltano e di formularne di nuove. In questo ambito, il termine viene tradotto con “esecuzione” e più di rado con “performanza”³², ovvero con un neologismo italiano. Anche il concetto di “performativo” è stato introdotto da uno studioso del linguaggio, il filosofo del linguaggio John Austin, nei primi anni ’50 che lo fece derivare dal verbo “to perform” inteso come “eseguire”. Con questo termine, Austin descrive l’effetto degli enunciati linguistici che non si limitano a descrivere una situazione, ma compiono delle azioni nel momento stesso in cui sono pronunciati. Un esempio di questi enunciati è la formula con cui due persone si

²⁹ David J. Patten, Susan, V. Craig, Emanuel, J. Matera, and Isabel Wellisz, *Art Index 1972-1973*, vol. 21, H.W. Wilson Company, New York, 1973.

³⁰ Tancredi Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, in “Contemporary Theatre Review”, Routledge - Taylor & Francis, New York, 2019, n. 4, pp. 439-461.

³¹ Teresa Macrì, “Genealogia della Performance” in *Slittamenti della performance Volume 1. Anni 1960-2000.*, cit., pp. 30-31.

³² Sorin Stati, *Teoria e metodo nella sintassi*, Il Mulino, Bologna, 1976.

uniscono in matrimonio. Con un enunciato del genere non viene descritto un ordine di cose già esistente, ma viene annunciata e, dunque, attuata una trasformazione. Le condizioni che determinano questo passaggio non sono prettamente linguistiche, bensì sociali ed istituzionali. In altre parole, gli enunciati linguistici rendono concreto un vero e proprio atto sociale e in questo senso operano in modo non dissimile dalla *performance art*.³³

Più di recente, la filosofa Judith Butler, in seguito a studi sul genere artistico della *performance art*, ha affermato che la ripetizione nella performance concorre a sagomare le nostre identità e a manifestare il dissenso verso qualsiasi forma di oppressione politica. Nel saggio intitolato *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (1988)³⁴, Butler sostiene che l'identità di genere, sia il risultato della ripetizione di comportamenti e azioni che portano a incorporare modelli identitari e sociali di riferimento. In questo senso l'atto performativo è sempre un'azione collettiva in quanto viene articolata come un'esperienza condivisa con la società.³⁵

2.2 Storie e dimensioni della *performance art*

La *performance art* è anche il risultato di quanto non solo gli artisti e il pubblico, ma anche curatori, critici, studiosi hanno riconosciuto come tale. Il primo a dedicare una mostra all'Happening e a Fluxus nel 1970-1971, è stato, infatti, il critico e curatore d'arte Harald Szeemann, che nel 1977 ha invitato a partecipare a documenta 6 un gruppo di artisti performativi a esporre le loro opere insieme ad altri che

³³ Erika Fischer Lichte, *Il concetto di performativo*, in *Estetica del Performativo*, Carocci, Roma, 2014, pp. 50-60.

³⁴ Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in "Theatre Journal", The Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1988, n. 4., pp. 519-531.

³⁵ *Ibidem*.

proponevano linguaggi più tradizionali come la pittura, la scultura o il video.³⁶ Nello stesso periodo è stato pubblicato il primo testo che ha tentato una storicizzazione della *performance art*, *Performance: Live Art 1909 to the Present* di RoseLee Goldberg, è stato pubblicato nel 1979 e ne fa risalire le origini fino al Futurismo e al Dadaismo. In realtà, nonostante lo scopo fosse sempre quello di scardinare le convenzioni dell'arte tradizionale, Dadaismo e Futurismo costituiscono solo un punto di origine di un fenomeno le cui radici sono multiple. Secondo Tancredi Gusman, nel saggio intitolato *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation* (2019) l'approccio più efficace per delineare i confini e i tratti caratteristici della *performance art* è distinguere le tipologie in base ai contesti geografici, culturali e politici in cui sono state realizzate. Più che delineare una storia unica e lineare della *performance art*, Gusman rileva, dunque, la necessità avvertita anche da altri studiosi oltre che dagli artisti di produrre una pluralità di storie che tutte insieme concorrano a definirne sempre meglio l'ontologia. Questo approccio garantisce la possibilità di evidenziare le specificità evidenti nei percorsi individuali dei singoli artisti, oltre che le correnti, i gruppi e i collettivi che proliferano dagli anni '60 in avanti e che si agglomerano attorno a ricerche condivise.³⁷

Guardando all'ambito delle arti visive della seconda metà del '900, il critico d'arte Harold Rosenberg ha riconosciuto nel processo con cui Jackson Pollock realizzava le proprie tele una rivoluzione nella produzione artistica. Da quel momento è diventato impossibile scindere l'osservazione del prodotto finito dal procedimento che lo aveva portato al compimento.³⁸ L'opera d'arte doveva essere considerata come un oggetto testimone del passaggio di un essere umano e il processo di incorporazione racchiudeva in sé sia la creazione dell'opera, sia la sua ricezione. In questo modo i limiti di tempo e spazio di un'opera erano stati ridefiniti, così come il confine tra ciò

³⁶ Tancredi Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, cit., pp. 443-445.

³⁷ Ivi, pp. 439-440.

³⁸ Jonah Westerman, *The Dimensions of Performance* in "Tate"; <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance> [ultimo accesso 08 febbraio 2024].

che era arte e ciò che ne era al di fuori era diventato labile. Con la performance veniva creato cioè un luogo altro. Se Pollock aveva rifiutato i confini spaziali della tela, permettendo un'osservazione della sua opera da tutte le prospettive, Allan Kaprow, con i suoi Happening, sperimentò l'espansione dei confini di tempo e spazio, includendo la realtà quotidiana e coinvolgendo il pubblico. Per Kaprow, reimmaginare i confini della rappresentazione significava dare al pubblico e ai performer la possibilità di vivere un'esperienza intensificata della realtà.³⁹

Grazie alle sperimentazioni portate avanti da molti altri artisti che esplorarono il concetto di performance e le sue possibili declinazioni, questo termine ha iniziato a definire una gamma sempre più ampia di creazioni artistiche accomunate dall'interesse per alcune questioni come il rapporto tra l'arte e la realtà quotidiana, il tempo e il nuovo ruolo degli spettatori, che da passivo è diventato attivo, in uno scambio continuo tra loro e i performer.⁴⁰ Queste performance prediligevano partiture (*score*) molto brevi per dare ampio spazio all'improvvisazione e all'imprevisto, spesso dovuti alla presenza e partecipazione attiva del pubblico o allo spazio in cui venivano presentate.

Un tratto caratteristico di questa pratica artistica era la sua unicità e irripetibilità,⁴¹ anche se in tempi più recenti si è dato un crescente rilievo alla sua documentazione, che alcuni studiosi ritengono parte integrante della sua ontologia. Philip Auslander, per esempio, in *The Performativity of Performance Documentation* (2006)⁴² distingue due categorie con cui viene documentata la *performance art*: documentaria e teatrale. La prima identifica la modalità "tradizionale" con cui vengono documentate le performance, ovvero attraverso la registrazione di video e la realizzazione di fotografie. Si tratta di uno strumento che testimonia che la performance si è svolta in un certo modo e che offre alcuni elementi da cui partire

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibition and Audience Attention*, in "TDR: The Drama Review", The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2018, n. 2, p. 25.

⁴² Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in "PAJ: A Journal of Performance and Art", The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006, n. 3, pp. 1-10.

per l'eventuale riproduzione in futuro. Molti critici e artisti, tuttavia, ritengono che questo tipo di documentazione filmica e/o fotografica non sia assolutamente esaustiva. Con la seconda categoria, Auslander identifica una tipologia di documentazione simile, ma che si riferisce a performance nate specificamente per essere supportate da questi mezzi e pertanto svolge due funzioni simultaneamente: documenta l'opera d'arte e ne estende i confini ontologici. In altre parole, lo spazio del documento è l'unico in cui avviene la performance e il processo di documentazione acquisisce una sua specifica performatività.⁴³

Questa impostazione tiene conto anche del fatto che, se fino a oggi la storicizzazione della *performance art* è stata prodotta in larga parte dalla prospettiva di studio dell'arte visiva, più recentemente ha adottato metodi e orizzonti teorici che fanno tesoro dei discorsi e degli approcci mutuati anche da altri ambiti di studio e in primis dalla storia della danza.⁴⁴ In altre parole, le modalità di esposizione, documentazione e conservazione della *performance art*, oltre che le dinamiche del mercato dell'arte, sono tutti elementi che stanno concorrendo a strutturare la storia di questa ampia costellazione di pratiche artistiche considerate effimere ma che, tuttavia, lasciano tracce della loro esistenza. Questo spostamento di asse sta consentendo di far confluire genealogie della danza, del teatro e delle arti dal vivo, più in generale in quelle tradizionalmente individuate come caratterizzanti la nascita della *performance art* e pertanto ne amplia ulteriormente i confini, pur affinando lo sguardo e gli strumenti di indagine.

Infine, la diffusione della performance è avvenuta anche grazie alla presenza di questa tipologia di opere nelle fiere d'arte e nelle esposizioni internazionali, come la Biennale d'Arte di Venezia e documenta di Kassel e più recentemente in festival e rassegne appositamente create come *Performa*⁴⁵ a New York. Ciò che

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Michel Foucault, "The Confessions of the Flesh" in *Foucault: Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Colin Gordon, New York, 1980, pp.194-228.

⁴⁵ *Performa* è una biennale d'arte dedicata alla *performance art* ed è stata fondata dalla storica dell'arte e curatrice RoseLee Goldberg. In questa rassegna la *performance art* viene esplorata sia dal punto di vista storico, delineando il ruolo che ha avuto nel XX secolo, sia dal punto di vista della ricerca, incoraggiando la nascita di nuove tipologie di performance nel XXI secolo. Si veda *About Performa* in "Performa 2023", <https://performa2023.org/about/> [ultimo accesso 8 febbraio 2024]).

contraddistingue la *performance art*, dunque, non riguarda unicamente le caratteristiche formali delle singole opere, bensì anche i processi creativi e speculativi seguiti dagli artisti e dibattuti dai critici, che, insieme, hanno delineato (e lo stanno ancora facendo) le pratiche e le loro storie.

Un testo, tra quelli pubblicati dalla Tate Modern nel suo sito, che registra la riflessione teorica a margine delle sperimentazioni condotte dagli artisti della performance, per individuarne delle caratteristiche specifiche, pur senza schiacciare le differenze evidenti che sono il sintomo della estrema dilatazione del genere in corso in questi ultimi decenni, è l'articolo di Jonah Westerman intitolato *The Dimensions of Performance*.⁴⁶ In particolare, l'autore sottolinea come la performance sia definibile non tanto per le modalità della sua creazione o peculiarità estetiche, quanto dalla sua modalità di relazionarsi con il pubblico e con il più ampio contesto sociale. La prima dimensione, ovvero il carattere imprescindibile della performance, è il rapporto tra la natura effimera dell'evento e la sua documentazione negli archivi. La performance ha sempre una durata temporale limitata che viene stabilita dall'artista, dagli spettatori o da entrambi e che è strettamente legata alla documentazione. Il processo della documentazione è inoltre legato a come la performance può essere tramandata e infine archiviata. I supporti materiali con cui è stata realizzata influiscono inevitabilmente sulla trasmissione della performance. Molti critici ritengono che sia inappropriato definire la performance come un evento prettamente dal vivo.⁴⁷

Secondo Westerman, la performance è un'esperienza che non può essere 'catturata' e per questo dev'essere colta nell'istante in cui se ne fa esperienza, nonostante i suoi effetti sul pubblico siano prolungati nel tempo e non si esauriscano nel momento della fruizione.⁴⁸ In questo senso la documentazione della performance è problematica e incide sulla sua ricezione e più ancora sulla sua possibilità di essere archiviata e collezionata. Gli elementi che influenzano la documentazione delle opere

⁴⁶ Jonah Westerman, *The Dimensions of Performance* cit.

⁴⁷ *Does Performance Art Need to be Experienced Live? - How Art Became Active* (18 maggio 2018, 4:12, Ep. 4); https://www.youtube.com/watch?v=-5ObKMT27_0 [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

⁴⁸ Jen Harvie, Paul Allain, *The Routledge Companion to Theatre and Performance* cit., pp. 218-219.

d'arte sono in primo luogo le intenzioni degli artisti e i dispositivi con cui vengono documentate, come le fotografie, i video e le registrazioni dei suoni. Laddove l'evidenza documentaria definisce la performance dal punto di vista storico, veicolando informazioni sul lavoro in quanto evento passato, la dimensione estetica della documentazione riguarda i meccanismi con cui viene trasmessa l'opera d'arte nel tempo.⁴⁹ Alcuni studiosi sostengono infatti che anche l'archivio a sua volta produca la performance. I documenti conservati dagli archivi, cioè, diventano a loro volta oggetti d'arte.⁵⁰ Per quanto riguarda la stampa, si tratta di uno strumento più vicino al pubblico e che, quindi, permette una comunicazione più diretta e veloce delle informazioni. Negli anni sono nate numerose riviste specializzate.⁵¹

La seconda dimensione individuata da Westerman, il rapporto tra idea e azione, è essenziale per individuare il significato intrinseco della performance. L'artista può partire dalle azioni ed arrivare ad esprimere un'idea, come nel caso di Pollock per cui il processo di creazione è il punto di partenza, oppure essere guidato dall'idea ed eseguire azioni in relazione ad essa. Un esempio di performance che parte dall'idea è *Seedbed* di Vito Acconci⁵² in cui l'intervento delle azioni dell'artista è minimo.

La terza dimensione individuata da Westerman è il rapporto con il pubblico. Gli artisti innescano delle reazioni nel pubblico che possono essere diverse da performance a performance e da quale momento della performance sta accadendo. Tuttavia, è fondamentale che il pubblico si senta coinvolto nell'esperienza della performance. La dinamica di collaborazione/straniamento dello spettatore di una performance influisce sul posizionamento del pubblico e le due situazioni possono susseguirsi all'interno di un'unica performance, non per forza una delle due componenti deve essere preponderante sull'altra per tutta la durata della performance. In senso stretto, la co-presenza corporea di performer e spettatori è ciò

⁴⁹ Tancredi Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, cit., pp. 446-452.

⁵⁰ Ivi, p. 456.

⁵¹ Ivi, p. 457.

⁵² *Seedbed* è una performance di Vito Acconci, realizzata presso la Sonnabend Gallery di New York nel 1971.

che rende possibile la performance e la definisce come tale. Il processo che viene messo in atto è quello di co-esperienza del corpo reale e dello spazio reale, sebbene storicamente la performance esista anche nella sua mediazione in video o fotografia.⁵³

La comunicazione tra performer e spettatore, in realtà, non è così semplice e negli ultimi decenni l'introduzione e diffusione di dispositivi tecnologici, come gli smartphone, che sono veicolo di trasmissione di informazioni, ma anche causa di distrazione, ha influito profondamente anche sulla ricezione delle opere coreografiche e di *performance art* da parte del pubblico.

Nel saggio *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention* (2018) Claire Bishop afferma che l'attenzione del pubblico nei confronti di una performance è sempre attiva, ma è costituita dall'alternarsi di diversi stati. L'attenzione può manifestarsi attraverso la meditazione, la dissociazione, il sogno ad occhi aperti e non per forza dev'essere ancorata all'osservazione diretta. Durante l'esperienza della performance lo spettatore oscilla tra due dimensioni spazio-temporali distinte: una in cui sta osservando l'attività di fronte a sé e una in cui si trova immerso in se stesso. Lo spettatore media tra queste dimensioni mentre fruisce di un'esperienza artistica. Judith Butler ha affermato che l'utilizzo dei canali social ha condizionato anche le modalità con cui viene espresso il dissenso politico e sociale.⁵⁴

La quarta e ultima dimensione della performance individuata da Westerman riguarda il legame tra realtà e rappresentazione. Nelle performance questi elementi sono presenti in forma dialettica: l'immediatezza della performance è il risultato del rapporto tra l'esperienza vissuta e i vari supporti per la trasmissione di questa. La realtà che viene percepita dal pubblico dipende dal modo in cui viene espressa e, quindi, la rappresentazione influisce su quello che viene assunto come reale dal pubblico. La realtà viene percepita nella misura in cui eccede la rappresentazione. In

⁵³ Erika Fischer Lichte, *Il concetto di spettacolo*, in *Estetica del Performativo*, cit., pp. 48-49.

⁵⁴ Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibition and Audience Attention*, cit., pp. 36-40.

base a dove è stato posto il limite tra rappresentazione e realtà dall'artista è possibile delineare i valori estetici e politici che vuole esprimere.⁵⁵

Esiste anche una sostanziale differenza tra la realtà che viene definita da curatori, giornalisti, artisti e il modo in cui viene messa in scena. Può capitare che i due ambiti non coincidano e tutto dipende dal contesto di riferimento. I processi di mediazione, ad esempio, tra la produzione e la divulgazione della performance in questione, sono molto complessi e da questi dipendono la riuscita della performance secondo le intenzioni dell'artista.⁵⁶

L'effimero è il carattere principale della performance e comprende l'idea e le azioni che vengono eseguite in un certo lasso di tempo. L'immaterialità della performance, dovuta alla mancanza di un testo scritto nella maggior parte dei casi, è stata a lungo considerata una caratteristica negativa di questa pratica artistica, ma al giorno d'oggi risulta il suo punto di forza in quanto la potenza della transitorietà del momento è in grado di suscitare riflessioni in chi ne fa esperienza a livelli molto più profondi di quanto possa accadere a contatto con opere d'arte costituite soltanto da supporti materiali.⁵⁷ Come conseguenza della transitorietà, si può affermare che durante questo processo dinamico nulla è prevedibile, né il processo, né il prodotto finito della performance. I significati della performance vengono prodotti in essa e per mezzo di essa.⁵⁸

La partecipazione del pubblico in particolare nelle sale espositive di gallerie d'arte e musei ha caratterizzato in modo determinante la *performance art* durante molti decenni e più di recente è stata introdotta la performance delegata, che prevede che gli artisti progettino la performance, poi realizzata da altri professionisti o meno. Inoltre, molte sperimentazioni sono andate nella direzione della temporalità espansa

⁵⁵ Jonah Westerman, *The Dimensions of Performance* cit.

⁵⁶ Tancredi Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, cit., p. 458.

⁵⁷ Susanne Franco e Gaia Clotilde Chernetich, *Black Box/White Cube* in "Dancing Museums", 2019; <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/glossary/> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

⁵⁸ Erika Fischer Lichte, *Il concetto di spettacolo*, in *Estetica del Performativo*, cit., pp. 42-43.

con performance che duravano per giorni, settimane o mesi. All'interno dei musei, infine, nel XXI secolo si sono moltiplicati esperimenti di mostre in cui la performance è l'oggetto della mostra (antologica, retrospettiva, personale o collettiva) trasformando il concetto stesso della sua ripetibilità. Nello stesso periodo non sono pochi gli artisti che hanno iniziato a interessarsi al *re-enactment* come forma di performance, riproponendo propri lavori del passato o ri-mettendo-in-azione quelli di altri artisti con il fine di esplorarne nuove possibilità di espressione e risignificazione attraverso la ripetizione nel presente.⁵⁹

2.3 La coreografia: scrivere e organizzare il movimento

Il termine 'coreografia' racchiude al giorno d'oggi una vasta gamma di significati e ricercare una definizione comprensiva è teoricamente fuorviante in quanto vanifica una delle sue caratteristiche principali, ovvero la resistenza a restare immutata. Ogni epoca ha plasmato una definizione di coreografia propria e strettamente connessa con il significato attribuito all'atto di danzare, alla sua documentazione e all'autorialità.⁶⁰ Il termine 'coreografia' è storicamente stato introdotto per indicare la scrittura del movimento attraverso simboli astratti. Nello specifico il termine 'coreografia' è stato introdotto da Raoul-Auger Feuillet in *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs* (1700) (ma facendosi erede di quanto aveva introdotto Pierre Beauchamps, maestro di danza di Luigi XIV), mentre 'orchesografia', che lo precede, è stato coniato da Thoinot Arbeau in *Orchésographie: Traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des danses* (1589)⁶¹. Il significato di "coreo-grafia" è dunque quello di "scrivere il movimento" e solo a

⁵⁹ Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, cit., p. 26.

⁶⁰ William Forsythe, *Manifesto of Choreographic Objects* in *Choreographic Objects*, cit., p. 49.

⁶¹ Ric Allsopp e André Lepecki, *Editorial: On Choreography*, in "Performance Research", Routledge - Taylor & Francis, New York, 2008, n. 1, p. 2.

partire dalla seconda metà del XVIII secolo e per tutto il secolo successivo, seppure di rado, ha iniziato a essere utilizzato per indicare l'organizzazione del movimento del corpo nello spazio insieme al processo per memorizzarli. Nei primi anni del '900 questo termine è tornato ad essere usato in relazione alla nascita graduale del genere della danza moderna, arrivando ad assumere un significato nuovo. In questo caso con coreografia si intendeva il processo di creazione del movimento, come risultato dell'espressione di emozioni e/o di valori personali o universali.

Negli anni '60 del '900 il termine ha assunto significati ancora differenti. In particolare, gli artisti hanno cominciato ad usare termini, come 'arrangiare', 'fare' e 'dirigere' in relazione alla danza. Per questo motivo 'coreografia' si riferiva alle diverse modalità di dare forma, organizzare o comporre il movimento del corpo e non necessariamente di un essere umano. Con questo termine si è giunti a classificare le intuizioni, che possono essere suggestioni o pensieri, attraverso cui viene creato un processo di azioni. Una coreografia può essere eseguita da qualsiasi corpo che si metta in relazione con lo spazio che lo circonda. William Forsythe, ad esempio, ha ampliato l'uso del termine per includere pratiche di organizzazione del movimento che possono essere applicate anche a edifici e persino piante o alberi, in quanto, da questa prospettiva teorica, sono strumenti per coreografare lo spazio e il movimento delle persone per mezzo della loro presenza.⁶²

La presenza dei termini 'scrittura' e 'movimento' all'interno del neologismo 'coreografia' ha dato spazio ad ampi dibattiti su come questi due elementi caratterizzino il pensiero coreografico contemporaneo. Il primo termine in questione è il "movimento". Al giorno d'oggi ciascuno di noi è pervaso dall'iper-mobilizzazione, da un flusso continuo che coinvolge tutti, dovuto ad una progressiva accelerazione della vita a seguito dell'evoluzione tecnologica e del capitalismo.⁶³ Questo principio del movimento senza fine riflette la logica della globalizzazione secondo cui nulla si ferma, neanche in seguito ad eventi di grande portata che

⁶² Susan Leigh Foster, *Choreography* in "In Terms of Performance"; <http://intermsofperformance.site/keywords/choreography/susan-leigh-foster> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

⁶³ Ric Allsopp e André Lepecki, *Editorial: On Choreography*, cit., p. 3.

arrecano alla società sensazioni di sofferenza, come guerre e crisi umanitarie.⁶⁴ Il continuo flusso di movimento che pervade la vita quotidiana ha portato anche alla spettacolarizzazione della mobilità a livello globale. La coreografia, come tecnica di organizzazione del movimento al giorno d'oggi viene utilizzata anche in campi diversi dalla performance. In particolare, la coreografia può esprimere valori politici direttamente in campo militare. La pianificazione del movimento della marcia ne è un esempio.

Questa concezione del movimento ha influito anche sulle tendenze coreografiche, facendo emergere il substrato della storia contemporanea.

Il dinamismo della quotidianità possiede un carattere coreografico intrinseco. Si può affermare che ogni agente esegua costantemente una coreografia, dal momento che si organizza nello spazio e nel tempo, secondo logiche prestabilite. Implicitamente vengono stabilite le figure che hanno il permesso di muoversi, in quali circostanze e in quali luoghi, ma soprattutto viene determinato quali sono i corpi a cui è permessa la piena mobilità. L'idea della temporalità della coreografia varia in base a come ciascun artista la sperimenta.⁶⁵

Nella creazione ed esecuzione di una coreografia si ha a che fare con corpi che transitano nella dimensione ideata dal coreografo solo per un lasso di tempo limitato e per questo motivo l'effimero è un valore intrinseco alla coreografia e alla sua documentazione.⁶⁶ Il movimento, come suggerito da Gilles Deleuze e Felix Guattari e citato da Allsopp e Lepecki nella loro introduzione al numero speciale *Editorial: On Choreography* (2008) della rivista *Performance Research*⁶⁷ può essere distinto in due categorie in base a come viene attivato politicamente ed esteticamente. La prima categoria viene denominata *pouvoir*, ovvero 'potere', e riguarda l'attivazione ipercinetica come conseguenza dell'industrializzazione, dell'introduzione del

⁶⁴ Gabriele Klein, *The Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography*, in *Emerging Bodies*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2011, p. 19.

⁶⁵ Ric Allsopp e André Lepecki, *Editorial: On Choreography*, cit., p. 2.

⁶⁶ André Lepecki, *Choreography as Apparatus of Capture*, in "Theater Drama Review", n. 2, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2007, p. 121.

⁶⁷ Ric Allsopp e André Lepecki, *Editorial: On Choreography*, cit., p. 1.

capitalismo e della militarizzazione. Indica le capacità, rese attuabili dalla tecnologia, di monitorare il movimento. Alcuni esempi tangibili di questa modalità di movimento sono i sistemi di tracciamento della mobilità, come il GPS, in grado di registrare con precisione gli spostamenti e la velocità con cui questi vengono eseguiti. La seconda categoria, a cui viene assegnato il nome di *puissance*, cioè ‘potenza’, delinea l’intensità e la forza intrinseca al movimento. Si tratta dell’attivazione intensificata del movimento all’interno di ogni tipo di pratica fisica, sia essa legata al campo dell’industria, come nel caso degli assemblaggi da catena di montaggio, oppure spirituale, artistica e politica. La coreografia assume una connotazione fortemente politica quando i gesti e i movimenti che vengono eseguiti sono contrastanti con le modalità di movimento conformi alle norme istituzionali. In questo caso la coreografia diventa una forma di resistenza.⁶⁸ Al centro della questione non è il ‘dove’ avviene il movimento, ma ‘come’ esso si sviluppa, guidando chi ne fa esperienza verso nuove modalità inesplorate di vivere, di produrre e di fare coreografia.

Il secondo termine che compone la parola ‘coreografia’ è ‘scrittura’, che ci invita a prendere in considerazione le questioni relative alla documentazione, archiviazione e conservazione delle pratiche artistiche di natura effimera. Nel corso degli ultimi decenni il dibattito è stato alimentato e approfondito da molti esperti del settore, ma tuttora si tratta un caso aperto e irrisolto.

L’idea di ‘scrivere’ i movimenti e i gesti si è trasformata, facendosi sempre più dinamica, fluida e quindi mutevole. È stata ripensata anche la relazione tra scrittura e movimento, considerando la prima come un operatore dinamico che ha il compito di mediare tra i contenuti del passato e l’archiviazione e l’attualità in continuo divenire. Anche la scrittura è un atto performativo che parte dalla sua mobilità costitutiva.⁶⁹ La coreografia viene definita anche come un ‘apparato di cattura’, ovvero l’espressione della necessità di far compiere a determinati corpi, siano essi umani o non umani, dei movimenti. Attraverso la coreografia il corpo dei performer viene ‘catturato’ e messo

⁶⁸ Ivi, pp. 1-2.

⁶⁹ Ivi, p. 2.

in condizione di comunicare attraverso nuovi codici di comunicazione non verbale. Riconoscere la coreografia come un ‘apparato di cattura’ significa identificare un apparato che cattura la danza con l’obiettivo di divulgarne i significati e modificarne le possibilità di mobilitazione attraverso i gesti.⁷⁰

La coreografia si fonda inoltre sulla fiducia dei performer nei confronti della volontà del coreografo e, d’altro canto, il sistema di comando della coreografia presuppone impegno e responsabilità da parte loro per potere funzionare.⁷¹

In *Notes On Choreography*⁷², Sally Gardner ha affermato che la percezione del movimento è un processo neuromuscolare dalla doppia natura, cognitiva e fisica. E di conseguenza non è qualcosa che si aggiunge al corpo, ma intrinseco ad esso. La forza del movimento permea il corpo umano, così come permea i corpi non umani e vegetali. Il corpo dei performer, così come quello di ciascuno di noi non ha bisogno di essere ‘animato’ dal movimento e la coreografia non è altro che un mezzo per manifestare il modo con cui il movimento viene organizzato. La modalità con cui vengono apprese le informazioni in questo campo può essere definita come ‘cinestetica’ ovvero quel processo di conoscenza che avviene attraverso il movimento e i sensi. L’apprendimento di una coreografia, in altre parole, comincia sempre a livello fisico e questa viene incorporata, non meramente eseguita.⁷³ Durante la realizzazione di una coreografia anche lo scambio di informazioni che avviene tra performer e pubblico è veicolato dai corpi, dal momento che l’attività ha luogo all’interno dei corpi e per mezzo di questi. Durante l’esecuzione della coreografia il performer compie continuamente delle scelte e conduce il pubblico a compierne a sua volta. Durante questo processo ai performer viene richiesto di fare propri alcuni movimenti e concetti ideati da altri, incorporandoli, e allo stesso tempo di

⁷⁰ André Lepecki, *Choreography as Apparatus of Capture*, cit., p. 120.

⁷¹ Ric Allsopp e André Lepecki, *Editorial: On Choreography*, cit., p. 3.

⁷² Sally Gardner, *Notes On Choreography*, in “Performance Research”, Routledge - Taylor & Francis, New York, 2008, n. 1, p. 57.

⁷³ Ivi, pp. 55-56.

trasformarli. Il corpo dei performer è, dunque, sia testo da scrivere, sia l'immagine del risultato finale.⁷⁴

Twyla Tharp in riferimento al rapporto che si instaura tra performer e coreografo ha affermato: 'When I work well with other dancers, I take up residency in their bodies.'⁷⁵

Il primo lettore del movimento 'scritto' dal coreografo è proprio il performer. La lettura della coreografia che viene fatta dal pubblico avviene ad un altro livello e quest'ultimo accede alla sintesi del lavoro che è stato svolto in simbiosi tra coreografo e performer.⁷⁶

Infine, insieme all'avvio di una coreografia iniziano anche le resistenze che possono essere denominate in senso 'improvvisazioni' e che William Forsythe ha definito delle 'tecnologie create per distruggere la coreografia'.

Al giorno d'oggi la coreografia non fa più riferimento all'autorialità dell'opera in senso stretto e il lavoro della coreografia permette di esplorare anche collettivamente in che modo un assemblaggio di corpi e di spazi possa generare degli eventi in un determinato lasso temporale.

Infine, in particolare seguendo la poetica di Forsythe, la coreografia si è svincolata dal suo legame privilegiato con la danza per approdare anche in luoghi nuovi, come le sale da concerto, gli spazi urbani ed espositivi, ovvero gallerie d'arte e musei. La strutturazione dello spazio della coreografia incide notevolmente sulla sua percezione, sia da parte dei performer, sia da parte degli spettatori anche se gli spazi sono sempre due: il corpo dei performer e l'ambiente circostante. L'unico spazio che rimane indeterminato fino all'esecuzione della coreografia è quello occupato dal pubblico.

Lo spazio della coreografia ha una doppia natura, percettiva, ovvero il modo in cui viene percepito in base ai sensi e dunque banalmente la distanza che intercorre tra performer e pubblico, e figurativa, ovvero la struttura reale di quel luogo.

⁷⁴ Ric Allsopp e André Lepecki, *Editorial: On Choreography*, cit., p. 3.

⁷⁵ Sally Gardner, *Notes On Choreography*, cit., p. 58.

⁷⁶ *Ibidem*.

La cognizione dello spazio da parte di tutti gli agenti coinvolti in una coreografia dipende dai sensi. Durante l'esecuzione del lavoro performer e pubblico attraversano un flusso multisensoriale continuo attraverso il quale vengono veicolate le informazioni. Per questo motivo, quando un coreografo sceglie di sollecitarne uno in particolare, modifica la percezione dello spazio occupato dai corpi dei performer da parte del pubblico. Il corpo dei performer può essere 'esteso' attraverso l'utilizzo di oggetti, ma l'elemento che ne modifica maggiormente la percezione è senza dubbio il suono. Nella vita quotidiana molto spesso un'azione esiste anche grazie al suono che produce e lo stesso meccanismo viene innescato dalla coreografia. Se ad un corpo in movimento viene associato un suono di grande durata o intensità, la percezione di questo all'interno dello spazio cambia inevitabilmente, in contemporanea alla distanza riconosciuta tra il pubblico e questo corpo.⁷⁷

Oltre allo spazio percepito, nella coreografia lo spazio fisico in cui viene eseguita gioca un ruolo fondamentale. Negli ultimi decenni, infatti, gli artisti hanno reso parte integrante della coreografia gli spazi di teatri, musei, gallerie e non da ultimo spazi urbani. Il colore, la struttura, la luce del luogo deputato ad ospitare una coreografia fanno parte della coreografia stessa. Il caso di William Forsythe è emblematico poiché nella serie dei *Choreographic Objects* ha realizzato delle opere coreografiche proprio a partire dalle riflessioni sul rapporto tra corpo, movimento e spazio. Forsythe ha introdotto una distinzione tra danza e coreografia, come due pratiche affini, ma diverse.

I termini 'performance' e 'coreografia' di recente sono stati accostati l'uno all'altro con maggiore frequenza e questo è il caso della serie dei *Choreographic Objects* di Forsythe. Per l'artista, che si è formato nell'ambito della danza e che ha fatto della

⁷⁷ Isabelle Viaud-Delmon, Jane Mason, Karim Haddad, Markus Noisternig, Frédéric Bevilacqua e Olivier Warusfel, *A Sounding Body in a Sounding Space: the Building of Space in Choreography - Focus on Auditory-motor Interactions*, in "Dance Research", Special On-line Supplement on Dance and Neuroscience, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2011, vol. 29., pp. 434-437.

coreografia il suo ambito di esplorazione privilegiato, la creazione di performance è strettamente legata al pensiero coreografico.

CAPITOLO III

I CHOREOGRAPHIC OBJECTS DI WILLIAM FORSYTHE

3.1 Genesi e sviluppi del progetto

Forsythe ha iniziato a creare i *Choreographic Objects* a partire dall'invito estesogli da Daniel Libeskind nel 1991 a partecipare al progetto *The Books of Groningen* nell'omonima città dei Paesi Bassi⁷⁸. Il progetto consisteva nella realizzazione di installazioni permanenti, re-immaginando gli antichi confini della città. La sfida rivolta ai partecipanti mirava a dimostrare che l'architettura potesse porsi come base per un dialogo artistico interdisciplinare e che, quindi, gli obiettivi di questo campo potessero essere raggiunti attraverso discipline alternative e non soltanto con conoscenze tecniche. In questa occasione Forsythe ha presentato un'installazione in cui ha modificato la crescita naturale di una cinquantina di alberi tendendone i rami e il tronco con fili e supporti in legno in modo che pendessero verso il canale di fronte e realizzando così una coreografia destinata a durare decenni⁷⁹.

I *Choreographic Objects*, dunque, sono stati progettati già a partire dagli anni '90 e senza soluzione di continuità per una ventina d'anni. In un'intervista con Louise Neri, in occasione della mostra *William Forsythe: Choreographic Objects* del 2018, allestita presso l'Institute of Contemporary Art di Boston, l'artista ha rivelato che contesti come quello del progetto di Groningen hanno attirato la sua attenzione e influenzato la sua ricerca coreografica, perché li ha riconosciuti come una sorta di *problem-solving*. In questo modo, ritiene di avere la possibilità di indagare come la coreografia si adatti a nuove condizioni, differenti da quelle teatrali.

Attraverso questa tipologia di opere, l'artista indaga il concetto di coreografia che definisce come "curioso e ingannevole"⁸⁰. Forsythe, infatti, sostiene che il più

⁷⁸ Eva Respini, "The Body is a Thinking Tool" in *Choreographic Objects* di Louise Neri ed Eva Respini, Prestel, Londra, 2018, p. 14.

⁷⁹ William Forsythe e Louise Neri, "Unhoused and Unsustainable: Choreography in and beyond dance" in *Choreographic Objects* di Louise Neri ed Eva Respini, Prestel, Londra, 2018, p. 30.

⁸⁰ William Forsythe, *Choreographic Objects* in "William Forsythe Choreographic Objects"; <https://www.williamforsythe.com/essay.html>. [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

cruciale dei tratti caratteristici della coreografia sia la sua capacità di riformulare ogni volta le definizioni precedenti e in questo senso è un processo simile alla formazione del sapere. Forsythe ha infatti affermato che, quando il pubblico si trova nello spazio dei *Choreographic Objects*, circola con il corpo in mezzo alle idee.⁸¹ Egli identifica due fattori fondamentali che influenzano le modalità con cui la coreografia viene praticata: il primo è l'associazione della coreografia a una sola tipologia di corpi, quelli umani, mentre il secondo è la classificazione dei movimenti solo in base ai canoni della danza classica e moderna. L'artista, inoltre, distingue la coreografia dalla danza, che considera due pratiche distinte e molto diverse tra loro sebbene ogni tanto possano coincidere. In merito Forsythe afferma:

Choreography and dancing are two distinct and very different practices.

In the case that choreography and dance coincide, choreography often serves as a channel for the desire to dance. One could easily assume that the substance of choreographic thought resided exclusively in the body. But is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principles, a choreographic object, without the body?⁸²

La domanda centrale dei suoi oggetti coreografici è dunque se e come la coreografia possa esistere anche senza il corpo di un danzatore o performer. Dove, oltre al corpo, potrebbe risiedere questa forma di conoscenza fisica che è la coreografia?

Gli oggetti coreografici che crea sono, ciascuno, un esempio diverso di circostanze fisiche specifiche che isolano i fattori alla base dell'attivazione e organizzazione del movimento.⁸³ Una delle caratteristiche principali degli oggetti coreografici è che il risultato che producono è proprio una forma di produzione di conoscenza per chi si

⁸¹ Roslyn Sulcas, "Ideas Move Us: Consistent preoccupations and explorations in the work of William Forsythe" in *Choreographic Objects* di Louise Neri ed Eva Respini, Prestel, Londra, 2018, p. 21.

⁸² William Forsythe, *Manifesto of Choreographic Objects*, in *Choreographic Objects*, cit. p. 49.

⁸³ 161220#2 - William Forsythe (3 aprile 2017, 1:49); <https://www.youtube.com/watch?v=xmlyxkyD9Q&t=4s> [ultimo accesso 8 febbraio 2024]

impegna ad attivarli, generando durante il processo che mette letteralmente “in atto” una nuova consapevolezza di sé all’interno di schemi di movimento specifici.

Identificando la coreografia come il mezzo di espressione di una specifica volontà di movimento, e la danza come una delle modalità con cui questo processo può verificarsi, Forsythe rifiuta l’idea che la danza sia solo una pratica di movimento altamente codificata, così come rifiuta che la coreografia sia solo un mezzo per strutturare il movimento del corpo umano nello spazio.⁸⁴

Attraverso il corpo incorporiamo idee e concetti e di conseguenza i *Choreographic Objects* sono pensati come strumenti per attivare una riflessione sul movimento e su cos’è un corpo, proponendo una vasta gamma di contesti in cui sperimentare il rapporto tra corpo, movimento e spazio. In altre parole, il contrappunto coreografico, ovvero le relazioni e le interazioni dei corpi con il tempo e lo spazio, costituiscono il fulcro della ricerca coreografica di Forsythe. L’artista mette cioè in discussione il ruolo del corpo così come è stato concepito in passato, ovvero l’origine dell’impulso del movimento e lo strumento per la sua organizzazione, e nelle opere di questa serie lo concepisce come uno strumento attraverso cui percepire l’ambiente circostante e attivare e sperimentare i cambiamenti.⁸⁵ Un “oggetto coreografico” costituisce il momento di transizione tra uno stato e l’altro e questo processo può avvenire in qualsiasi spazio. Vi è, dunque, un continuo scambio tra il corpo e lo spazio in cui si muove. L’interazione con i *Choreographic Objects* richiede da parte del pubblico un investimento mentale e fisico inusuale e spesso oltre ad affrontare ostacoli fisici è posto di fronte a elementi musicali e riferimenti letterari.⁸⁶

Forsythe ha scelto di ridurre al minimo la presenza del corpo umano in questa serie, non solo per sperimentare in che modo la coreografia può esistere in assenza di corpi umani, ma per indagare come l’esperienza sensoriale può avvenire senza che sia

⁸⁴ Gabriele Brandstetter, “Political Body Spaces in the Performances of William Forsythe” in *Performative Body Spaces. Corporeal Topographies in Literature, Theatre, Dance, and the Visual Arts*, a cura di Markus Hallensleben, Brill, Paderborn, 2010, pp. 63-65.

⁸⁵ Sabine Huschka, Leslie Allison and Mark Franko, *Media-Bodies: Choreography as Intermedial Thinking Through in the Work of William Forsythe*, in “Dance Research Journal”, Cambridge University Press, Cambridge, Regno Unito, 2010, n. 1, pp. 61-72.

⁸⁶ Eva Respini, “The Body is a Thinking Tool” in *Choreographic Objects* cit., p. 12.

precondizionata dagli schemi di movimento e di pensiero che solitamente attiviamo nel nostro modo di relazionarci al mondo e agli altri.⁸⁷ Egli parte, infatti, dall'idea che considerare la coreografia un procedimento di mera organizzazione del movimento corporeo ne limiti le possibilità. Si chiede, invece, in che modo la coreografia possa materializzare immagini, storie e sensazioni. Ciascuno degli oggetti coreografici ha un'origine differente, spesso casuale, come il suono di una parola, un'immagine fotografica o una registrazione in video, una fonte musicale o una sequenza di movimento e così via.

Queste opere sono caratterizzate da una struttura apparente semplice, che cela in molti casi una complessità concettuale, e richiedono al pubblico un notevole grado di attenzione e di concentrazione su aspetti del movimento e dello spazio da cui partire per organizzare le sequenze di movimento. L'artista sceglie di volta in volta un aspetto delle interazioni che nella vita quotidiana caratterizza il nostro modo di utilizzare il corpo in relazione allo spazio e lo isola, costringendo il pubblico a concentrarsi su come questa relazione produca e organizzi il movimento, anche quando si tratta di “semplici” camminate o altre attività quotidiane. I *Choreographic Objects*, quindi, sono essenzialmente astrazioni di concetti, idee e valori, che nella vita quotidiana vengono dati per scontati. In questo modo la coreografia non è usata soltanto per organizzare il movimento, ma è uno strumento che permette al pubblico di sperimentare e, nel contempo, riflettere sulle sue modalità di movimento, sulle sue abitudini e sui suoi limiti mentali e fisici nel gestire il rapporto tra corpo e spazio. In questo modo il pubblico è invitato a esplorare e conoscere aspetti del suo modo di usare il corpo che ha trascurato o ignorato nella vita quotidiana e per questa ragione ogni oggetto coreografico è incentrato sul processo cognitivo e fisico che attiva e mai il risultato finale.

Forsythe attraverso queste opere si interroga su come possiamo percepire il movimento come una forma di conoscenza inscritta nel corpo e come attraverso il movimento possiamo produrre una diversa conoscenza del mondo. Gli “ambienti

⁸⁷ Dana Caspersen, *Decreation in William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point* di Steven Spier, Routledge - Taylor & Francis Group, New York, 2011, pp. 93-94.

coreografici” che crea sono tutti diversi ma accomunati dallo scopo per cui sono creati ovvero stimolare una interazione inusuale con un’idea che a sua volta stimoli un diverso modo di organizzare il movimento del corpo nello spazio:

‘I was trying to figure out how I could create a choreographic environment, which means having the experience of interacting with an idea that changes the way you think about your body organising moving.’⁸⁸

I luoghi che l’artista ha individuato per presentare gli oggetti coreografici sono molto diversi tra loro, ma in larga parte si tratta di gallerie d’arte e di musei. L’individuazione degli spazi dipende dall’impatto che possono generare negli spettatori nel momento in cui sono “abitati” da oggetti che attivano il movimento del corpo e producono un’esperienza spesso straniante. Spesso il movimento che questi oggetti producono o stimolano è quello dei visitatori e questa dimensione interattiva offre la possibilità di eseguire in prima persona delle azioni, mettere in campo strategie coreografiche vere e proprie, oppure di osservare gli altri cimentarsi in queste pratiche.⁸⁹ Se la presenza del pubblico è spesso necessaria all’attivazione dell’opera, Forsythe resta l’ideatore dell’oggetto coreografico e dunque prevede un ampio ventaglio di possibilità secondo cui il visitatore può attivare l’opera ed eseguire una certa gamma di movimenti, pur lasciando ampio margine alle iniziative individuali e alla soggettività. In questi “ambienti coreografici” l’artista osserva in che modo il pubblico si rende conto del legame che instaura tra il suo corpo e lo spazio nel momento in cui lo percepisce e lo abita.⁹⁰

Per Forsythe anche il linguaggio ha un peso nella creazione dell’ambiente coreografico e per questa ragione introduce delle strategie linguistiche, come nel caso di *Human Writes*, oppure utilizza delle parole chiave nei titoli che si limitano a citare gli elementi principali della performance, come nel caso di *Black Flags*.

⁸⁸ Ivi, p. 139.

⁸⁹ Eva Respini, “The Body is a Thinking Tool”, in *Choreographic Object*, cit, p. 14.

⁹⁰ Steven Spier, *Choreographic thinking and amateur bodies*, in *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, cit., p. 139.

Alla base della sua ricerca, Forsythe pone anche un altro elemento che definisce ‘assimilazione migratoria’, ovvero la migrazione di pratiche che hanno altrove la loro origine e destinazione d’uso, nel perimetro di azione della coreografia e che proprio per questo contribuiscono a trasformarla. Gli esiti di questo incontro sono spesso sorprendenti per lo stesso Forsythe,⁹¹ che in linea generale si pone l’obiettivo di superare la distinzione tra performer e spettatore e di attivare nuove relazioni non solo tra le persone e lo spazio circostante, ma anche tra le persone per creare, grazie a nuove forme di interazione, un rinnovato senso di comunità.⁹²

Nei *Choreographic Objects* gli spettatori vengono spinti a immergersi nel contesto specifico trovando una strategia individuale per dare ordine al caos che produce un nuovo modo di stare e muoversi, stimolato dalla situazione che viene a crearsi. In molti casi l’artista predispone degli ostacoli che portano gli spettatori a fallire poiché utilizzano il loro corpo in modo abituale e non attivano l’attenzione e la concentrazione che gli oggetti e le situazioni che producono, richiedono. L’artista, in sostanza, chiede ai visitatori di entrare in contatto con questi oggetti, di stabilire una relazione con il contesto che spesso, inizialmente, li disorienta.

Per rendere comprensibile questo meccanismo, Forsythe fa l’esempio di una persona si trova a svolgere attività fisica su di un tapis roulant, mentre ascolta musica e piano piano sincronizza l’andatura con gli input sonori. Attivando un processo simile, l’artista non impone una idea di coreografia, ma porta all’evidenza (e mette in discussione) tutte le variabili sottese a una coreografia. Una di queste è quella che Forsythe definisce la strategia dell’assenza o del rifiuto e che consiste nell’organizzazione del movimento a partire da una forma anche tramite processi di improvvisazione e immaginando di lasciare tracce del movimento nello spazio. In questo modo si crea l’illusione di un volume che in realtà non ha una dimensione

⁹¹ William Forsythe e Louise Neri, “Unhoused and Unsustainable: Choreography in and beyond Dance” in *Choreographic Objects*, cit., pp. 29-42.

⁹² Letizia Gioia Monda, *Anarchiving a Screendance Archive. Reenacting Choreographic Traces within Museo Madre* in “Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni”, 2020, n.12, pp. 309-327.

tangibile e materica. In *Scattered Crowd* (2002) questo è il principio organizzatore della performance. A ciascun visitatore vengono consegnati due palloncini, uno contenente elio e uno dell'aria, che è più 'pesante'(Fig.2). Il primo palloncino, se lasciato andare, raggiunge il soffitto, mentre il secondo si ferma circa all'altezza della testa delle persone. Una volta riempita la stanza di visitatori e, dunque, di palloncini, ciascuno dei presenti deve evitare la collisione con gli altri. In questo modo l'artista fa fare al pubblico l'esperienza di come i visitatori di un museo sviluppano la capacità di muoversi al suo interno in relazione a forme che sono immaginarie o reali. Questa strategia coreografica parte dal principio del 'disfocus', ovvero l'artista propone ai partecipanti di concentrarsi su un procedimento che funziona in modo inverso rispetto al solito. A essere stravolto è l'orientamento dei partecipanti nello spazio e viene richiesto loro di improvvisare soluzioni dinamiche, dimenticando quelle acquisite e applicate in modo automatico rispetto alla relazione con lo spazio e le persone. Qui il movimento del corpo viene organizzato in base alle altre persone e all'ambiente in una situazione inusuale che richiede attenzione e cura.⁹³

In *White Bouncy Castle* (1997), ovvero un enorme gonfiabile bianco a forma di castello, i visitatori camminano, saltano e cadono, improvvisando una coreografia personale a partire dalla sperimentazione da soli e in gruppo di nuove forme di equilibrio. In altre parole, ciascuno dei partecipanti performa la propria idea di "disfocus" nei confronti dell'equilibrio (Fig.3).

Forsythe ha introdotto la strategia del "disfocus" fin da quando lavorava con i danzatori del Frankfurt Ballett a cui proponeva di partire da un passo di danza accademica e di eseguirlo stravolgendone la dinamica e portando il corpo a una condizione estrema di dis-equilibrio. Nell'opera *The Loss of Small Detail* del 1991, ad esempio, i danzatori applicavano il principio di disfocus all'*épaulement*, la leggera rotazione delle spalle rispetto alla linea del bacino, che richiede un continuo controllo della coordinazione tra mani, piedi e testa. Il risultato è stato un movimento più fluido, che faceva apparire i danzatori quasi come 'invertibrati'. Negli oggetti

⁹³ William Forsythe - *Scattered Crowd* (23 aprile 2009, 3:16); <https://www.youtube.com/watch?v=oV70LwHQVw4> [ultimo accesso 8 febbraio 2024]

coreografici, quando il visitatore si sente confuso dalla situazione in cui si trova, inizia ad agire con spontaneità, reagendo agli stimoli e prendendo decisioni senza ricorrere agli automatismi motori che regolano il suo rapporto con lo spazio e col tempo nelle attività quotidiane e in situazioni, come gli spazi espositivi, in cui vigono codici comportamentali specifici.

Un'altra strategia ricorrente negli oggetti coreografici è il fallimento sia fisico, che mentale per esplorare i propri limiti e ad affrontarli. Per Forsythe il fallimento è una tappa necessaria a raggiungere lo scopo e pertanto un fattore positivo e stimolante, senza cui sarebbe impossibile conoscere a fondo le capacità e le potenzialità dei corpi. Nel caso di *The Fact of Matter*, un'installazione presentata anche alla Biennale d'Arte di Venezia nel 2009, i visitatori dovevano attraversare una stanza con due accessi ai lati opposti servendosi solo degli anelli da ginnastica appesi al soffitto a varie altezze.⁹⁴ In questo modo, ognuno ha fatto i conti con le proprie capacità di coordinazione e con la propria forza fisica per riuscire nell'intento. I partecipanti sono stati posti di fronte alla possibilità di fallire per poi individuare altre soluzioni, spesso originali e talvolta anche audaci, per riuscire nell'impresa.⁹⁵

3.2 Tre tipologie di oggetti coreografici

Le opere di questa serie sono state classificate da Eva Respini in tre tipologie.⁹⁶

La prima è caratterizzata da installazioni interattive di grandi dimensioni: lo spazio in cui avviene l'azione può essere costituito interamente dall'installazione, oppure può essere organizzato in modo che gli elementi presenti siano posizionati in un punto strategico della stanza per catalizzare l'attenzione dei presenti. Un esempio di questa tipologia è *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, un oggetto coreografico

⁹⁴ William Forsythe's "The Fact of Matter" | Institute of Contemporary Art/Boston (15 novembre 2018, 2:12); <https://www.youtube.com/watch?v=Cn3Ry08vKR4> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

⁹⁵ Roslyn Sulcas, "Ideas Move Us: Consistent preoccupations and explorations in the work of William Forsythe" in *Choreographic Objects*, cit., pp. 21-27.

⁹⁶ Eva Respini, "The Body is a Thinking Tool" in *Choreographic Objects*, cit., p. 14.

realizzato per la prima volta nel 2005 a New York e riallestito spesso nel corso degli anni in spazi espositivi e sale museali, l'ultima presso la Fondazione Champalimaud di Lisbona nel 2022. In origine questo oggetto coreografico è stato pensato dall'artista come una partitura coreografica per danzatori professionisti, ed è stato presentato al pubblico la prima volta dal danzatore Brock Labrenz. In seguito, Forsythe ha deciso di lasciare che ad attivare l'opera fossero i visitatori stessi. Questa vera e propria installazione invita, infatti, i visitatori ad interagire con lo spazio che è stato riempito con una grande quantità di pendoli, appesi al soffitto a varie altezze (Fig.4). I pendoli sono collocati ad una distanza regolare tra loro, che permette al visitatore di passare in mezzo. Il peso dei singoli pendoli è stato calibrato in modo da oscillare, una volta urtati, ad una velocità che non inibisca il passaggio e non scoraggi il partecipante a sperimentare nuovi transiti. Questa installazione è sempre stata presentata in spazi dove il pubblico poteva immaginarsi in mezzo ai pendoli, vedendo in primo luogo l'interesse dell'opera, così che il visitatore fosse in grado di distinguere fin da subito le sensazioni che poteva provare all'interno e al di fuori dell'ambiente. Ancora prima di fare il proprio ingresso, il visitatore è portato a ponderare la propria direzione e velocità in base ai pendoli e agli altri partecipanti, ad attuare, quindi, una riflessione sul proprio corpo nei confronti degli altri corpi presenti, umani e non umani.⁹⁷

In questa performance Forsythe si è basato su uno dei principi fondamentali della sua poetica, quello dell'assenza e dell'evitare. In questo caso è stato fornito un oggetto reale da evitare nella sequenza di movimento richiesta per attivare l'installazione. Il sistema imprevedibile dei pendoli testa, quindi, la prontezza di riflessi dei visitatori.⁹⁸ I fattori in gioco, come la pianificazione dello spazio, della velocità e il tempo di reazione, concorrono alla trasformazione del *white cube* in uno spazio che da neutro si fa carico di variabili e tensioni e che da statico si fa dinamico. In questo nuovo

⁹⁷ 360 Tour: William Forsythe's "Nowhere and Everywhere at the Same Time" | ICA/Boston (6 novembre 2018, 2:26); <https://www.youtube.com/watch?v=5yBJrOTMaDM> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

⁹⁸ Roslyn Sulcas, "Ideas Move Us: Consistent preoccupations and explorations in the work of William Forsythe" in *Choreographic Objects*, cit., p. 23.

contesto il visitatore, che solitamente è invitato a spostarsi lentamente e con delicatezza, ora deve muoversi talvolta anche velocemente per evitare collisioni con i pendoli e con gli altri che fanno la stessa esperienza (Fig.5).

Forsythe, esorta il pubblico a spostarsi seguendo una sequenza di movimenti ben pianificata ma senza dover necessariamente arrivare a un punto preciso, semmai cercando di apprezzare il processo e il transito in uno spazio in continuo movimento e dunque in costante trasformazione. Non c'è nessun punto dello spazio in cui si possa stare fermi a lungo e non è possibile soffermarsi a osservare le altre persone.

I due fattori che contribuiscono a dare forma a questo spazio sono dunque i movimenti che i visitatori attivano sulla base di precise strategie o di reazioni improvvise agli urti che provocano con i pendoli o con le altre persone presenti. Muoversi in maniera intelligente e al tempo stesso seguendo un ritmo personale, nonostante, ma anche grazie agli ostacoli scatena una fantasia che sorprende gli stessi partecipanti. D'altro canto, il raggiungimento di un nuovo grado di consapevolezza e la soddisfazione che ne consegue esercitano una grande attrazione sui visitatori.⁹⁹

Un'altra installazione emblematica di questa tipologia di oggetti coreografici è *Black Flags*, riproposta in due occasioni, presso la Kunsthalle im Lipsiusbau di Dresda nel 2014 e successivamente alla Gagorian Gallery di Parigi nel 2017 e che ha come protagonisti due strutture robotiche di grandi dimensioni con braccia meccaniche, che muovono, sventolandole, due bandiere nere (Fig.6). Le aste su cui sono issate le bandiere sono alte undici metri e le bandiere sono di dimensioni notevoli. I movimenti che vengono eseguiti dai robot sono il risultato della programmazione del loro algoritmo che è stata studiata nei minimi dettagli da William Forsythe. La sequenza dei movimenti dura circa 28 minuti e viene ripetuta fino al termine della sessione.

L'artista ha affermato di aver preso come punto di partenza il movimento delle bandiere e non quello dei robot.¹⁰⁰ Le dimensioni dell'installazione e il colore scelto,

⁹⁹ Susan Leigh Foster, "Synchronizing in/with William Forsythe's Performance Installations" in *Choreographic Objects*, cit, pp. 129-133.

¹⁰⁰ Molly Nesbit, "Flying the Flags" in *Choreographic Objects*, cit., pp.168-169.

associato ai maestosi movimenti delle bandiere, veicolano un'ampia gamma di significati. In particolare, l'artista ha voluto esprimere drammaticità, forza e violenza, come monito di una condizione collettiva¹⁰¹. Nell'immaginario collettivo, infatti, le bandiere nere suscitano un senso di soggezione perché sono state il simbolo del fascismo, ma anche dello jihadismo e della pirateria. *Black Flags* trasmette, infatti, in chi ne fa esperienza energia ed angoscia, come se preannunciasse l'arrivo di avvenimenti negativi.¹⁰² Il concetto di inumanità che trasmettono si somma al fatto che a muoverle siano delle presenze non umane. Queste bandiere mettono il visitatore di fronte ai limiti dell'essere umano e al senso del concetto di umanità.¹⁰³

I robot e le bandiere sono qui pensati come strumenti per la scrittura coreografica che crea un senso di incertezza, dove il limite tra ciò che è umano e ciò che non lo è diventa sempre più labile. Esplorando il movimento, la tecnologia e lo spazio quest'opera analizza il movimento e la dimensione dell'artificiale. Infine, Forsythe con questa installazione affronta la questione del linguaggio in quanto i due robot, muovendo le bandiere, creano un dialogo tra loro che non siamo in grado di comprendere perché non conosciamo il codice di comunicazione in uso.¹⁰⁴ L'artista, in sostanza, riflette sui cambiamenti che si sono verificati nel modo di comunicare in seguito al progresso delle nuove tecnologie e, in particolare, si focalizza sul concetto di segnale. Ciascuno di noi è in grado di riconoscere un segnale, ma non sempre di decifrarlo, a meno che non se ne conosca il codice del linguaggio. Ispirandosi al "Teatro della Crudeltà" del regista e teorico teatrale francese Antonin Artaud, che esplorava le potenzialità di un linguaggio non verbale per comunicare visceralmente a teatro, Forsythe propone una modalità di comunicazione basata sulle gestualità e sulle immagini¹⁰⁵.

¹⁰¹ Ivi, p. 170.

¹⁰² Ivi, pp. 169-170.

¹⁰³ Ivi, p. 164.

¹⁰⁴ *William Forsythe: Choreographic Objects* | *Gagosian Quarterly* (23 ottobre 2017, 9:48); <https://www.youtube.com/watch?v=WgQYc5xJc5w> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

¹⁰⁵ Molly Nesbit, "Flying the Flags" in *Choreographic Objects*, cit., p. 172.

Le video-sculture in cui il corpo è l'unico elemento scultoreo presente sono la seconda tipologia di oggetti coreografici. Si tratta di opere in cui il pubblico viene posto in relazione con schermi di grandi dimensioni su cui vengono proiettate le registrazioni di performance scelte dall'artista. I contenuti che vengono proiettati possono essere di due tipi: registrazioni di performance di danzatori, oppure proiezioni distorte dei movimenti del pubblico riprese in tempo reale. *The City of Abstracts*, è stata presentata per la prima volta nel 2000 nella piazza Hauptwache, una delle aree più importanti della città di Francoforte, e successivamente riproposta in numerose occasioni solitamente in spazi pubblici, come stazioni ferroviarie, piazze, e luoghi in cui vi è un'alta concentrazione di persone, oltre che in musei e gallerie d'arte (Fig.7). Nel 2023, ad esempio, è stata presentata al Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires e presso la Pinakothek der Moderne di Monaco di Baviera.

L'installazione è costituita da un grande schermo suddiviso in più quadrati e da una telecamera. Un processore tecnologico isola le figure che si muovono di fronte alla telecamera, tramutandole in immagini distorte (Fig.8). Le immagini vengono regolarmente aggiornate in base ai movimenti percepiti e di conseguenza i corpi oscillano, ruotano, si allungano, ma le loro forme sono alterate.¹⁰⁶ I movimenti ordinari come camminare, piegarsi, alzare un braccio o girarsi vengono distorti, generandone di nuovi. Forsythe mira a rivalutare i gesti e i movimenti quotidiani facendo mimare le interazioni tra corpo e spazio nella vita reale, e trasportandole sullo schermo, ma tramite un processo di astrazione: "Tutti gli oggetti, precisa Forsythe "sottolineano semplicemente le operazioni di coordinamento che abbondano nel normale ambiente quotidiano."¹⁰⁷ I corpi lasciano una traccia visibile del loro passaggio ed è proprio questo che l'artista vuole esprimere: anche quando non viene data importanza ad un movimento, questo lascia una testimonianza del suo passaggio nel corpo di chi lo attua e nello spazio che attraversa.¹⁰⁸ Nel confronto con

¹⁰⁶ Rebecca M. Groves, "Choreographic Objects Lessons" in *Choreographic Objects* cit., pp. 81-82.

¹⁰⁷ Eva Respini, "The Body is a Thinking Tool" in *Choreographic Objects* cit., p. 16.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

la riproduzione video dei movimenti il pubblico viene indotto a pensare alla coreografia che produce nell'istante in cui questa sta già avvenendo.

In questo caso Forsythe fa riferimento alla strategia del “disorientamento”: i tratti somatici di ciascuno vengono distorti fin dal momento in cui appaiono di fronte alla telecamera e in questo caso è la coreografia a essere guidata dalla tecnologia nel raggiungimento dell'obiettivo, ovvero mostrare aspetti meno riconoscibili della presenza dei partecipanti. Anche l'anticipazione e la previsione sono concetti che questo oggetto coreografico propone di affrontare: nel momento in cui i partecipanti si vedono riflessi sullo schermo iniziano a cercare di prevedere l'immagine che un certo movimento produce, una volta che è mediata dal software, ma questa anticipazione del risultato non è possibile in quanto non è possibile determinare precisamente il meccanismo di causa ed effetto. In questa trasformazione dinamica entra in gioco l'organizzazione fisica del movimento e, quindi, il pensiero coreografico. Inevitabilmente il pubblico ha a che fare con questa forma di fallimento e deve accettarlo.¹⁰⁹ Per Forsythe, qui non si tratta di creare un video in tempo reale, quanto di fare esperienza delle qualità del momento presente da parte di più persone in relazione tra loro. Anche se il video in tempo reale le spinge a focalizzarsi sulla propria organizzazione corporea, questo processo dà vita a nuove forme dell'abitare lo spazio pubblico.

L'ultima tipologia di oggetti coreografici consiste in sculture di piccole dimensioni che coinvolgono il pubblico attraverso un'esperienza tattile. Le opere sono accompagnate da semplici istruzioni visibili dal pubblico, e che lo invitano ad agire. In questa tipologia di opere la presenza e guida dell'artista è molto più evidente poiché richiede delle azioni precise al pubblico, che è invitato soprattutto a esplorare la materialità del movimento, oltre alla sua dimensione effimera. Attivando queste opere, si attiva una forma di relazione coreografica tra corpo umano e non umano.¹¹⁰

¹⁰⁹ Roslyn Sulcas, “Ideas Move Us: Consistent preoccupations and explorations in the work of William Forsythe” in *Choreographic Objects*, cit., p. 24.

¹¹⁰ Eva Respini, “The Body is a Thinking Tool” in *Choreographic Objects*, cit., p. 14.

Towards the Diagnostic Gaze, ad esempio, è stata presentata nel 2013 presso l'Albertinum di Dresda, e poi in numerose occasioni oltre alla mostra di Boston, solitamente all'interno di musei e gallerie d'arte e di recente è stata ospitata al Teatro Colon di Buenos Aires nel 2023. Si tratta di una scultura costituita da uno spolverino appoggiato su un ripiano in pietra dove si trovano scritte le istruzioni per la fruizione dell'opera, ovvero: 'hold the object absolutely still' (tenere l'oggetto assolutamente immobile) (Fig.9).

La sfida che viene lanciata al pubblico consiste nel fare i conti il tremore del corpo umano che ne testimonia il movimento continuo. Tenere in mano lo spolverino senza muoverlo è sostanzialmente impossibile in quanto non possiamo controllare i micro movimenti del nostro corpo che inevitabilmente riverberano nell'oggetto. La riflessione che l'oggetto coreografico vuole generare è che siamo costituiti da vita pulsante e che questa dimensione esula dal nostro controllo volontario e razionale.¹¹¹ Ancora una volta Forsythe fa emergere le potenzialità di riflessione offerte dal rapporto tra corpi umani e non umani, ponendo il pubblico di fronte ad una questione di ampia portata come l'antropocentrismo, grazie a un'azione molto semplice.¹¹² Il pubblico affronta ciò che il suo corpo può o non può fare. Il significato dell'opera viene veicolato attraverso un'esperienza sensoriale e l'interazione con l'oggetto è essenziale per comprenderne il significato.

Il rapporto tra esseri umani e oggetti inanimati e tra esseri umani e tecnologia può essere anche armonioso, se è basato su una profonda consapevolezza. Nella fattispecie, Forsythe ha fatto dell'attenzione alla precarietà della condizione umana in relazione al progresso tecnologico un tratto fondante della sua ricerca artistica oltre che della sua esperienza personale in Germania, un paese in cui ha percepito fin da subito i segni lasciati dalla Guerra Fredda, anche nel mondo dell'arte.¹¹³ Inoltre, i *Choreographic Objects* veicolano sempre dei valori politici, sebbene Forsythe non li

¹¹¹ William Forsythe: *Choreographic Objects* | *Gagosian Quarterly* (23 ottobre 2017, 9:48); <https://www.youtube.com/watch?v=WgQYc5xJc5w> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

¹¹² Daniel Birnbaum, "Six Degrees of Freedom" in *Choreographic Objects*, cit., p. 105.

¹¹³ William Forsythe e Louise Neri, "Unhoused and Unsustainable: Choreography in and beyond dance" in *Choreographic Objects*, cit., p. 35.

abbia creati con questa intenzione. In particolare, *Human Writes*, creato nel 2005, prevede la presenza di una serie di performer ai quali è assegnata una postazione a un tavolo dove hanno il compito di scrivere gli articoli della Dichiarazione Universale dei Diritti dell’Uomo (Fig.10).¹¹⁴ Per rendere l’idea della violenza e dello sforzo fisico e mentale che ha comportato stilare la Dichiarazione dei Diritti dell’Uomo, Forsythe ha voluto che i movimenti dei performer venissero limitati da forme di auto-ostacolamento, come, per esempio, legare uno o più arti (Fig.11). Il tutto è stato pensato per rendere l’attività della scrittura incredibilmente faticosa, quasi impossibile. Ciascun performer doveva stabilire una relazione con varie altre persone presenti, altri performer o visitatori, simultaneamente. In questo modo, l’artista rende l’idea della condizione in cui è stata stilata la Dichiarazione Universale dei Diritti dell’Uomo, ostacolata su più fronti. Anche in questa performance, dunque, il valore della non sostenibilità e del fallimento emerge molto chiaramente: per poter rendere possibile la scrittura della Dichiarazione è necessario accettare il fallimento, ma continuare ad insistere. Il fallimento conduce sempre a nuove dimensioni e l’artista lo concepisce come un passaggio necessario per la riuscita delle azioni e pertanto non lo considera negativamente.¹¹⁵ La performance, tuttavia, suscita più dubbi, che risposte.

Il pubblico assume due ruoli in contemporanea, quello del testimone, dal momento che assiste allo sforzo collettivo dei performer e quello di performer in alcune ‘stazioni’, dove l’unica via che permette al performer di procedere è quella di richiedere la collaborazione del pubblico. Gli spettatori vengono posti di fronte a una decisione di carattere etico, ovvero di domandarsi se sia giusto o meno assistere allo sforzo fisico e mentale. Al pubblico viene chiesto di provare empatia nei confronti dei performer e degli altri visitatori. L’attenzione anche in questo slitta dal risultato al processo ovvero sul momento che intercorre tra l’intenzione di scrivere e l’atto vero

¹¹⁴ Gabriele Brandstetter, “Political Body Spaces in the Performances of William Forsythe” in *Performative Body Spaces. Corporeal Topographies in Literature, Theatre, Dance, and the Visual Arts*, cit., pp. 63-65.

¹¹⁵ Roslyn Sulcas, “Ideas Move Us: Consistent preoccupations and explorations in the work of William Forsythe” in *Choreographic Objects*, cit., p. 27.

e proprio della scrittura, sottolineando la de-sincronia tra intenzione e azione, ed espandendo l'intervallo tra il momento in cui qualcuno tenta di fare qualcosa e il momento in cui lo realizza effettivamente. L'opera sottolinea, cioè, quanto a livello politico venga sottovalutata la fatica che c'è dietro la produzione della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo e quanto la disponibilità del corpo umano venga determinata dal contesto politico, economico, legale e tecnologico.¹¹⁶

3.3 Mettere in mostra gli oggetti coreografici

I *Choreographic Objects* sono stati allestiti e presentati in forma di mostra in due occasioni: la prima volta al Museum für Moderne Kunst di Francoforte (MMK) nel 2015 e la seconda volta presso l'Institute of Contemporary Art di Boston (ICA) nel 2018. Queste mostre, sebbene siano state programmate a distanza di due anni l'una dall'altra, sono il frutto di approcci curatoriali ed espositivi molto diversi che dipendono anche dalla struttura architettonica e dal contesto in cui si trovano le due istituzioni ospitanti. In entrambe le mostre sono stati scelti *Choreographic Objects* di ciascuna delle tipologie individuate nel paragrafo precedente per favorire e rendere evidente il percorso che il visitatore era invitato a compiere "coreograficamente" a partire dalle video-sculture, per arrivare alle grandi installazioni con cui doveva interagire. In seguito, solo alcune delle opere sono state ospitate singolarmente presso gallerie d'arte e spazi pubblici, ma mai riproposte come percorso articolato all'interno di un museo.¹¹⁷

Dal 17 ottobre 2015 al 13 marzo 2016 il Museum für Moderne Kunst di Francoforte ha ospitato la prima mostra in assoluto dedicata ai *Choreographic Objects* di William Forsythe, dal titolo *The Fact of Matter*, facendo eco al nome di una delle opere della serie. La mostra è stata curata da Mario Kramer e voluta dalla direttrice del museo, Susanne Gaesheimer. L'esposizione delle opere è stata accompagnata dalla

¹¹⁶ Susan Leigh Foster, "Synchronizing in/with William Forsythe's Performance Installations" in *Choreographic Objects*, cit., pp. 133-134.

¹¹⁷ Per una lista aggiornata delle mostre individuali con i *Choreographic Objects* di Forsythe si veda <https://www.williamforsythe.com/exhibitions.html>.

pubblicazione di un catalogo, curato da William Forsythe stesso, da Dominik Mentzos e da Markus Weisbeck.¹¹⁸

Il Museum für Moderne Kunst, aperto al pubblico dal 1991, si occupa di arte moderna e contemporanea fin dalla sua nascita e pertanto ha anche esposto opere di performance art, oltre alle tipologie artistiche tradizionali, ma non opere coreografiche o eventi di danza. Le altre attività che programma comprendono conferenze e workshop tematici.

Attualmente il museo è costituito da tre sedi principali: Museum, Zollamt e Tower. La sede principale e la prima ad essere stata costruita è il Museum, una struttura immaginata fin dal principio dall'architetto Hans Hollein come un luogo anche architettonicamente non neutro in cui le opere d'arte si aprissero naturalmente al dialogo con il pubblico. Qui vengono presentate le mostre di punta, tra cui, appunto, *The Fact of Matter*. Zollamt è un ex ufficio di dogana della città, costruito in stile urbano nel 1927, e dal 2007 riconvertito a sede espositiva dove tendenzialmente vengono allestite mostre di artisti figurativi. Tower è, invece, un edificio di nuova costituzione e dallo stile moderno, è la sede acquisita più recentemente dall'Istituzione e dal 2014 ospita prevalentemente mostre fotografiche.¹¹⁹

Uno degli obiettivi fondanti del Museum für Moderne Kunst è creare un senso di comunità nel territorio in cui opera, stimolando una partecipazione attiva di cittadini e di un pubblico quanto più vario possibile e, non da ultimo, di fidelizzare esponenti del mondo dell'economia e delle aziende locali, che costituisce uno dei punti di riferimento principali per il consolidamento e la conservazione della collezione del museo stesso. Di solito vengono programmate più mostre simultaneamente e dislocate nelle varie sedi.

Il legame con il territorio è, dunque, una cifra imprescindibile dell'etica del museo e proprio per questo il curatore dell'epoca, Mario Kramer, ha voluto realizzare una

¹¹⁸ Susanne Gaesheimer e Mario Kramer, "Foreword" in *The Fact of Matter*, Kerber Verlag, Bielefeld-Berlino, 2020, pp. 6-7.

¹¹⁹ Museum für Moderne Kunst – TOWER, <https://www.mmk.art/en/visit/tower/> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

mostra dedicata a William Forsythe, rendendo omaggio a un artista che aveva alle spalle un rapporto ventennale con la città di Francoforte, prima dirigendo il Ballett Frankfurt, e poi con la Forsythe Company. Il processo che ha portato alla programmazione della mostra è stato frutto di una stretta collaborazione tra Forsythe e il curatore, iniziata circa due anni prima della sua apertura al pubblico.¹²⁰

La mostra propone undici *Choreographic Objects* creati da Forsythe e tredici opere di artisti contemporanei che fanno parte della collezione permanente del museo, ovvero Francis Alys, Robert Barry, Anna e Bernhard Blume, Marcel Broodthaers, Walter De Maria, Jochen Flinzer, David Hammons, Florian Hecker, Udo Koch, Igor e Svetlana Kopystiansky, Teresa Margolles, Lutz Mommartz, Jonathan Monk, Bruce Naumann, Nam June Paik, Raqs Media Collective, Albert Georg Riethausen, Jens Risch, Fred Sandback, Gregor Schneider, Richard Serra, Santiago Serra, Andreas Slominski, Rosemarie Trockel, James Turrell, Cy Twombly, Andy Warhol, Ai Weiwei e Serge Spitzer.¹²¹

La mostra è stata, dunque, pensata per fare dialogare i *Choreographic Objects* con le opere selezionate perché propongono altre declinazioni del corpo, della sua trasformazione e del suo rapporto con lo spazio.¹²² Nella selezione dei *Choreographic Objects* sono state scelte quelle più rappresentative e conosciute di ciascuna delle macrocategorie in cui la serie è articolata. Inoltre, due opere, *Aufwand* (2015) e *Abstand* (2015), sono state create site-specific da Forsythe in occasione della mostra a partire da una riflessione sulla natura dei contrasti tra realtà e rappresentazione messi in evidenza dall'artista Marcel Duchamp, anche attraverso giochi di parole. *Aufwand* (2015) è un'opera costituita da una porta in acciaio, molto difficile da aprire e caratterizzata da una dimensione e una solidità che la fanno sembrare parte dell'architettura del museo e confonde, per questo motivo, il

¹²⁰ Susanne Gaesheimer e Mario Kramer, "Foreword" in *The Fact of Matter*, cit., pp. 6-7.

¹²¹ Natalia Gozzano, *The Fact of Matter* in "unclosed.eu. Arte e oltre / Art and Beyond. Rivista trimestrale di arte contemporanea", <https://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/134-the-fact-of-matter.html> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

¹²² *Ausstellungsfilm: William Forsythe. The Fact of Matter* (20 ottobre 2015, 6:17); <https://www.youtube.com/watch?v=OAYNzdaKjIk> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

visitatore (Fig.12). A quest'ultimo viene richiesto di aprirla tramite istruzioni scritte appese alla parete a fianco. In questo caso l'opera ruota attorno al doppio significato della parola 'work' che nel contesto museale viene usata per indicare le opere d'arte, ma allo stesso tempo può significare 'fatica' o 'sforzo', ovvero letteralmente quello che il visitatore deve compiere per aprire la porta (Fig.13). Forsythe ha mescolato la dimensione concettuale con quella fisica attraverso un meccanismo, che spinge il visitatore a riflettere sul valore delle proprie azioni. In *Abstand* (2015) l'artista ha richiesto al pubblico di mantenere un metro di distanza dalle pareti e dagli altri partecipanti con istruzioni posizionate nella stanza, provando in questo modo che il metro di misurazione percepito da ciascuno è diverso dall'altro e quanto gli standard predefiniti in realtà siano estremamente variabili. Il riferimento è all'opera *3 Standard Stoppages* (1913-1914) di Marcel Duchamp, per mezzo della quale l'artista aveva espresso gli stessi concetti di variabilità ed indeterminatezza.

Il percorso della visita è stato articolato, dunque, in base alle analogie di contenuto e forma tra le opere del museo e quelle di Forsythe, in modo che passato e presente potessero comunicare. La proposta della mostra è stata quella di esprimere attraverso opere di arte contemporanea giustapposizioni di concetti, come linea e volume, spazio e movimento, realtà e immaginazione, interiorità e aspetto esteriore.¹²³

Le opere sono state collocate in tutti e tre i piani della struttura del Museum attraverso un percorso che delineava concettualmente una progressione del movimento del corpo attraverso le opere. Al piano terra è stata presentata una tipologia di opere in cui il pubblico era spinto a ragionare sulla temporalità del movimento, sui momenti di stasi e arresto e quelli di azione. L'idea è stata quella di instillare nel pubblico la capacità di identificare quando attuare una strategia e quando l'altra. Questo concetto è stato elaborato dagli artisti anche nei confronti della vita degli esseri umani, portando il pubblico a riflettere anche sulla mortalità, su cosa significhi provare una perdita. La prima opera dell'esposizione è *City of Abstracts* (2000), una video-scultura in cui l'azione è fondamentale per l'attivazione del significato ed è stata messa in relazione con opere, come *N.Schmidt* (2001-2003)

¹²³ Susanne Gaesheimer e Mario Kramer, "Foreword" in *The Fact of Matter*, cit., pp. 6-7.

di Gregor Schneider, un'installazione presentata in una stanza vuota il cui unico elemento presente era un corpo apparentemente senza vita, adagiato per terra. Quest'opera di Schneider, a differenza di *City of Abstracts* (2000), presenta il momento di arresto di qualsiasi movimento possibile, la morte, sconcertando il pubblico, che non può fare altro che accettare questa condizione e fermarsi a sua volta. Il contrasto che i curatori hanno voluto creare è molto efficace e pone il pubblico di fronte all'accettazione necessaria delle tempistiche della vita.¹²⁴

Al primo piano del Museum figuravano opere in cui il movimento spiccava con più forza e Forsythe ha optato per inserire *Choreographic Objects* dal carattere matematico e geometrico grazie ai loro volumi per poter immaginare un percorso per i visitatori con una struttura a sua volta coreografica.¹²⁵ In questo piano il movimento parte dall'immaginazione, come nel caso di *Instructions* (2015) di Forsythe, in cui i visitatori si trovano di fronte a un testo in Braille e viene chiesto loro di formare una linea con i propri corpi. Questa scultura vivente prende forma in base alle sensazioni ricevute dal contatto con i puntini in rilievo del testo in Braille. Il fatto che le istruzioni per formare la linea siano in Braille implica che la costruzione reale della linea e, quindi, l'ordine matematico dei componenti non sia necessariamente visibile. Ciò che i visitatori costruiscono non è una linea, ma l'idea e la sensazione della linea. Quest'opera è stata posta in dialogo con alcune fotografie selezionate dalla serie *III Konstruktionem mit 10 Elementem un 10 Arbeitern* (2004) di Santiago Sierra, in cui l'artista ha fotografato i lavoratori che svolgono attività fisicamente pesanti e i relativi materiali, ma astraendo entrambi dal contesto abituale. In questo modo crea una sorta di coreografia tramite l'immagine fotografica e chiede al pubblico di immaginare il movimento originario.¹²⁶

Nel secondo e ultimo piano del complesso del Museum il movimento e la consapevolezza del corpo diventano ancora più spiccati. I visitatori incontravano

¹²⁴ Susanne Gaesheimer e Mario Kramer, "Mario Kramer in Conversation with William Forsythe" in *The Fact of Matter* di William Forsythe, Susanne Gaesheimer e Mario Kramer, Kerber Verlag, Bielefeld-Berlino, 2020, pp.48-49.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

Nowhere and Everywhere at the Same Time (2015) di Forsythe accanto ad *Event, Stream, Object* (2010) di Florian Hecker. Si tratta di due opere in cui il movimento è l'elemento cardine. L'opera di Hecker consiste in una stanza in cui sono stati installati altoparlanti che pendono dal soffitto, di fronte ai quali sono posti dei pannelli metallici curvati in modo da modificarne il suono. Ciascun altoparlante diffonde un suono diverso, che, associato agli altri, va a comporre una sorta di melodia contemporanea ideata dall'artista. Nel caso di *Nowhere and Everywhere at the Same Time* (2015) il movimento è fondamentale per attivare i pendoli dell'installazione, così come è necessario muoversi all'interno della stanza in *Event, Stream, Object* (2010) per comprendere che i suoni provenienti dagli altoparlanti e apparentemente contrastanti gli uni con gli altri, se ascoltati attentamente, formano un unico e armonioso complesso sonoro.

Nel complesso, l'idea sottesa allo sviluppo della mostra della mostra è di guidare il visitatore in una nuova e più intensa esperienza del movimento, durante cui apprezzare le varie fasi e le molte dimensioni in cui questo può manifestarsi. Nel percorso che intraprende dal primo al secondo piano, il visitatore, nelle intenzioni di Forsythe e dei curatori, poteva acquisire dunque una nuova consapevolezza del proprio corpo e del suo movimento nello spazio.¹²⁷

Laddove per *The Fact of Matter* è centrale il legame con il territorio e con la collezione del museo che ha ospitato la mostra, in *William Forsythe: Choreographic Objects* le opere dell'artista erano le uniche esposte nelle varie sale. Se nel primo caso la mostra è stata pensata per la struttura più importante del museo, con tre piani interamente dedicati alle opere di Forsythe e proprio per favorire la percezione che fossero parte integrante storia dell'arte che, tramite le opere degli altri artisti, abita stabilmente questi luoghi, oltre che come evento di punta della stagione, nel secondo caso lo spazio individuato era quello solitamente destinato alle mostre temporanee dedicate ad artisti internazionali che i visitatori possono incontrare in quella specifica occasione.

¹²⁷ Ivi, pp. 54-55.

Gli approcci curatoriali che sono stati utilizzati appaiono molto diversi per via del background altrettanto vario di ciascuno dei curatori delle mostre che sono state prese in analisi. Mario Kramer, che ha curato *The Fact of Matter* (2015) è considerato uno dei maggiori esperti per quanto riguarda la produzione artistica di Joseph Beuys, sulla quale si è concentrato, incentrando su di lui le sue tesi di master e dottorato. Egli conosce bene la *performance art* e probabilmente per questo motivo ha avuto un certo grado di accortezza nella presentazione delle opere di William Forsythe. Inoltre, Kramer è stato uno dei fautori del Museum für Moderne Kunst, in quanto venne incaricato degli allestimenti dalla direttrice dell'epoca, Jean-Christophe Ammann, quando il museo si trovava ancora in fase di creazione nel 1990. Il curatore mantiene in prima persona un legame di lunga data con l'istituzione e con la città di Francoforte e questo aspetto potrebbe chiarire come mai lui abbia scelto un artista come William Forsythe e soprattutto di porre le sue opere in dialogo con quelle degli artisti della collezione permanente del museo.¹²⁸ Eva Respini, che, invece, ha curato *William Forsythe: Choreographic Objects* (2018), ha spaziato di più a livello internazionale, lavorando presso istituzioni, come il MoMA, l'Institute of Contemporary Art di Boston e la Vancouver Art Gallery.¹²⁹ La curatrice si è sempre occupata di *visual arts* ed è possibile che si sia interessata ai *Choreographic Objects* di William Forsythe poiché queste opere si pongono al confine tra le *visual arts* e la *performance art*. All'Institute of Contemporary Art di Boston la curatrice si è occupata principalmente di mostre di artisti che lavoravano nel campo delle arti visive e si può ipotizzare che non sia stato dato un maggior rilievo all'esposizione dedicata ai *Choreographic Objects* perché queste opere sono state assimilate alle *visual arts* e non alla *performance art*.

¹²⁸ Eva Maria Magel, *Er war noch vor dem MMK da in "Frankfurter Allgemeine"*, 2022; <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/frankfurt/frankfurter-gesichter/frankfurter-gesichter-mmk-kurator-mario-kramer-18176861.html> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

¹²⁹ Eva Respini, *About e Biography* in "Eva Respini"; <https://evarespini.com/> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

Per quanto riguarda la selezione delle opere, alcune di queste, considerate tra le più riconoscibili a livello internazionale, tra i *Choreographic Objects* sono state presentate in entrambe le mostre, come *City of Abstracts* (2000), *Nowhere and Everywhere at the Same Time* (2015) e *The Fact of Matter* (2009). Infine, è interessante notare che in entrambi i casi Forsythe ha voluto realizzare un oggetto coreografico *site-specific*, per cogliere da queste occasioni anche nuovi stimoli creativi per la sua ricerca coreografica e valorizzare l'incontro con questi spazi museali.

Un ulteriore aspetto da considerare è che in entrambi le istituzioni non è stato riservato nessuno spazio specificamente per le opere di performance art per preservarne la natura artistica, ma queste vengono esposte nelle stesse sale in cui sono presentate le opere d'arte tradizionali, nonostante l'ICA abbia predisposto un sistema di illuminazione regolabile e creato un buon sistema acustico per rendere lo spazio delle gallerie espositive adatto ad ospitarle. I curatori di altri musei di portata internazionale, come il MoMA e il Whitney Museum of Modern Art, come riportato nel primo capitolo, hanno scelto di riservare a queste opere aree specifiche, permettendo una fruizione di questo genere di arte molto più intima e immersiva, oltre a dare al pubblico la possibilità di fruire unicamente di *performance art*, senza dover entrare in contatto con le altre opere della collezione.

Repertorio Iconografico



Fig.1 William Forsythe, foto di Silvia Lelli, Teatro alla Scala, 2014.



Fig.2 *Scattered Crowd* (2002).



Fig.3 *White Bouncy Castle*, Foto di Dominik Mentzos, Dresda, 2013.



Fig.4 *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, Francoforte, 2015.



Fig.5 *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, Francoforte, 2015.



Fig.6 *Installation view with Black Flags*, foto di Thomas Lannes, Gagosian Gallery, Parigi, 2014.



Fig.7 *City of Abstracts* (2000).



Fig.8 *City of Abstracts*, Francoforte, 2015.



Fig.9 *Towards the Diagnostic Gaze*, Boston, 2018.



Fig.10 *William Forsythe, Human Writes*, foto di Dominik Mentzos, Zurigo, 2005.



Fig.11 *Human Writes*, Zurigo, 2005.



Fig.12 *Aufwand*, Francoforte, 2015.



Fig.13 *Aufwand*, Francoforte, 2015.

BIBLIOGRAFIA

Ric Allsopp e André Lepecki, *Editorial: On Choreography*, in “Performance Research”, Routledge - Taylor & Francis, New York, 2008, n. 1, pp. 1-6.

Valeria Arrabito, Barbara Landi, Fabrizio Carbotti, Angelica Piras, Lidia Abenavoli, *Definizione di Museo* in “ICOM Italia”, 2021; https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2021/06/ICOMItalia_Report_Definizione_Museo_2021.pdf [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in “PAJ: A Journal of Performance and Art”, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2006, n. 3, pp. 1-10.

Claire Bishop, *The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney*, in “Dance Research Journal”, Cambridge University Press, Cambridge, Regno Unito, 2014, n. 3, pp. 63-76.

Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibition and Audience Attention*, in “TDR: The Drama Review”, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2018, n. 2, pp. 22-42.

Gabriele Brandstetter, *Performative Body Spaces. Corporeal Topographies in Literature, Theatre, Dance, and the Visual Arts*, a cura di Markus Hallensleben, Brill, Paderborn, 2010, pp. 57-74.

Judith Butler, *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, in “Theatre Journal”, The Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1988, n. 4., pp. 519-531.

Boris Charmatz, *Manifeste pour un Musée de la danse*, Cambridge University Press, Cambridge, Regno Unito, 2014, n. 3, pp. 45-48.

Simona Cresti, *Intorno alla performance* in “Accademia della Crusca”; <https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/intorno-alla-performance/863> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

Erika Fischer Lichte, *Estetica del Performativo*, Carocci, Roma, 2014.

William Forsythe, *Choreographic Objects* in “William Forsythe Choreographic Objects”; <https://www.williamforsythe.com/essay.html> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

William Forsythe, *Biography* in “William Forsythe Choreographic Objects”; <https://www.williamforsythe.com/biography.html> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

William Forsythe, Susanne Gaesheimer e Mario Kramer, *The Fact of Matter*, Kerber Verlag, Bielefeld-Berlino, 2020.

Susan Leigh Foster, *Choreography* in “In Terms of Performance”; <http://intermsofperformance.site/keywords/choreography/susan-leigh-foster> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

Michel Foucault, *Foucault: Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*, Colin Gordon, New York, 1980.

Susanne Franco e Gaia Clotilde Chernetich, *Black Box/White Cube* in “Dancing Museums Glossary”, a cura di Ariadne Mikou, 2021; <https://www.dancingmuseums.com/artefacts/glossary/> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

Sally Gardner, *Notes On Choreography*, in “Performance Research”, Routledge - Taylor & Francis, New York, 2008, n. 1, pp. 55-60.

Natalia Gozzano, *The Fact of Matter* in “unclosed.eu. Arte e oltre / Art and Beyond. Rivista trimestrale di arte contemporanea”, <https://www.unclosed.eu/rubriche/action-gesture/danza-corpo-moto/134-the-fact-of-matter.html> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

Tancredi Gusman, *Between Evidence and Representation: A New Methodological Approach to the History of Performance Art and Its Documentation*, in “Contemporary Theatre Review”, Routledge - Taylor & Francis, New York, 2019, n. 4, pp. 439-461.

Jen Harvie, Paul Allain, *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, Routledge - Taylor & Francis Group, New York, 2005.

Sabine Huschka, Leslie Allison and Mark Franko, *Media-Bodies: Choreography as Intermedial Thinking Through in the Work of William Forsythe*, in “Dance Research Journal”, Cambridge University Press, Cambridge, Regno Unito, 2010, n. 1, pp. 61-72.

Gabriele Klein, *Emerging Bodies*, Transcript Verlag, Bielefeld, 2011.

André Lepecki, *Choreography as Apparatus of Capture*, in “Theater Drama Review”, n. 2, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2007, pp. 119-123.

André Lepecki, *Singularities: Dance in the Age of Performance*, Routledge - Taylor & Francis Group, New York, 2016.

Teresa Macrì, *Slittamenti della performance Volume 1. Anni 1960-2000.*, Postmedia Books, Milano, 2020.

Letizia Gioia Monda, *Anarchiving a Screendance Archive. Reenacting Choreographic Traces within Museo Madre* in “Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni”, 2020, n. 12, pp. 309–327.

Louise Neri ed Eva Respini, *Choreographic Objects*, Prestel, Londra, 2018.

David J. Patten, Susan, V. Craig, Emanuel, J. Matera, and Isabel Wellisz, *Art Index 1972-1973*, vol. 21, H.W. Wilson Company, New York, 1973.

Eva Respini, *About e Biography* in “Eva Respini”; <https://evarespini.com/> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

Steven Spier (a cura di), *William Forsythe and the Practice of Choreography. It Starts From Any Point*, Routledge - Taylor & Francis Group, New York, 2011.

Sorin Stati, *Teoria e metodo nella sintassi*, Il Mulino, Bologna, 1976.

Isabelle Viaud-Delmon, Jane Mason, Karim Haddad, Markus Noisternig, Frédéric Bevilacqua e Olivier Warusfel, *A Sounding Body in a Sounding Space: the Building of Space in Choreography - Focus on Auditory-motor Interactions*, in “Dance Research”, Special On-line Supplement on Dance and Neuroscience, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2011, vol. 29.

Jonah Westerman, *The Dimensions of Performance* in “Tate”; <https://www.tate.org.uk/rvesearch/publications/performance-at-tate/dimensions-of-performance> [ultimo accesso 08 febbraio 2024].

VIDEOGRAFIA

Ausstellungsfilm: William Forsythe. The Fact of Matter (20 ottobre 2015, 6:17); <https://www.youtube.com/watch?v=OAyNzdaKjIk> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

Does Performance Art Need to be Experienced Live? - How Art Became Active (18 maggio 2018, 4:12, Ep. 4); https://www.youtube.com/watch?v=-5ObKMT27_0 [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

William Forsythe: Choreographic Objects | Gagolian Quarterly (23 ottobre 2017, 9:48); <https://www.youtube.com/watch?v=WgQYc5xJc5w> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

William Forsythe - Scattered Crowd (23 aprile 2009, 3:16); <https://www.youtube.com/watch?v=oV70LwHQVw4> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

William Forsythe's "The Fact of Matter" | Institute of Contemporary Art/Boston (15 novembre 2018, 2:12); <https://www.youtube.com/watch?v=Cn3Ry08vKR4> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

161220#2 - William Forsythe (3 aprile 2017, 1:49); <https://www.youtube.com/watch?v=xmlyxtyD9Q&t=4s> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

360 Tour: William Forsythe's "Nowhere and Everywhere at the Same Time" | ICA/ Boston (6 novembre 2018, 2:26); <https://www.youtube.com/watch?v=5yBJrOTMaDM> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

SITOGRAFIA

Performa 2023, *About Performa*, <https://performa2023.org/about/> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

Museum für Moderne Kunst – TOWER, <https://www.mmk.art/en/visit/tower/> [ultimo accesso 8 febbraio 2024].

William Forsythe Choreographic Objects, <https://www.williamforsythe.com> [ultimo accesso 8 febbraio 2024]