

LeWitt in *Dance*, 1979 Analisi del contributo filmico

Emma Canali

L'articolo propone un'analisi storico-artistica dell'unico film-décor di Sol LeWitt, realizzato nel 1979 per la performance *Dance* (coreografia di Lucinda Childs, musica di Philip Glass). Con un montaggio serrato che varia scala e angolazioni, il film raddoppia i danzatori in scena e, proiettato su uno schermo traslucido davanti al proscenio, potenzia e sovverte la visione spettatoriale. La letteratura critica su LeWitt è priva di contributi autonomi consacrati all'intervento, finora indagato solo dalla prospettiva della coreografa. Si intende dunque contestualizzare storicamente il film entro l'intera attività dell'artista, approfondendo il grado di coerenza concettuale, visuale e operativa che lega il lavoro al resto del corpus, tramite l'instaurazione di puntuali confronti. Due ulteriori paralleli tecnico-formali, individuati nel cinema di S. M. Eisenstein (progetto per *Glass House*) e nella videoarte degli anni Settanta, daranno misura dell'articolazione semantica del film di LeWitt.

This investigation provides an art-historical analysis of Sol LeWitt's one-time experimentation of a film-décor for a performance (*Dance*, 1979: choreography by Lucinda Childs and music by Philip Glass). The film doubles the live dancers, shot by different sizes and angles. By being projected on a translucent scrim superimposed to the stage, it both challenges and improves the spectators' vision of the show. So far, the filmic intervention has only been discussed under the choreographer's perspective and is barely mentioned in the artist's bibliography. Therefore, this essay aims to provide the film with an historical context within the framework of the artist's overall career. The visual, conceptual and operative features that the film displays will be pointed out through comparison with other LeWitt's works. Ultimately, the film itself extends its semantic borders as its technical and expressive properties recall Eisenstein's cinematic project for *Glass House* and videoartists' research in the Seventies.

Keywords: Sol LeWitt, Lucinda Childs, Minimalism, Modern Dance, Artist Film

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana09
ISSN 2784-9597

LeWitt in *Dance*, 1979

Analisi del contributo filmico

Emma Canali

It was a good experience. I had the chance to work on ideas that could not have been done otherwise.¹

1. Nel 1978 il MoMA di New York dedica a Sol LeWitt una prima grande retrospettiva.² Il visitatore che ripercorresse per le sale l'attività di LeWitt, ordinatamente esposta per cronologie, tecniche e temi, non si aspetterebbe mai che, nemmeno un anno dopo, l'artista avrebbe realizzato un film, precisamente un film-décor, il primo e unico della sua carriera, per *Dance*,³ collaborazione a sei mani con la coreografa post-modern minimalista Lucinda Childs e il compositore minimalista Philip Glass. La performance si suddivide in cinque sezioni di venticinque minuti ciascuna, per gruppo (*Dance #1, #3, #5*) e solo (*Dance #2, #4*). Il film è girato su pellicola 35 mm in bianco e nero e mostra, su uno sfondo nero, gli stessi ballerini della Lucinda Childs Dance Company, vestiti di bianco, danzare le *Dance #1, #3 e #4* su un piano d'appoggio bianco ripartito da una griglia nera, ovvero la quadrettatura del pavimento della sala prove affittata per le riprese. La regia si contraddistingue per un montaggio serrato e un uso articolato del filmico.

Il lavoro è destinato all'esordio ufficiale di Childs, la quale per la prima volta esibisce la sua danza in una sede teatrale, dotandola di un accompagnamento musicale affidato a Philip Glass, già suo collaboratore nell'opera *Einstein on the Beach* di Robert Wilson (1976). *Dance* nasce da cinque partiture musicali di Glass, in rapporto alle quali Childs elabora altrettante sezioni coreografiche, incentrate su salti, giri e rapide traversate del palco. Dalla fine degli anni Sessanta la coreografa basa i suoi pezzi sull'accumulo e la permutazione di un campionario ristretto ed elementare di movimenti, dispiegati lungo traiettorie geometriche. Il suo scopo è mostrare la danza quale puro evento cinetico, moltiplicandone e innovandone le modalità di presentazione. Dal desiderio di arricchire la performance di una scenografia scaturisce l'invio della commissione a LeWitt. L'artista, che ha sempre frequentato il contesto performativo solo in qualità di spettatore, accetta e subito scarta ipotesi convenzionali o accessorie, per realizzare invece un intervento visuale «of equal status with music and dance»,⁴ che produca «something that would really analyze the movement».⁵ L'idea di partenza

prevede «simultaneous images from different viewpoints»,⁶ adottando come riferimenti la cronofotografia di Muybridge,⁷ il cubismo analitico picassiano e i replay televisivi delle dirette sportive.⁸ Durante l'esecuzione delle *Dance #1*, *#3* e *#4*, il film viene proiettato su un tulle traslucido applicato al proscenio – su suggerimento di Childs –, in contemporanea ai ballerini in scena vestiti di bianco. In queste sezioni viene trasmessa musica registrata per garantire una sincronia assoluta con film e danza, mentre nelle *Dance #2* e *#5*, sprovviste della proiezione, è il *Philip Glass Ensemble* ad accompagnare dal vivo i danzatori, vestiti di nero. Nell'ottica di LeWitt, l'inclusione del film risponde a una direttrice illustrativa e vale in quanto *mise en abyme* della poetica della coreografa. Al momento della messa in scena, però, agli occhi dello spettatore il raddoppio dei danzatori e del loro piano d'appoggio genera un'ulteriore direttrice, illusionistica, che agisce sullo spazio scenico trasformandolo in un ciclorama dinamico. Ne risulta un potenziamento immersivo e multidirezionale della visione, che supera i limiti della sede del teatro e dell'osservazione a occhio nudo.

Il film è passato inosservato nell'ambito degli studi storico-artistici, tanto che solo l'ultima monografia sull'artista riporta un resoconto della collaborazione.⁹ Contrariamente alla profusione di materiali che di solito accompagnano i lavori di LeWitt, la documentazione dell'intervento si riduce a qualche foglio di lavoro scambiato con Childs per corrispondenza e a una breve – quanto eloquente – descrizione della gestazione dello spettacolo inviata per fax¹⁰ nel 2005 al regista di un documentario¹¹ sulla coreografa. In apertura del fax, LeWitt stesso sembra spiegare la laconicità di fonti con il fatto che si sia trattato di un'esperienza estemporanea e chiusa in se stessa.¹² A minare la visibilità e lo studio del film ha contribuito, poi, la generale irreperibilità delle testimonianze sulle fasi preparatorie dello spettacolo, conservate nell'archivio personale della coreografa. La stessa proiezione del film è dipesa dalle disponibilità tecniche dei teatri ospiti, motivo per cui spesso si sostituiva il film con un fondale che riproduceva i «disegni»¹³ delle coreografie di Childs.

Una svolta avviene nel 2009, quando per restaurare la deteriorata pellicola in 35 mm se ne realizza una copia digitale.¹⁴ La presenza di una versione in alta qualità e proiettabile ovunque stimola la rimessa in scena della performance con registrazioni musicali rimasterizzate e il nuovo organico della Lucinda Childs Dance Company.¹⁵ Contemporaneamente al Whitney Museum of Modern Art apre la mostra *Lucinda Childs: Dance*¹⁶ e la coreografa dona alla stessa istituzione i materiali d'archivio della performance. In alcune esposizioni temporanee

dell'ultimo decennio, l'attività di LeWitt dalla metà degli anni Sessanta fino agli anni coevi a *Dance* è stata presa in esame, non tanto in relazione al film, quanto alla produzione di Childs degli anni Settanta, per evidenziare il retroterra di leitmotiv comuni (serialità, essenzialità, preordinamento concettuale del lavoro) che ha sostanziato la collaborazione tra i due.¹⁷

Se si vaglia la letteratura critica della performance, si riscontra che il film è stato analizzato in funzione della coreografia già da alcune prime recensioni,¹⁸ e che talvolta i critici hanno instaurato dei confronti con opere di LeWitt tridimensionali e fotografiche degli anni precedenti a *Dance*. Segnatamente, Wooster nota che il piano d'appoggio dei ballerini richiama spesso un *Open Cube* visto in prospettiva, per effetto dei continui cambi di angolazione e degli split-screen.¹⁹ Negli esiti cronofotografici dei frame-stop e degli split-screen orizzontali, Perreault rimarca l'interesse di LeWitt per Muybridge.²⁰ Pubblicazioni successive,²¹ specie dopo il 2009,²² riprendono il discorso, ma sempre in una prospettiva di *dance studies* e senza ampliare l'arco cronologico delle opere menzionate. Ad esempio, sulla scia di Wooster, Graham nota che la visione del film impone uno sforzo di congiunzione dei frammenti per ricomporre un'immagine mentale unitaria alla stessa maniera delle *Variations of Incomplete Open Cubes* (1974) e, così come tutte le *Modular Structures*, l'illusionistico «lattice cubic environment» generato dal film mette alla prova la percezione dello spettatore, risultando tridimensionale o bidimensionale in base al punto di osservazione.²³ Rondeau evidenzia come il montaggio riprenda le serie fotografiche *Muybridge I e II* (1964), che ripensavano la cronofotografia in senso cinematografico documentando l'avanzare e indietreggiare dell'obiettivo fotografico rispetto al soggetto umano attraverso intervalli frammentari.²⁴ Goldstein opta per un taglio tematico e passa in rassegna l'uso che LeWitt fa della griglia tanto nel film, in cui il modulo è adottato come suolo per i danzatori e ripartizione verticale dello schermo, quanto nella sua produzione precedente.²⁵

Tuttavia, le stratificate evidenze testuali del contributo di LeWitt spingono ad ampliare il diapason analitico. Riprendendo l'affermazione dell'artista citata in apertura, si ritiene che la densità semantica e linguistica del mezzo filmico e l'atipico contesto performativo siano valsi da laboratorio per rimeditare idee passate e coeve, non meno di quanto soluzioni concepite ad hoc mostrino linee di tendenza e idee sviluppate in lavori successivi, sollecitati da altri contesti e condotti nelle tecniche consuete. L'esperimento isolato del film sarebbe allora misura di uno sperimentalismo inesaurito, che proprio dal passaggio tra gli anni

Settanta e Ottanta in poi accelera e si dirama. Si propone dunque di esaminare il film sul versante artistico e storicizzarne il portato entro la produzione complessiva dell'artista.

2. LeWitt si confronta con il dispositivo audiovisivo da artista visuale. Attinge a fonti visive – fotografiche, pittoriche, televisive (sportive) – extra-cinematografiche e, senza sostanziali variazioni, applica la propria prassi operativa al medium in questione. Lavorando sull'espedito linguistico fondante, il montaggio, imposta svariate combinazioni di elementi lessicali basilari (scala dei piani e punti di vista, carrelli, moltiplicazione delle inquadrature). Una volta chiarita l'idea del montaggio, a partire dagli storyboard elaborati con Childs, non esegue materialmente le riprese ma le delega alla cineasta Liza Rinzler, che lo coadiuva anche nell'editing.

Pur non essendosi mai cimentato nella tecnica filmica, nel 1979 LeWitt ha alle spalle una lunga conoscenza della riproduzione analogica fotografica. Il debito contratto con la cronofotografia di Muybridge è già stato ricordato. I frame-stop, i close-up e gli split-screen verticali servono specificatamente a delucidare e amplificare la meccanica e la dinamica dei movimenti.²⁶ Il film può essere considerato una 'variazione su tema' all'interno di un insieme di studi seriali fotografici, condotti dall'avvio fino al termine dell'attività di LeWitt, su corpi tridimensionali, umani o geometrici, secondo parametri di volta in volta differenti: la scala dei piani rispetto alla donna nuda in *Muybridge I e II* (1964); le permutazioni stereometriche di strutture tridimensionali come le *Variations of Incomplete Open Cubes* (1974); la dinamica di corpi in movimento nel film per *Dance* (1979); le fonti di illuminazione negli scatti analogici di *A Cube* (1990) e digitali di *A Sphere Lit From The Top, Four Sides, And All Their Combinations* (2004).

La temporalità cinematografica, con la sua riproducibilità di eventi già occorsi e le sue istanze narrative, non interessa gli intenti analitici di LeWitt. Questi nemmeno rimane affascinato – a differenza degli spettatori e della critica²⁷ – dal cortocircuito che l'incontro sul palco tra il documento passato della danza e la sua attuazione presente genera. Gli preme invece che la componente espressiva visuale abbia uno svolgimento nella durata e possa intersecarsi con quella musicale e coreografica. Solo così si compie la singolare e rigorosa unità strutturale di *Dance*, nella quale la musica costituisce l'ossatura su cui si innestano le intelaiature della danza e del film. Ciascuna tramatura rielabora il proprio materiale – sonoro, motorio, visivo – in una logica di ripetizione-permutazione e si misura con le altre in una relazione metrica

di contrappunti tra le pulsazioni, i passi e gli stacchi di montaggio. La scansione di porzioni spaziotemporali consentita dal film sviluppa a pieno l'intuizione pronunciata da LeWitt nel 1967, secondo il quale: «Regular space might also become a metric time element, a kind of regular beat or pulse».²⁸

L'estetica lewittiana, a lungo dominata dai due non-colori, spiegherebbe facilmente la scelta della pellicola in bianco e nero. In realtà è Lisa Rinzier a consigliarla per ottimizzare la trasparenza dello schermo traslucido. Per i danzatori sul palco, invece, la messa in scena prevede un'illuminazione colorata, operata da Beverly Emmons con un faro blu per *Dance #1*, giallo per la *#3*, bianco per la *#4* (neutro per la *#2* e rosso *#5*). I filtri traducono la tinta che proprio LeWitt aveva assegnato fin dall'inizio allo sfondo dei cinque «disegni» corrispettivi di ogni danza realizzati da Childs. L'attenzione di LeWitt a determinare una dimensione cromatica non è casuale se ricordiamo che tra il 1974 e il 1976, su carta e a parete, compaiono i primi sfondi monocromi – nero e la terna primaria – per *Locations* di linee e alcune primissime *Geometric Figures*.

Silenziato il sonoro, appannaggio dell'orchestra, LeWitt attiva il solo orizzonte delle forme per ragionare sulla sovrapposizione di due modelli di manifestazione di un unico oggetto della visione, il danzatore in movimento, distinto tra «realtà»²⁹ sul palco e «immagine»³⁰ sullo schermo, secondo un procedimento di ripetizione tautologica. L'operazione concettuale è raffinata e spettacolare, ma nelle fondamenta prossima a quanto compiuto a un grado elementare in una commissione del 1969 sulla rivista «Harper's Bazaar», per la quale LeWitt deve fornire una traduzione visiva e in bidimensionalità del breve dramma *Come and Go* di Samuel Beckett (1965). Esso si incentra su continue routine di va-e-vieni e cambi di posizione seduta compiute da tre personaggi; ovvero si basa su semplici schemi di movimenti determinati da combinazioni aritmetiche. Si noti che la stessa logica regge le coreografie di Childs con cui LeWitt si confronterà nel 1979. Per l'impaginazione, l'artista elabora un pattern di quadrati riempiti da *Straight Single Lines In Two Diagonals* che inquadrano negli spazi residuali le battute teatrali, le didascalie sugli spostamenti e le note sulle disposizioni sedute e delle mani dei personaggi. Tale composizione grafica riconfigura l'impaginazione consueta del foglio bianco con testo stampato ed evoca i movimenti verbalizzati dalle parole stampate e che gli attori compiranno. Similmente, in *Dance* la proiezione filmica modifica l'assetto del palco e riflette la danza che si svolge in scena.

Come supporto proiettivo del film, Lewitt ipotizza in prima battuta dei pannelli attorno al proscenio. Presentare la danza affiancando per paratassi le due versioni dal vivo e filmata ricalca alcuni allestimenti adottati dall'artista per riproporre una sua stessa opera in diverse tecniche. Ad esempio, presso la John Weber Gallery nel 1974, la sala dedicata alle *Variations Of Incomplete Open Cubes* accosta la serie di cubi aperti nella versione tridimensionale in lattice al suolo alle rappresentazioni fotografiche e grafiche sulle pareti. Per la performance *Dance*, però, una tale soluzione «was ungainly and didn't show enough». ³¹ La bocciatura sottolinea il ruolo affidato da LeWitt al film per garantire al pubblico «to see what was going on». ³² In sostanza, l'inserimento del film equivale all'«explicit plan» di un *Wall Drawing*, ovvero alla didascalia o alla tabella aggiuntiva che ne chiarifica la struttura e che dovrebbe sempre accompagnarlo perché entrambi sono «of equal importance». ³³

Il riferimento ai *Wall Drawings* riguarda soprattutto la costruzione dell'inquadratura che LeWitt opera e che il supporto del tulle traslucido ci restituisce su un piano bidimensionale e macroscopico, confrontabile dunque con una superficie murale. Il film precede l'apparizione nel 1981 delle *Isometric Forms*. Se uno stimolo accertato è l'osservazione dei dipinti murali del Quattrocento italiano, ³⁴ il bilanciamento a parete tra la volumetria di solidi proiettati per isometria e la ricercata attenuazione della profondità è già negoziato sullo schermo nella proiezione dei corpi tridimensionali dei danzatori, ben visibile nell'ouverture di *Dance #4* con la ripresa prolungata a figura intera di una immobile Lucinda Childs e nei numerosi ingrandimenti e frame-stop (figg. 1, 7). A differenza dell'indirizzo formale «calculate and austere» ³⁵ che si attesta ancora nei *Wall Drawings* intorno al 1979, LeWitt riconfigura liberamente il campo dell'inquadratura. La disparata disposizione dei danzatori di varia scala nello spazio, gli split-screen orizzontali e verticali, la frammentazione in più riquadri (figg. 2, 3), le riprese frontali, rialzate e ribassate anticipano la logica compositiva che impaginerà i volumi geometrici *Wall Drawings* dagli anni Ottanta in poi: solidi di foggia e dimensione sempre più diversa, decentrati o tagliati dal perimetro della parete, osservati da diverse angolazioni, fluttuanti in solitario oppure rigorosamente incorniciati da riquadri disposti in sequenza o variamente assemblati. In tutte le serie – *Geometric & Isometric Forms*, *Bands*, *Stars*, *Continuous & Complex Forms*, *Curvy & Loopy*, *Scribbles* – il tema dell'inquadratura si combina inoltre alla conquista integrale della parete e al virtuale superamento del suo perimetro, come le proiezioni dei danzatori che giganteggiano o scorrono oltre il campo dello schermo.

Lo stile registico adottato da LeWitt incardina la visione filmica sull'intermittenza. Sontag evidenzia come ciò interferisca sulla percezione dei danzatori reali, che spesso risultano più immateriali del loro stesso simulacro che continuamente appare e si dissolve sullo schermo (fig. 1).³⁶ Questo effetto prodotto dalla sovrapposizione di film e danza confonde la distinzione tra corpo positivo e suo negativo, un limite che LeWitt ha interrogato a fondo e in vari modi nelle sue *Modular Structures*, a partire dagli stessi intervalli di pieni e vuoti che le costituiscono. Nel catalogo della retrospettiva del 1978, LeWitt ricorda come, in una mostra alla Dwan Gallery di New York nel 1966, avesse specificatamente indagato la questione direzionando un faro contro una *Floor/Wall Grid*, dimodoché il contrasto dell'ombra sulla parete retrostante obliterasse la fisicità della struttura.³⁷ Le stesse componenti basilari di proiezione luminosa, superficie proiettiva e duplicato impalpabile di un corpo fisico ottengono un risultato analogo agli occhi dello spettatore di *Dance*.

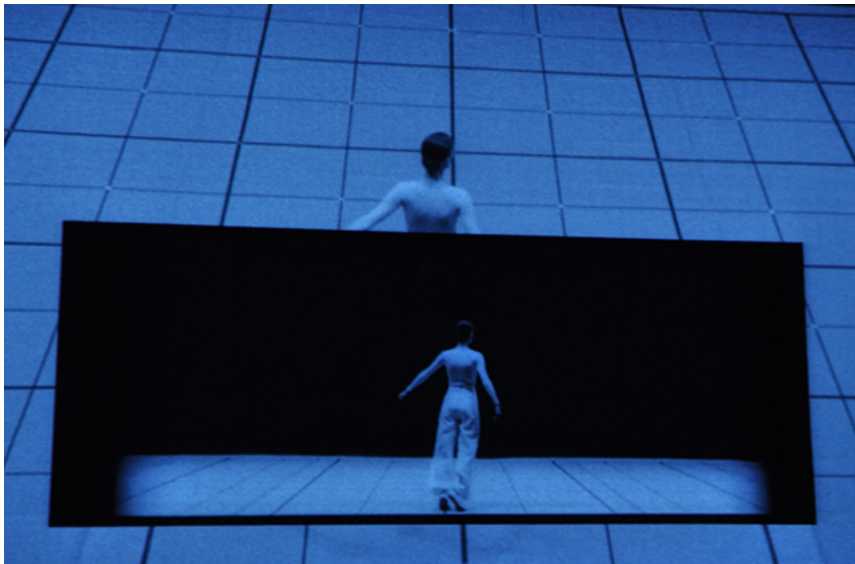
La proiezione del film modifica la percezione dello spettacolo, perché ne offre contestualmente due modalità di rappresentazione, una analitica e una trasfigurante. Viceversa, anche il timbro brillante della musica e lo slancio vitale della danza si ripercuotono sul montaggio, che in alcuni momenti abbandona il suo rigore cerebrale e puri momenti di vertigine e visionarietà prendono il sopravvento, attraverso sovraimpressioni multiple di danzatori di più dimensioni e frame-stop giganteschi (fig. 4). La critica più avveduta ha definito *Dance* «an emotionally eloquent event [with] rare peaks of pure physical joy».³⁸ Ne consegue che la stessa fruizione del film è sottoposta a una prolungata iper-sollecitazione cinetica e audiovisiva. Per la prima volta l'impatto tra un'opera di LeWitt e l'osservatore è innanzitutto e soprattutto sensoriale, piuttosto che concettuale. Assegnare all'esperienza di *Dance* un punto di svolta nella carriera di LeWitt sarebbe una forzatura storica e critica, ma è indubbio che questa collaborazione si verifica in una fase di transizione per l'artista, il quale progressivamente accoglie un sensualismo più pronunciato, conscio che «theatrical and decorative are unavoidable and must be used to emphasize the work».³⁹ Dagli anni Ottanta in poi, nei *Wall Drawings* le superfici si espandono e il tempo di osservazione si dilata, la palette acquista corpo e brillantezza, le linee si inspessiscono, le forme si fanno più varie e irregolari. Ma *Dance* propone anche un'alternativa alla proporzione umana che LeWitt assegnava alle sue *Structures* dal 1966. Grazie all'ampiezza dello schermo e ai ricorrenti ingrandimenti, il piano d'appoggio simile a un *Open Cube* e i danzatori del film per la prima volta accedono alla scala



architettonica, alla quale LeWitt approderà in opere tridimensionali come i *Concrete Blocks* (dal 1982), le *Open Structures* (dal 1985 ca), le *Complex Forms* (dal 1988), le *Brick Domes* (2003) e gli *Splotch* (dal 2005). Da ultimo, è necessaria una precisazione. LeWitt interviene una seconda e ultima volta a teatro, nel 1989, di nuovo accanto a Childs. In *Mayday*,⁴⁰ performance poco nota su cui sarà utile tornare, l'artista recupera le istanze più suggestive di *Dance* e concepisce un altro evento visivo da correlare ai danzatori. Concentrandosi sull'illuminazione cromatica, LeWitt elide il diaframma di tulle che, sebbene trasparente, separava i danzatori dalla proiezione del film nel 1979 e fa direzionare dei fari direttamente contro i corpi in movimento e vestiti di bianco dei ballerini, i quali riflettono e diramano luminose composizioni astratte, scandite in simultanea alle sequenze coreografiche e musicali.

3. Per la rimessa in scena del 2009 si selezionano soltanto le danze che incorporavano il film (riordinate nella sequenza #1, #4, #3 e rinominate *Dance I, II, III*). La decisione rende conto dell'equipollenza delle tre componenti espressive, sul cui intreccio costante si plasma l'identità ibrida di *Dance*.⁴¹ Di certo il film ne accentua la natura eccentrica.⁴² Non tanto per la sua presenza, in quanto performance multimediali dei due decenni precedenti avevano fatto largo uso del film, quanto

1. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance III* (già *Dance #3*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Ingrandimento e frame-stop: accanto ai quattro danzatori filmati frontalmente, altrettanti danzatori reali, illuminati da un faro, risultano rimpiccioliti ed evanescenti. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.



2. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance II* (già *Dance #4*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Multiple-screen, senza la solista in scena: una ripresa frontale di Lucinda Childs di spalle entro un riquadro si apre al centro di una inquadratura a schermo intero che riprende sempre Lucinda Childs di spalle ma dall'alto. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.



3. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance III* (già *Dance #3*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Multiple-screen, il corpo di ballo presente in scena: nel registro inferiore del film i danzatori in scala 1:1 sono ripresi frontalmente a camera fissa; nel riquadro destro del registro superiore i danzatori in scala 1:1 sono ripresi frontalmente con un carrello laterale; nel riquadro sinistro sono ripresi in scala 1:1 dall'alto con un carrello verticale. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.

per le sue proprietà tecniche e formali. Si ritiene che esse, benché non si ispirino a modelli preesistenti della storia del cinema, riconfigurino l'invaso teatrale e la danza in scena in maniera analoga a sperimentazioni del regista che più di tutti si è interrogato sulla natura del mezzo filmico, Sergej M. Eisenstein, nel suo progetto per *Glass House* (1926).⁴³ Secondo le note e i disegni di questo film mai realizzato,⁴⁴ lo spazio della rappresentazione si trasforma in una realtà operativa e percettiva dinamica, che elide il distacco tra azione e spettatore e potenzia al massimo le possibilità di osservazione. Eisenstein teorizza il «quadrato dinamico», un enorme schermo dalle dimensioni flessibili che estremizza l'instabilità del dispositivo filmico in alleanza con un montaggio complesso e trasfigurante. *Glass House* fa della trasparenza la sua sede privilegiata perché il vero protagonista diegetico è un'architettura di vetro. In apertura, la macchina da presa radiografa il grattacielo: la trasparenza serve da filtro della visione per l'occhio della cinepresa e dello spettatore, mostra ciò che è oltre il vetro e che è escluso allo sguardo dei personaggi, proprio perché abitano dentro l'architettura. Essi sembrano fluttuare in uno spazio antigravitazionale e tuttavia è sempre presente l'idea di una costruzione architettonica che vale da piano d'appoggio e da contenitore. Da questa descrizione, i punti di contatto con il film lewittiano sono ben evidenti. Abbiamo già parlato delle ricadute che la regia, il montaggio e la proiezione sul tulle trasparente hanno sulla percezione amplificata e modificata del proscenio. Si aggiunga che solo gli spettatori hanno piena coscienza dell'azione scenica mentre i danzatori sul palco, come i personaggi



4. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance I* (già *Dance #1*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Sovraimpressione: il corpo di ballo, illuminato da un faro, appare miniaturizzato e sembra danzare di fronte ai danzatori filmati sovrapposti su più piani (sullo sfondo: una ripresa rialzata del corpo di ballo, in primo piano: frame-stop e scorrimenti di ingrandimenti dello stesso corpo di ballo). Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.

di *Glass House*, sono del tutto ignari di quanto accade sullo schermo, restandovi sempre dietro. Qui si colloca il discrimine principale tra le due spazialità formulate da *Glass House* e *Dance*. Nel primo caso è una vera architettura di vetro che contiene lo spazio dell'azione ad essere filmata; nel secondo caso lo spazio dell'azione consiste nel palco fisico solo nelle sezioni in cui il film non è proiettato o quando i danzatori filmati non si vedono perché sono fuori campo. Per la maggior parte del tempo, la spazialità della performance è dettata dalla mediazione del rodovetro su cui si proietta il film, che costruisce un'architettura mobile, aperta e trasparente, ma del tutto virtuale (fig. 5).

Nel 1979 Wooster si sofferma sul forte grado di virtualizzazione di *Dance*. Guardare le danze, vere e filmate, manifestarsi come eventi disparati in un cubo dal fondo nero le richiama alla mente la visione di un videotape su uno schermo televisivo.⁴⁵ La posizione anticipatrice di *Dance* nel terreno della videodanza è ampiamente riconosciuta. La performance compare, ad esempio, nel programma per il trentennale della rassegna *VidéoDanse* del Centre Pompidou (2012),⁴⁶ mentre, nella ricognizione geografica e storica sulla videodanza di Vaccarino (1996), è citata come fonte per numerosi lavori che sdoppiano i danzatori e moltiplicano gli angoli delle riprese.⁴⁷ Vaccarino, però, riporta che il lavoro di LeWitt è un video. L'errore, che torna in un discreto numero di brevi sinossi online della performance, conferma l'intuizione di Wooster. Non perché il film, come suggerirebbe l'imprecisione, sembri un video, ma più precisamente perché un film girato in analogico

5. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance III* (già *Dance #3*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Split-screen orizzontale: al di sopra di due danzatori reali illuminati da un faro, due danzatori filmati sembrano muoversi su un piano d'appoggio di una struttura bianca aperta e a due piani ripresa frontalmente. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.



che viene proiettato su un tulle, semplice attrezzo di scena, di fronte a un palco teatrale illuminato da tradizionali fari colorati è in grado di generare effetti simili alla tecnica video. La videoarte degli anni Settanta non figura tra i riferimenti di LeWitt, il quale, anzi, in un'intervista⁴⁸ menziona una fonte di tutt'altro tipo, quale il musical *Beatlemania*, visto nel 1978.⁴⁹ Ma, nonostante ciò, si riscontrano analogie, innanzitutto, con le *Dance Series* di Doris Chase, specie negli assoli delle *Dance 7 e 11* (16 mm, colore, suono, 7' 15", 1975),⁵⁰ da raffrontare con l'assolo della *Dance #4* (o *Dance II*). Sia LeWitt che Chase immergono le danzatrici in un ambiente cubico nero, le sdoppiano in una versione 1:1 e una macroscopica, si concentrano su dettagli del movimento che sarebbero inaccessibili a teatro (figg. 6, 7). Un altro esempio coevo è il video *Merce by Merce by Paik (Part One: Blue Studio, Five Segments)*, che fa ampio uso dell'intarsio cromatico. In un segmento della sezione diretta da Charles Atlas (16 mm, bianco e nero, colore, sonoro, 15' 38", 1975-1976), Cunningham, in scala ridotta e a colori, si sovrappone a danzatori in bianco e nero e di grandi dimensioni, così come i ballerini sul palco, illuminati dai fari, sembrano miniaturizzati e danzare in

6. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance II* (già *Dance #4*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Split-screen verticale: sulla sinistra, la danzatrice reale si sposta in direzione frontale, illuminata da un faro; sulla destra, un particolare macroscopico della nuca di Lucinda Childs riprende lo stesso movimento in direzione opposta. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.





7. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance II* (già *Dance #4*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Ingrandimento ed effetto a intarsio cromatico: la danzatrice reale, illuminata da un faro, danza in direzione frontale accanto all'ingrandimento del filmato di Lucinda Childs anch'essa in direzione frontale. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.

sovraimpressione sulla griglia dei colossali ballerini filmati (fig. 8).⁵¹ Capace di confrontarsi con lo storico sperimentalismo eisensteiniano e con le ultime novità della tecnologia video, il film-décor di LeWitt dà riprova della sua densa stratificazione semantica ed espressiva.



8. Lucinda Childs (coreografia), Sol LeWitt (film), *Dance III* (già *Dance #3*, 1979), fotografia a colori, Sally Cohn © 2009. Effetto a intarsio cromatico: quattro danzatori, illuminati da un faro, sembrano muoversi sulla griglia assieme ad altrettanti danzatori filmati ingranditi e ripresi dall'alto. Fotografia dal restaging di *Dance*, 9 luglio 2009, Sosnoff Theater, Richard B. Fisher Center for Performing Art, Annandale-on-Houston.

¹ Sol LeWitt, *Dance*, fax di una pagina, 30 agosto 2005, ristampato in Corinne Rondeau, *Lucinda Childs. Temps/Danse*, Centre National de la Danse, Pantin, 2013, pp. XXIV-XXVI.

² *Sol LeWitt*, a cura di Alicia Legg (New York, The Museum of Modern Art, 3 febbraio-4 aprile 1978).

³ Lucinda Childs (coreografia), *Dance* (musica di Philip Glass, illuminazione di Beverly Emmons, costumi di Christina Giannini, film-décor di Sol LeWitt), Brooklyn Academy of Music, Brooklyn New York, 1979. Per un estratto di *Dance*, successivo al restaging del 2009 (produzione Pomegranate Arts), si veda: <https://www.tap-poitiers.com/spectacle/dance/#js-accordion-video> (ultimo accesso marzo 2021).

⁴ LeWitt, *Dance*, cit., p. XXIV.

⁵ Sol LeWitt in Jennifer Dunning, *An Avant-Garde Threesome in Brooklyn*, «New York Times», 25 novembre 1979, p. 8.

⁶ LeWitt, *Dance*, cit., p. XXIV.

⁷ Dunning, *An Avant-Garde*, cit., p. 8.

⁸ LeWitt, *Dance*, cit., p. XXIV.

⁹ Lary Bloom, *Sol LeWitt: A life of Ideas*, Wesleyan University Press, Connecticut, 2019, pp. 212-214. La performance è citata tra i contenuti dell'App *Sol LeWitt* (attiva dal 2020, prodotta da Microsoft e dalla Sol LeWitt Estate), dedicata alla carriera dell'artista. La produzione a stampa di LeWitt tra gli anni Settanta e Novanta è analizzata alla luce del film per *Dance* in David S. Areford, *LeWitt Moves: Choreographing the Printed Image*, in *Locating Sol LeWitt*, a cura di David S. Areford, Yale University Press, New Haven, 2021, pp. 87-113. L'oggetto del suddetto saggio esula tuttavia dal precipuo taglio adottato dal presente contributo e pertanto non rientrerà nella discussione. Per le medesime ragioni, nemmeno le pubblicazioni che recentemente hanno approfondito altri segmenti specifici dell'attività dell'artista verranno discusse.

¹⁰ LeWitt, *Dance*, cit.

¹¹ Patrick Bensard (regia), *Lucinda Childs, A Film*, 52', Lieurac Productions-ARTE, 2006.

¹² LeWitt, *Dance*, cit., p. XXIV.

¹³ Rappresentazioni grafiche che sintetizzano l'immagine mentale evocata dai ripetuti tragitti di ciascuna danza. Si accompagnano ai «diagrammi», studi fasici di linee direzionate che compongono la successione dei movimenti di ciascun danzatore: la loro stesura è momento preliminare e imprescindibile della composizione coreografica di Childs (Rondeau, *Lucinda Childs*, cit., p. 43).

¹⁴ La pellicola originale è conservata al Centre National de la Danse. Per l'ingresso di *Dance* nel repertorio del Ballet de l'Opéra National de Lyon (2016), Marie Hélène Rebois realizza una versione digitale identica al film di LeWitt, interpretata dal corpo di ballo dell'Opéra de Lyon.

¹⁵ Commissionato dal Richard Fisher Center for the Performing Arts at Bart College nel 2009. Per un inquadramento critico sulla pratica del restaging del repertorio coreografico contemporaneo si veda: <https://www.pewcenterarts.org/featured-posts/restaging-reconstruction> (ultimo accesso marzo 2021).

¹⁶ *Lucinda Childs: Dance*, a cura di Chrissie Iles, Anne e Joel Ehrenkrantz (New York, Whitney Museum of American Art, New York, 10 maggio-8 novembre 2009). Contestualmente, la collaborazione di *Dance* viene sinteticamente illustrata in Chrissie Iles, *Sol LeWitt, Lucinda Childs, Philip Glass: "Dance"*, in *Sol LeWitt: 100 Views*, a cura di Susan Cross e Denise Markonish, Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams, Yale University Press, New Haven, 2009, pp. 54-55. Ulteriori mostre che hanno presentato *Dance* sono: *To a Degree, Rational** (Firenze, Galleria Gentili, 17 maggio-30 giugno 2010); *Programmed: rules, Codes, and Choreographies in Art 1965-2018*, a cura di Christine Paul, Carol Mancusi-Ungaro, Melva Bucksbaum e Clémence White (New York, Whitney

Museum of American Art, New York, 28 settembre 2018-14 aprile 2019).

¹⁷ *When Sculpture & Dance meet: Minimalism 1961-1979*, a cura di Wendy Perron (New York, Loretta Howard Gallery, 10 settembre-7 novembre 2015); *Lucinda Childs/Sol LeWitt*, a cura di Lou Foster (Pantin, Galleria Thaddeus Ropac, 24 settembre 2016-7 gennaio 2017); *A different Way to Move: Minimalismes 1960-1980*, a cura di Marcella Lista (Nîmes, Carré d'Art-Musée d'art contemporain, 7 aprile-17 settembre 2017).

¹⁸ Jennifer Dunning, *An Avant-Garde*, cit., p. 8; Sally Banes, Tim Page e Jean Perreault, *Parade Rest: Dance moves on*, «Soho Weekly News», 6 dicembre 1979, p. 74; Deborah Perlberg, *Dance: Lucinda Childs, Philip Glass, and Sol LeWitt*, «Artforum», XVIII, 5, gennaio 1980, pp. 52-53; Anne Sargent Wooster, *Sol LeWitt's Expanding Grid*, «Art in America», LXVIII, 5, maggio 1980, pp. 143-147.

¹⁹ Wooster, *Expanding Grid*, cit., p. 143.

²⁰ Banes, Page, Perreault, *Parade*, cit., p. 74.

²¹ Susan Sontag, *A Brief Lexicon For "Available Light"*, «Art in America», LXXVI, 11, dicembre 1983, pp. 100-110, ristampato in Susan Sontag, *Where the stress falls: essays*, Picador, New York, 2002, pp. 161-175; Henry M. Sayre, *The Object of Performance. The American Avant-Garde Since 1970*, University of Chicago Press, Chicago, 1989, pp. 134-135; Clarisse Deubel, *Résonance des problématiques plastiques des œuvres de Sol LeWitt et Robert Morris dans les chorégraphies de Lucinda Childs de 1973-1979*, tesi di laurea, université Paris I Panthéon-Sorbonne, Parigi, 1995.

²² Jennifer Hasher Goldstein, *Collaboration, Movement, Projection: The Interdisciplinary Structure of Lucinda Childs's "Dance", 1979*, Stony Brook University, Exeter, 2010; Amanda Jane Lamarra Graham, *The Myth of Movement: Lucinda Childs and Trisha Brown Dancing on the New York, City Grid, 1970-1980*, University of Ro-

chester Press, Rochester, 2014; Corinne Rondeau, *Lucinda Childs et Sol LeWitt, la danse de la vision*, in *A different way to move: Minimalismes, New York 1960-1980*, a cura di Marcella Lista, catalogo della mostra (Nîmes, Carré d'Art-Musée d'art contemporain, 7 aprile-17 settembre 2017), Hatje Cantz Verlag, Berlino, 2017, pp. 180-185; la prima monografia sulla coreografa: Rondeau, *Lucinda Childs*, cit., pp. 65-90.

²³ Graham, *The Myth of Movement*, cit., pp. 214-215.

²⁴ Rondeau, *Lucinda Childs et Sol LeWitt*, cit., p. 180.

²⁵ Goldstein, *Collaboration*, cit., pp. 62-63.

²⁶ Perlberg, *Dance*, cit., p. 53.

²⁷ Sontag, *A Brief Lexicon*, cit., p. 173.

²⁸ Sol LeWitt, *Paragraphs on Conceptual Art*, «Artforum», V, 10, giugno, 1967, ristampato in *Sol LeWitt: a retrospective*, a cura di Gary Garrell, catalogo della mostra (San Francisco, San Francisco Museum of Art, 19 febbraio-30 marzo 2000), Yale University Press, New Haven, p. 370.

²⁹ LeWitt, *Dance*, cit., p. XXV.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² Sol LeWitt in Banes, Page, Perreault, *Parade*, cit., p. 74.

³³ Sol LeWitt, *Wall Drawings*, «Art Magazine», XL, 6, aprile 1970, ristampato in *Sol LeWitt: Wall Drawings from 1968 to 2007*, a cura di Béatrice Gross, catalogo della mostra (Metz, Centre Pompidou-Metz, 7 marzo 2012-29 luglio 2013), Centre Pompidou-Metz, Metz, 2012, p. 218.

³⁴ Sol LeWitt in Andrew Wilson, *Interview*, «Art Monthly», 164, marzo 1993,

ristampato in *Sol LeWitt: Wall Drawings*, a cura di Béatrice Gross, cit., p. 260.

³⁵ Brenda Richardson, *Unexpected directions: Sol LeWitt's Wall Drawings*, in *Sol LeWitt: a retrospective*, a cura di Gary Garrell, cit., p. 45.

³⁶ Sontag, *A Brief Lexicon*, cit., p. 173.

³⁷ Sol LeWitt, *Didascalia della figura 66*, in *Sol LeWitt*, a cura di Alicia Legg, catalogo della mostra (New York, The Museum of Modern Art, 3 febbraio-4 aprile 1978), The Museum of Modern Art, New York, 1978, p. 65.

³⁸ Perlberg, *Dance*, cit., p. 53.

³⁹ Sol LeWitt in Andrew Miller Keller, *Excerpt from a Correspondence*, citato in *Sol LeWitt: a Retrospective*, a cura di Gary Garrell, cit., p. 43.

⁴⁰ Lucinda Childs (coreografia) in collaborazione con Sol LeWitt, *Mayday* (musiche di Christian Wolff, illuminazione di Howell Binkley, costumi di Suzanne Gallo), Teatro Lirico, Milano, 1989. Per le recensioni: Leonetta Bentivoglio, *Lucinda Childs, il fascino di quei tramonti*, «la Repubblica.it», 29 giugno 1989; Alessandro Cannavò, *Lucinda Childs: «Porto in scena l'astrattismo»*, «Corriere della Sera», 27 giugno 1989, p. 26.

⁴¹ *Dance* è erede dell'aspirazione modernista all'Opera d'Arte Totale di collaborazioni, quali i Ballets Russes e Suédois e il teatro del Bauhaus, mutate tra gli anni Cinquanta e Sessanta dalla scena statunitense inaugurata da Cage, Cunningham e Rauschenberg e ben conosciuta dai tre collaboratori (Banes, Page, Perreault, *Parade*, cit., p. 74).

⁴² Perlberg, *Dance*, cit., p. 53.

⁴³ Un cenno a *Glass House*, per paragonare il procedimento formativo di

Dance con quello estatico del «cinema-fuori-dal cinema», è presente in: Rondeau, *Lucinda Childs et Sol LeWitt*, cit., p. 182, nota 11.

⁴⁴ Le considerazioni sul progetto *Glass House* riprendono: Andrea Somaini, *Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro*, «Rivista estetica», 55, 2014, pp. 155-167.

⁴⁵ Wooster, *Expanding Grid*, cit., p. 145.

⁴⁶ *Vidéodanse, les trente ans: 1982-2012*, a cura di Michèle Bargues (Centre Pompidou, Parigi, 31 ottobre-25 novembre 2012).

⁴⁷ Elena Vaccarino, *La musa dello schermo freddo. Videodanza, Computer, Robot*, Costa & Nolan, Genova, 1996, p. 80.

⁴⁸ Sol LeWitt in Dunning, *An Avant-Garde*, cit., p. 8.

⁴⁹ Per la produzione Broadway sulla band inglese, in cartellone dal 1977 al 1979, lo scenografo Jules Fischer concepisce un «moving collage», sia a colori che in bianco e nero, di immagini e registrazioni che illustrino la temperie degli anni attraversati dal gruppo musicale. Trecento slides e un film di un'ora sono riprodotti da proiettori retrostanti e antistanti i performer in una sequenza azionata manualmente in sincronia con la musica dal vivo. Si veda: Charles Braveman (regia e produzione), *The making of Beatlemania*, 23' 53", 1978.

⁵⁰ Per un estratto di *Dance 7*: https://www.youtube.com/watch?v=Q6u-X9zmk0&ab_channel=AbmeyerWood (ultimo accesso marzo 2021).

⁵¹ Si veda il segmento 7' 46"-9' 40": https://www.youtube.com/watch?v=MV6iS-K7wOw&ab_channel=vikivb (ultimo accesso marzo 2021).