

Arianna Novaga

“Beneath the threshold of perception”.
Danza e fotografia live in *Held*, di Lois Greenfield e
Australian Dance Theatre

Premessa

La rappresentazione fotografica della danza costituisce uno stimolante tema di indagine ancora largamente inesplorato, nonostante recenti e importanti studi¹ ne abbiano fatto affiorare la rilevanza epistemologica. Spesso ritenute inconciliabili a causa della loro diversa natura ontologica², danza e fotografia nel corso del tempo si sono in realtà incontrate in diverse occasioni. Se i primi tentativi di ricerca di un terreno d’azione comune sono riconducibili al periodo delle prime Avanguardie storiche – si pensi, tra le altre, alla collaborazione tra Steichen e Isadora Duncan o tra Adolf De Meyer e Vaclav Nizinskij³ - lungo tutto il corso del Novecento, la danza ha sostanzialmente fruito dell’immagine fotografica soprattutto per testimoniare e conservare la memoria dell’evento, o per la produzione di ritratti destinati alla comunicazione degli spettacoli.

Ma è a partire dagli anni Duemila che danza e fotografia hanno iniziato ad intrecciare le loro istanze in modo innovativo. L’attuale crescente disponibilità di tecnologie digitali ha consentito l’introduzione di una serie di originali possibilità artistiche in scena. La sperimentazione di dispositivi interattivi e video hanno permesso di generare esperienze che hanno modificato le tradizionali dinamiche spazio-temporali e costruito piani percettivi multipli ed eterogenei, scomposto la narrazione lineare, disgregato i confini formali della coreografia.

1. Ci si riferisce in particolare alle recenti ricerche dello studioso inglese Matthew Reason, di cui si parlerà in seguito, e del volume di Samantha Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2018, che ripercorre, tra le altre, anche le relazioni tra fotografia e danza nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento.

2. L’annoso dibattito sull’impossibilità di fotografare il teatro e la danza a causa del loro carattere effimero, e dunque irrapresentabile, è ancora vivacemente percorso, soprattutto in area statunitense. A tal proposito si vedano, tra gli altri, gli scritti di Peggy Phelan, Philip Auslander, Amelia Jones e Rebecca Schneider.

3. Cfr. Samantha Marenzi, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, cit.

In questo scenario, così complesso e in continua trasformazione, la fotografia ha ri-trovato uno spazio operativo privilegiato divenendo in qualche caso coefficiente testuale⁴, elemento drammaturgico, o addirittura protagonista. Il carattere *live* dell'immagine fotografica scattata durante lo svolgersi della performance, in particolare, si pone come nuova opportunità di connessione tra danza e fotografia, laddove, diversamente dall'azione del video *live*, entra nel cuore del processo creativo un nuovo tipo di immagine, quella fissa, il cui ruolo è ancora tutto da esplorare.

Il paradigmatico caso di studio *Held*, prodotto da Australian Dance Theatre con la fotografa americana Lois Greenfield, si delinea come evento pionieristico in quanto la fotografia, non più solo documento, si propone come dispositivo fondante dello spettacolo.

L'Australian Dance Theatre di Garry Stewart

La compagnia di teatro-danza ADT, è stata fondata nel 1965 ad Adelaide (SA) da Elizabeth Cameron Dalman, formatasi sulla scena newyorkese con Martha Graham, ed Eleo Pomare, noto per la sua esperienza artistica politicamente impegnata nella rivendicazione dei diritti dei neri. Fin dagli esordi, il gruppo ha seguito le orme della Modern Dance americana, producendo una serie di coreografie che hanno segnato una rottura con il balletto classico tradizionale australiano. I vari direttori artistici che si sono avvicendati nel corso dei decenni, hanno guidato la compagnia attraverso esperienze espressive di altissimo livello, tanto che ADT è stata insignita di numerosi riconoscimenti sul piano internazionale ed è stata frequentemente invitata ad esibirsi nei maggiori teatri del mondo. Alle soglie del 2000, con l'entrata del coreografo Garry Stewart, il carattere espressivo del gruppo ha acquisito nuove specificità, determinate dall'uso estensivo di apparati digitali in scena: l'impiego del video come elemento narrativo a supporto della danza, la proiezione di immagini fisse o in movimento, la creazione di ambienti interattivi e di realtà aumentata, nonché l'introduzione di sensori sugli arti dei danzatori per animare figure virtuali, ogni forma di tecnologia è stata sperimentata per dar luogo ad una progressione di performance uniche, divenute ben presto memorabili. Il vocabolario di Stewart si basa principalmente sull'intersezione di una grande varietà di generi che includono arti marziali, ginnastica acrobatica, *street dance* e alcuni movimenti yoga, mescolati con il balletto classico, la danza moderna e contemporanea. Il funzionamento del corpo umano e il suo moto nello spazio sono indagati nel minimo dettaglio, decostruiti fino a creare un sottoinsieme di micromovimenti di estrema precisione⁵.

4. Nel 2012 il coreografo belga Wim Vandekeybus e la compagnia Ultima Vez hanno presentato alla Biennale Danza di Venezia *booty Looting*, inedito esperimento di teatro-danza nel quale un fotografo, Danny Willems, è co-protagonista della scena e agisce drammaturgicamente producendo fotografie *live*. Un contributo di chi scrive sull'argomento si trova su Sciami/Ricerche, diretto da Valentina Valentini: *La fotografia live instant come dispositivo costruttivo di booty Looting, di Wim Vandekeybus*, online: <https://webzine.sciami.com/fotografia-dispositivo-booty-looting-vanderkeybus/> (u.v. 26/08/2018).

5. Le coreografie di Stewart sono definite "balistiche" dall'autore stesso. L'espressione si riferisce alla ricerca di un'esattezza del moto del corpo nello spazio.

Come accade in *Held*, le strutture dinamiche concepite da Stewart si relazionano di sovente ad un concetto di staticità della forma, riconducibile all'idea di immagine fotografica: il fraseggio del corpo è spesso portato ad arrestare e trattenere il movimento, per poi liberarlo durante il salto o la caduta. Questo approccio, che sembra elaborato per costruire una dimensione iconica del gesto danzato, ha portato il coreografo a riformulare l'estetica di alcuni spettacoli, che lui stesso ha qualificato successivamente come “fotogenici”.

Tra le varie rappresentazioni dell'ADT se ne ricordano alcune particolarmente attinenti al motivo fotografico, poi ripreso in *Held: Collision Course*, video-installazione del 2010 diretta da Stewart e da Carmelo Musca, visualizza il moto di un centinaio di danzatori ed atleti di varie discipline sportive, mentre si urtano tra loro, sospesi a mezz'aria. Il video è rallentato a 1500 fotogrammi al secondo⁶ e presenta quarantotto collisioni sequenziali⁷ ripartite in un tempo di circa 30 minuti. L'intensità, poderosa e irripetibile, che si sprigiona da ciascun colpo, rivela particolari impercettibili ad occhio nudo, mentre facce e corpi che si scagliano con forza uno contro l'altro esprimono una inaspettata condizione di maestosità espressiva e insieme di fragilità. Questa video-installazione sembra essere una declinazione stilistica dei filmati *slow motion* proposti durante *Held* e frapposti alle sessioni fotografiche e di danza.

Il pluripremiato *Proximity*, realizzato nel 2013 in collaborazione con il *video engineer* francese Thomas Pachoud, è invece uno spettacolo interattivo durante il quale i danzatori dialogano con le immagini video manipolate in tempo reale, in un incontro tra *live dancing* e *live video*. L'opera è realizzata a partire dall'indagine sulla qualità partecipativa del corpo all'atto del vedere, con riferimento alla fenomenologia della percezione di Maurice Merleau-Ponty. Anche in questo caso si riscontrano alcune attinenze dirette con il precedente *Held*, ad esempio la proiezione in tempo reale su grandi schermi che fungono da scenografie e il recupero di talune pratiche operative già visitate da Lois Greenfield⁸.

“Liberating the dancer from the dance!”

Classe 1949, Lois Greenfield inizia a fotografare verso la fine degli anni Sessanta con l'intento di diventare fotogiornalista ed entrare nel grande staff di operatori del «National Geographic». Il suo legame con il teatro e con la danza si concretizza a New York verso la metà degli anni Settanta, quando approda al «Village Voice» e inizia a pubblicare le sue fotografie accanto alle recensioni settimanali della

6. Con una videocamera digitale per riprese ad altissima velocità, le registrazioni della durata di un secondo possono subire dilatazioni temporali fino a raggiungere i 45 secondi e in alcuni casi il minuto, in modo da generare un particolare effetto di rallentamento del movimento chiamato *Extremely Slow Motion*.

7. Online: <https://www.adt.org.au/current/works/held> (u.v. 26/08/2018).

8. Alcune invenzioni visive di *Proximity* alludono a fotografie presenti in *Held* e sono divenute vere e proprie icone dello spettacolo; ad esempio le immagini prodotte tramite effetti strobofotografici oppure quelle più tipiche dello stile fotografico della Greenfield che raffigurano corpi sospesi a mezz'aria.

nota critica Deborah Jowitt. In quegli anni la Greenfield ha occasione di incontrare e fotografare molte donne e uomini di spettacolo e le immagini che produce vengono rapidamente divulgate in molte riviste di tiratura internazionale.

Nel 1982 fonda uno studio fotografico che porta il suo nome (attualmente ancora attivo), dove avvia un'indagine sulla meccanica del corpo umano, alla ricerca di una interpretazione fotografica del potenziale espressivo del movimento. Il passaggio dalla documentazione della scena alla fotografia in studio, dove l'illuminazione e la dinamica dei corpi possono essere perfettamente governate, induce la Greenfield a collaudare la sua originale sintassi visiva. Pur non considerandosi una vera e propria fotografa di danza, focalizza la sua intera poetica sulle evoluzioni dei danzatori, ai quali spesso chiede di compiere movimenti estemporanei: «I don't consider myself a dance photographer because I don't record choreography. I make photographs of dancer with whom I collaborate to make improvised images, most of which could never be performed on a stage»⁹, spiega in un'intervista, sottolineando la sua volontà di produrre un'opera singolare e non una mera registrazione di azioni derivate dallo spettacolo. Parlando dei suoi esordi, riconosce le difficoltà fattive di un tipo di pratica puramente documentativa. Se inizialmente la sua maggiore preoccupazione sembra inquadrata nella gestione della complessità tecnica – definizione della superficie dell'immagine e imperfezioni come sgranatura e mosso, nonché la mancanza di costumistica e di energia dei danzatori durante le prove – in seguito la Greenfield costruisce su queste incertezze una sua personale strategia d'azione: fare fotografia non consiste nella semplice cattura del picco di un movimento estrapolato dal flusso coreografico, ma piuttosto rinvia all'idea di un'invenzione creativa originale, basata sul riscatto dal presunto asservimento alla scena teatrale.

Lo stimolo a far uscire i danzatori dalla dimensione coreografica a favore di una più disponibile improvvisazione davanti all'obiettivo, avviene con il suo primo lavoro, concepito nel 1982 insieme a David Parson: «This was the first time I was asked to photograph a dancer outside the context of a specific dance, [...] this experience of liberating the dancer from the dance and privileging improvisation over choreography was what really captured my imagination»¹⁰. Da allora la sperimentazione della Greenfield si è costantemente calibrata sulla registrazione di forme corporee che con le loro movenze sfidano le leggi della gravità, ma che nel contempo assurgono a modelli di perfezione fisica affini a sculture classiche.

9. La dichiarazione è tratta dall'intervista *Tér, idő, tánc*, apparsa in lingua ungherese su «Digitális Fotó» nell'ottobre 2005 e tradotta in inglese con il titolo *Space, Time, Dance*. L'articolo integrale è reperibile online: <http://www.loisgreenfield.com/press/2015/9/23/space-time-dance-digitalis-foto-2005?rq=digitalis%20foto> (u.v. 03/07/2018). Una cospicua parte delle pubblicazioni citate di seguito sono state acquisite dalla fotografa e pubblicate sul suo sito web nelle sezioni *Press, Library e About*. Inoltre, questi stessi testi più alcuni materiali video inediti sono raccolti e gestiti dallo studioso Jonathan Bollen, in collaborazione con Darrin Verhagen, e dal progetto di archiviazione e documentazione iniziato nel 2006 presso la Flinders University, in collaborazione con Australian Dance Theatre, con il quale la Greenfield ha lavorato a più riprese. Tutto il materiale audiovisivo dell'archivio è fino ad oggi consultabile solo in loco.

10. L'affermazione della Greenfield è tratta dall'intervista *State of Grace*, in «Digital Photo Pro», luglio-agosto 2004, p. 68, online: <http://www.loisgreenfield.com/press/2015/9/20/dpp-state-of-grace?rq=digital%20photo%20pro> (u.v. 28/07/2018)

Lo stile di Lois Greenfield è ritenuto unico ed è oltremodo imitato nel mondo della fotografia di danza, ma la sua singolarità germina su di un terreno già seminato qualche decennio prima. Nel 1935, a New York, la pittrice Barbara Morgan, galvanizzata dall'emergente Modern Dance, inizia a fotografare la Martha Graham Dance Company¹¹ fuori dalle scene teatrali. La necessità di rimuovere i ballerini dal palco per condurli dentro uno studio, deriva principalmente da una preoccupazione di ordine tecnico, connessa all'illuminazione e allo spazio di azione intorno alla coreografia. Le possibilità dischiuse da un set predisposto permettono alla fotografa di fabbricare visioni inconsuete e di far affiorare un'energia non tanto materiale, ma piuttosto spirituale: «Dance has to go beyond theater... I was trying to connect her spirit with the viewer – to show pictures of spiritual energy»¹², afferma la Morgan, che altrove aggiunge «To epitomize [...] a dance with camera, stage performances are inadequate, because in that situation one can only fortuitously record. For my interpretation it was necessary to redirect, relight, and photographically synthesize what I felt to be the core of the total dance»¹³. Non è dunque immaginabile, per la Morgan, fotografare il movimento in maniera accidentale, poiché l'essenza della danza si può sintetizzare attraverso il linguaggio visivo solo se la forza drammatica del corpo viene guidata e indirizzata. Ogni danzatore possiede un'intensità esclusiva che anima il suo essere, un arresto peculiare del movimento che si può chiamare «Spirit, [...] or Imagination»¹⁴.

La cattura del gesto perfetto, ideale, che consegna l'immagine ad una atemporalità assoluta, rappresenta per la Morgan l'impulso verso un estremo rigore formale, ma nello stesso tempo è il pretesto per esplorare le parti più celate della natura umana; quella stessa natura, spinta verso il suo limite estremo, ricercata anni dopo anche da Lois Greenfield.

Le affinità stilistiche e poetiche tra le due fotografe appaiono evidenti, sebbene la Greenfield, pur dichiarandosi lusingata del paragone, proclami di provare un maggiore senso di appartenenza nei confronti di autori cronologicamente più vicini, come ad esempio Duane Michaels – nella cui opera ravvisa una comune inclinazione di stampo surrealista – o Henri Cartier-Bresson. Di fatto, il concetto di momento decisivo bressoniano, quell'istante unico che si verifica davanti all'obiettivo e che il fotografo deve essere pronto a cogliere¹⁵, ha indiscutibilmente influenzato il metodo della Greenfield, la

11. A questa nota danzatrice Barbara Morgan dedica una monografia fotografica intitolata *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*, pubblicata per la prima volta nel 1941 a New York da Duell, Sloan and Pearce. Una seconda edizione è uscita nel 1980 per la Morgan&Morgan, casa editrice fondata dalla stessa fotografa negli anni Settanta.

12. Joan Acocella, *An unforgettable photo of Martha Graham*, online: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/an-unforgettable-photo-of-marthagraham-159709338/> (u.v. 26/08/2018).

13. Barbara Morgan, *Barbara Morgan*, in «Aperture», n. 11, New York 1964, p. 16.

14. *Ibidem*.

15. «La photographie est pour moi la reconnaissance dans la réalité d'un rythme de surfaces, de ligne et de valeurs; l'oeil découpe le sujet et l'appareil n'a qu'à faire son travail qui est coordination organique d'éléments visuel. [...] Notre oeil doit constamment mesurer, évaluer [...] On compose presque au même temp que l'on presse le déclic [...] La composition doit être une de nos préoccupations constantes, mais au moment de photographier elle ne peut qu'être qu'intuitive, car nous sommes aux prises avec des instants fugitifs où les rapport sont mouvants» (Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Édition Verve-Tériade, Paris 1952, pp. 8-10).

quale però si arroga una più originale prospettiva immaginifica, completamente avulsa dall'intenzione documentativa del grande maestro: «Henri Cartier-Bresson would walk the streets waiting for a perfect points to coalesce. [...] I shake up the components of the shot. I like moments that defy logic and gravity». Anche se la ricerca del momento perfetto, caratteristico della fotografia di danza¹⁶, appartiene totalmente all'indagine della Greenfield, più che *à la sauvette* le sue immagini appaiono infatti come l'epilogo di una messa in scena finalizzata allo scatto finale. La performance stessa che si svolge davanti alla sua macchina fotografica è strettamente condizionata dai codici linguistici specifici del mezzo: composizione e inquadratura, illuminazione, relazione con la forma del soggetto. Le istantanee della Greenfield sintetizzano dunque un istante, immobilizzato in ragione della sua complessità, ma non quell'attimo esclusivo descritto da Cartier-Bresson. Il momento decisivo nelle sue fotografie è piuttosto quel palpito che diventa assoluto poiché riflette uno strappo al tempo della narrazione, solidificando una figura in un gesto eterno che contiene non solo il presente dell'azione, ma anche il suo passato (lo slancio) e il suo futuro (la caduta). Anche lo studioso Matthew Reason, che in più occasioni raffronta Cartier-Bresson e la Greenfield, considera gli *still* di quest'ultima ben diversi da quelli del noto fotogiornalista: «[They] “sum up a moment more than that moment”. Here the decisive moment seeks to lead the viewer into contemplation of movement, reading a narrative of time into the still fragment»¹⁷. A conferma di questa interpretazione, la fotografa stessa asserisce: «It intrigues me that in 1/500th of a second I can allude to past and future moments, even if these are only imagined»¹⁸.

Il linguaggio della Greenfield, nel corso degli anni, si è arricchito di riflessioni speculative che ne puntualizzano le scelte poetiche. Il concetto di temporalità¹⁹, ad esempio, è spesso presente in diversi suoi scritti e interviste. Considerata come sottotesto della sua ricerca artistica, la nozione di tempo fotografico – con tutto il bagaglio teorico che si porta appresso, a partire da Barthes fino a Duboy e a Flusser – contiene molte suggestioni poetiche: il concetto di eternità ad esempio, ma anche sostanza, materialità e spazio, che rappresentano le strutture ontologiche della sua fotografia, mescolate con un senso di mistero e di irrealtà affidati alla percezione dell'attimo ideale. Come evidenzia lei stessa:

The ostensible subject of my photographs may be motion, but the subtext is Time. A dan-

16. Matthew Reason ha dedicato diversi studi ai rapporti tra danza e fotografia e all'opera di Lois Greenfield. Oltre al saggio *Still Moving. The Revelation or Representation of Dance in Still Photography*, pubblicato nel 2003 in «Dance Research Journal», n. 35-36, nel suo ultimo libro, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, tenta di classificare l'operato della fotografa all'interno di una sezione peculiare, tra danza e fotografia, etichettata come *Photo-Choreography*, di cui individua alcuni aspetti chiave come appunto la ricerca del momento perfetto attraverso movenze che tendono a raggiungere «the pinnacle of the leap, or the perfectly outstretched toe, [...] a tradition that is particularly dominant within ballet, where an image that does not capture the perfect moment can simply be dismissed as wrong» (Matthew Reason, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Palgrave Macmillan, London and New York 2006, p. 247).

17. *Ivi*, p. 137.

18. *Ibidem*.

19. Tra le considerazioni di stampo teorico esplicitate in diversi contesti dalla Greenfield, ci riferiamo in particolare alla nozione di tempo perché utile alla trattazione del caso studio *Held*.

cer's movements illustrate the passage of time, giving it a substance, materiality, and space. In my photographs, time is stopped, a split second becomes an eternity, and an ephemeral moment is solid as sculpture. The seemingly impossible configurations of dancers in the air are all taken as single image, in-camera photographs. I never recombine or rearrange the dancers within my images. Their veracity as documents gives the images their mystery; and their surreality comes from the fact that our brains don't register split seconds of movement.²⁰

Prima dell'esperienza di *Held*, Lois Greenfield ha fotografato gran parte della scena sperimentale statunitense (Martha Graham, Paul Taylor, Bill T. Jones, Merce Cunningham, David Parsons, Daniel Ezralow, etc.) e ha pubblicato diverse monografie che raccolgono gli scatti più notevoli della sua carriera²¹. Nel 1987 David Parson dedica alla fotografa lo spettacolo *Caught*, un assolo di una manciata di minuti ispirato alla sua opera: in scena il protagonista viene illuminato da un faro stroboscopico che produce un effetto di immobilizzazione modulata sull'azione ripetuta del salto. L'impressione visiva è quella di un soggetto che, perpetuamente in volo, attraversa lo spazio del palcoscenico sospeso in aria. Il ritmo luce-buio ricorda lo scatto fotografico e le pose aeree sono un chiaro omaggio alle fotografie della Greenfield. Evidente esempio di contaminazione dei linguaggi, *Caught* preconizza l'idea di portare la fotografia sul palcoscenico e renderla protagonista al pari della danza stessa, come accade in *Held*. Osserva William Ewing:

For the first time, I believe, the traditional roles of dance and photography had been inverted. No longer was dance the uncontested leader, photography the follower; no longer was photography merely the handmaiden of the dance, there to perform the functions of documentation and/or idealisation. The partnership of dance and photography was finally placed on an equal footing.²²

Nel 1994, la Greenfield è invitata a *Le Printemps de Cahors* in Francia, dove mette in scena un

20. Lois Greenfield, *Moments Beneath the Threshold of Perception*, in «World Literature today», marzo-aprile 2013, p. 39.

21. Nel 1992 *Breaking Bounds: The Dance Photography of Lois Greenfield*, con un saggio critico di William A. Ewing, pubblicato da Chronicle Books negli Stati Uniti e da Thames & Hudson in Inghilterra e Francia: composto da un corpus di fotografie in bianco e nero in cui i danzatori si stagliano su di uno sfondo monotonale neutro, il volume mette in evidenza la tensione dinamica tra danza e fotografia, esplorando sistematicamente e in maniera spettacolare i limiti del movimento umano. È invece del 1998 *Airborne: The new Dance Photography of Lois Greenfield*, il secondo libro concepito sul format del precedente, formato da una raccolta di fotografie in bianco e nero che ritraggono alcuni dei più importanti danzatori al mondo, provenienti da compagnie come il San Francisco Ballet, Martha Graham Dance Company, Parsons Dance Company, etc. Come nota William Ewing nel testo introduttivo, pur nella più incondizionata improvvisazione, ogni gruppo di ballerini esibisce un'esemplare complicità ed interazione, svelando la propria appartenenza ad un preciso stile attraverso attitudini riconducibili alla tipica “scuola” di ogni coreografo. Nelle fotografie selezionate per questo libro si cominciano ad intravedere alcuni elementi aggiuntivi che partecipano all'azione: volumi geometrici, tessuti impalpabili, rami di albero che avvolgono i corpi, depositi di farina leggera e polvere di cacao animati dal movimento, specchi deformanti, ogni oggetto viene scenografato per allestire costruzioni enigmatiche ed allegoriche e inserito nel quadro per estetizzare la scena. In questo modo l'esplorazione visiva non è solo consacrata al puro movimento, ma fa affiorare la qualità narrativa della danza e della fotografia stessa. Nel 2015 la Greenfield pubblica una nuova monografia intitolata *Moving Still*, sempre con l'americana Chronicle Books e con Thames & Hudson di Londra, e con una nuova introduzione critica di William Ewing: quest'ultima opera presenta una serie inedita di fotografie a colori che talvolta giocano con i toni del grigio sullo sfondo e dei costumi in contrasto con il colore della pelle, oppure con tessuti preziosi e oggetti riflettenti o colorati, saturati a fondo scala. Se il colore rappresenta una novità in questa recente fase della Greenfield, tra le fotografie del volume appare anche una sezione in bianco e nero che sembra appartenere più alla serie precedente (salti, slanci vigorosi e gestualità atletiche, insieme ad una ricerca quasi ossessiva della perfezione della posa, in puro stile greenfieldiano).

22. William A. Ewing, *Liberating the dancer from the dance*, in «Art&Design Magazine», n. 93, 1993.

allestimento molto complesso sul piano tecnologico: su di un schermo alto circa 9 metri, montato sulle sponde di un fiume, proietta un diaporama con una sequenza di sue fotografie realizzate nel corso degli anni precedenti. Non si tratta ancora di una riproduzione di immagini in tempo reale, ma l'effetto spettacolare della rappresentazione tratteggia, in embrione, il modello visivo a cui si ispirerà la scena di *Held*. Più di dieci anni dopo, infatti, invitata dall'Australian Dance Theatre a partecipare al suo primo spettacolo, concepisce insieme a Garry Stewart un impianto analogo: due grandi schermi quadrati, movimentabili e retroilluminati, delimitano il palco di *Held*, mentre la fotografa manifesta apertamente la sua presenza collocandosi in posizione centrale, sul ciglio dell'area luminosa, con la schiena rivolta verso il pubblico e con la fotocamera puntata, pronta a realizzare scatti *live*, fruibili in tempo reale dalla platea.

Held ha debuttato all'Opera di Sidney nel 2004²³ e ha transitato nei teatri più importanti del mondo, ad esempio il Joyce Theater di New York, il Théâtre de la Ville di Parigi nel 2005 o il Sadlers Wells di Londra nel 2006. Tra il 2006 e 2007, anno in cui sono terminate le repliche, ha circolato infine in Europa e in Giappone.

Un approccio pionieristico al *live instant* in scena

L'incontro tra Lois Greenfield e Garry Stewart avviene nel gennaio 2003, a New York City. La compagnia stava chiudendo una *tournee* che aveva ottenuto un discreto successo grazie allo spettacolo *Bird Brain*²⁴, quando venne intercettata dalla fotografa, ansiosa di incontrarne il coreografo²⁵. L'intento della Greenfield era di reclutare abili danzatori per le sue sessioni fotografiche in studio e il motto della compagnia «high density, high velocity, risk oriented»²⁶, sembrava un'esortazione a collaborare. L'approccio al movimento, l'energia dell'azione e le coreografie aeree realizzate da Stewart erano note alla Greenfield grazie alle immagini promozionali e alle fotografie di scena, anche se lei, in più occasioni, ha ammesso che all'epoca non aveva assistito a nessuno spettacolo della compagnia:

23. Chi scrive ha potuto visionare un video completo, fornito dalla compagnia, del debutto australiano.

24. Concepito nel 2000, questo spettacolo rappresenta l'esordio del giovane Stewart presso l'Australian Dance Theatre. Ispirato al grande capolavoro del balletto classico *Il lago dei Cigni*, *Bird Brain* mette in gioco la danza moderna e contemporanea fondendone il lessico con la ginnastica artistica e la *breakdance*. La confluenza di queste diverse forme di espressione performativa e sportiva nello stesso flusso coreografico ha contribuito a fondare un linguaggio inedito, negli anni sempre più estremo, divenuto poi il tratto distintivo della compagnia.

25. L'aneddoto è riportato in un'intervista a Garry Stewart realizzata in occasione di una serie di repliche dello spettacolo ad Adelaide, Australia, presso Her Majesty's Theatre; in Erin Brannigan, *Fast Moves, still lives*, in «Real Time Arts», n. 59, 2004, online: <http://www.realttimearts.net/article/issue59/7356> (u.v. 03/07/2018). Tuttavia, in alcune dichiarazioni della Greenfield, emerge una differente versione dei fatti, secondo la quale i due si incontrarono dapprincipio ad un seminario e in seguito fu Stewart ad invitarla ad una collaborazione: la fotografa si recò in Australia, dove avvenne la prima sessione di scatti ai membri della compagnia, e il servizio da lei realizzato in quell'occasione diventò il principale supporto visivo sul quale poi concepire e sviluppare la coreografia. Cfr. Leili Sreberny-Mohammadi, *Interview with Lois Greenfield*, <http://www.article19.co.uk> (u.v. 02/07/2018).

26. *Capturing the Unseen*, in «Dance Australia», n. 44, febbraio-marzo 2004, online: <http://www.loisgreefield.com/> (u.v. 08/07/2018).

Sometimes you get a feeling for someone [...] and having seen the pictures of the company's choreography, basically his approach to movement, which is explosive, high energy, very forward thinking and exactly what I'm always looking to photograph, I knew it would be a perfect match, even though it was what you might call a blind date.²⁷

Dal canto suo, pare che nemmeno Stewart conoscesse molto le fotografie della Greenfield, viste per la prima volta durante quell'incontro. Con l'immediata consapevolezza che il fascino di quelle immagini derivava soprattutto dalla perfetta tensione dei corpi sospesi, Stewart pensò istintivamente ad una coreografia *kamikaze-style*²⁸, immaginando reiterati volteggi e traiettorie aeree orientate allo scatto: «I had to create a choreography embedded with a multitude of photogenic moments. [...] To begin with, I overcompensated and made it too obviously a jumping exercise, and I had to reappraise the choreography and make it more seamless»²⁹. E in un'altra intervista aggiunge: «Lois's work is, to a large extent, focused on the heroic, the virtuosic. And to an equal degree so is my choreography»³⁰. Le intenzioni comuni e il lessico condiviso portarono i due a valutare una possibile interazione artistica, nell'intento di far dialogare i due linguaggi in modo inconsueto. Subito emerse l'idea di includere la Greenfield direttamente sulla scena, tramutandola in componente produttiva della coreografia. Stewart evidenziò la modalità sottolineandone il peso concettuale:

Lois's role in this project is the extraction of seemingly impossible moments that usually remain hidden within a given passage of choreography, images which will be projected instantaneously on a screen during the performance. Her photography allows the viewer to witness relationships between the dancers that are normally so fleeting they are rendered invisible.³¹

Nel 2001, in occasione del Melbourne International Festival of the Art, la fotografa aveva realizzato un *Public Photo Event* i cui protagonisti erano alcuni membri dell'Australian Ballet. Le immagini che realizzava venivano visualizzate con effetto immediato dal pubblico presente, grazie ad un semplice software da studio che inviava le fotografie ad un computer, connesso con un proiettore. Questa procedura incuriosì Stewart, che elaborò l'idea per trasformarla nell'invenzione registica di uno spettacolo costruito *ad hoc*. Per il coreografo si trattò di una vera e propria sfida sul piano artistico, dato che nessuno aveva mai attuato un esperimento di questo genere, ma il progetto era invitante anche per i propositi che portava con sé, come la garantita spendibilità sul mercato americano grazie alla fama della Greenfield. Stewart dichiarò, infatti:

27. *Ibidem*.

28. Questa espressione appare in molti articoli che descrivono il lavoro di Stewart e si riferisce presumibilmente alle movenze iperboliche e travolgenti dei danzatori, considerate sfrenate e talvolta violente o autodistruttive. Cfr. Katherine Goode, *Held*, in «The Advertiser», marzo 2004; *Stunning, Dazzling*, comunicato relativo alla *première* di *Held* in Nord America, presso *The Atwood Concert Hall*, Anchorage, marzo 2005; e infine Giovanna Dunmall, *A moment in time*, in «Sublime. First international ethical lifestyle Magazine», n. 3, 2007.

29. Citazione tratta dall'intervista a Garry Stewart apparsa in Erika Kinetz, *Ok., Great, Just Hold That Pose and Smile*, in «The New York Times», aprile 24, 2005.

30. Erin Brannigan, *Fast Moves, still lives*, cit.

31. *Ibidem*.

The opportunity was too great to let go. This has never been done before, there has never been a dance performance with a dance photographer operating in the show. We think it's a world first, and with Lois's status attached to the project, it will provide great opportunity to elevate the exposure of ADT in the US, a market into which we have already made some headway.³²

Verosimilmente si trattava della prima volta in cui lo scatto fotografico veniva inteso come azione coreografata, e la questione comportava diverse incognite soprattutto pratiche per la fotografa, a partire dal tipo di fotocamera da usare:

Finding the right camera system was the tricky part. [...] It turned out that the Hasselblad/Sinarback combination couldn't deliver the images to the projection screen fast enough. Chris Herzfeld, my lighting and technical advisor, found the solution: shooting 35mm with a video out connection to the screen. So there I was, reverting to a camera format I hadn't touched in 20 years!³³

Le varie complicazioni relative alla tecnica, compresa l'incognita dell'uso del flash sincronizzato e l'impraticabilità dell'autofocus durante la performance, hanno spesso intimorito la fotografa, che in più occasioni ha ammesso di avere fallito qualche scatto durante lo spettacolo. Tuttavia, l'esperienza sulla scena di *Held* si è dimostrata, infine, costruttiva e artisticamente proficua:

I love the uncertainty of the creative process, being in a new project and not knowing where it's going. No writer would publish every word from his or her computer and yet I allow every photo I take to go up on the screen during the show. I was of course very nervous about this at first, but actually now that I am more comfortable with my role in the dance, I feel proud that I am willing to share my process with the audience by taking that risk.³⁴

In diverse occasioni la fotografa ha riferito del delicato e complesso equilibrio in scena tra lei e i danzatori, descrivendolo come una simbiosi, un passo a due il cui apice è simboleggiato proprio dallo scatto del lampo³⁵. C'è una specie di energia, ha ribadito, in questi attimi irripetibili, «[that] is coming at me from all sides, in all directions»³⁶, che si verifica ogni volta in modo diverso. Ogni spettacolo, infatti, consta di lievi alterazioni del movimento nello spazio che mutano anche la composizione della singola immagine, cosicché le fotografie prodotte in scena sono sempre, inevitabilmente, nuove.

Il confronto con la fotografia si è presentato come una sfida anche per Stewart, il quale ha ritenuto necessaria un'immersione totale nell'argomento, attraverso l'esplorazione di alcuni ambiti teorici e di principi tecnici, ma anche tramite la conoscenza di alcuni autori noti:

32. Erika Kinetz, *Ok., Great, Just Hold That Pose and Smile*, cit., Garry Stewart rilascia sporadicamente interviste e sembra piuttosto schivo quando deve illustrare le sue stesse creazioni artistiche. L'articolo da cui è tratto questo brano, introduce eccezionalmente alcune sue dichiarazioni particolarmente significative, che fanno intuire la sua indole professionale. Apparso su «Dance Australia», questo testo è stato inizialmente pubblicato sul sito internet di Lois Greenfield nella sezione *Press*, ma inspiegabilmente è stato eliminato e ad oggi risulta ancora irrimediabile sul web.

33. Lois Greenfield, *Flying high*, online: <http://www.imaginginfo.com> (u.v. 05/07/2018).

34. *Space, Time, Dance*, cit.

35. Giovanna Dunmall, *A moment in time*, cit., p. 12.

36. Erika Kinetz, *Ok., Great, Just Hold That Pose and Smile*, cit.

Beyond Lois' actual role in the work, the project is conceptually centered [on] the broader parameters of photography... I've had to embark on a bit of a crash course, reading everything from books on camera technique and the chemistry of film processing to writings on the philosophical and cultural meanings ascribed to photography and the image. I've also been looking at the work of other noted contemporary photographers such as Cindy Sherman, Diane Arbus, Tracey Moffat and Wolfgang Tillmans. [...] In *Held*, the stage becomes the photographic studio and in a sense an atelier – a space of work and process. Lights are wheeled around the stage, gaffer tape marks an "x" to position a dancer and in each scene there are observers as well as photographed subjects present. Of course this is a stylised, theatricalised "studio", so the phone isn't ringing every 5 minutes and people aren't sitting around eating order-in pizza. But the notion of stage-as-studio is something that drives the set design, lighting and the division of space as well as the demeanor and attitudes of the performers onstage. Other threads are drawn into the work such as framing and partitioning, the manipulation of light and darkness, being "in focus" and "out of focus" etc.³⁷

Lo spettacolo

La scena di *Held*, come rimarca Stewart, è progettata come una sorta di studio fotografico, il cui assetto sancisce tutta la disposizione degli apparati scenici, comprese le strategie di ubicazione dei danzatori nello spazio e i loro spostamenti. Alcune partiture coreografiche si svolgono in una oscura penombra, rischiarata solo dal colpo di flash fotografico, cosicché il pubblico sia portato a riflettere sull'atto del vedere e sul rapporto luce-movimento.

La prima sezione dello spettacolo si apre con una dichiarazione di intenti: la fotografa e la sua fotocamera sono visibili, protagoniste, al centro della scena, mentre varie figure si avvicinano con balzi e capriole acrobatiche, in una sorta di lotta danzata. Grazie al flash sincronizzato vengono immobilizzate dapprima una decina di posizioni aeree che appaiono sugli schermi con un ritardo di qualche secondo. La reazione istantanea del lampo, ad ogni scatto, comunica il momento in cui l'immagine viene generata e riprodotta, offrendo al pubblico la possibilità di approntarsi per ricevere l'immagine successiva. Queste prime fotografie sono in bianco e nero e permangono sugli schermi per una durata variabile, utile per poter osservare con attenzione dettagli altrimenti invisibili all'occhio [fig. 1].

La coreografia successiva, senza soluzione di continuità rispetto alla precedente, vede un piccolo gruppo di danzatori che incrociano salti, tuffi e piroette ardite, assicurando alla fotografa l'occasione di estrarre inquadrature più articolate e accattivanti. In questa variazione, infatti, ogni tentativo di composizione comprende più parti di corpi, conformemente al tipico approccio della Greenfield, di cui si è già detto. Infine, durante l'assolo di poche decine di secondi che chiude la prima parte, appaiono le ultime fotografie realizzate ad una frenetica danzatrice, illuminata dall'alto con più spot di luce a pianta quadrata³⁸. Ogni passaggio coreografico è organizzato per dar modo alla fotografa di produrre un tipo

37. Erin Brannigan, *Fast Moves, still lives*, cit.

38. La forma quadrangolare è riconducibile, anche in questo caso, allo stile Greenfield, che usa lo *square format* come rottura con la tirannia del rettangolo e per distribuire le spinte gravitazionali sui quattro lati. Cfr. William A. Ewing nel saggio *The Landscape of Dance, The Fugitive Gesture: Masterpieces of Dances Photography*, London, Thames & Hudson, 1987.

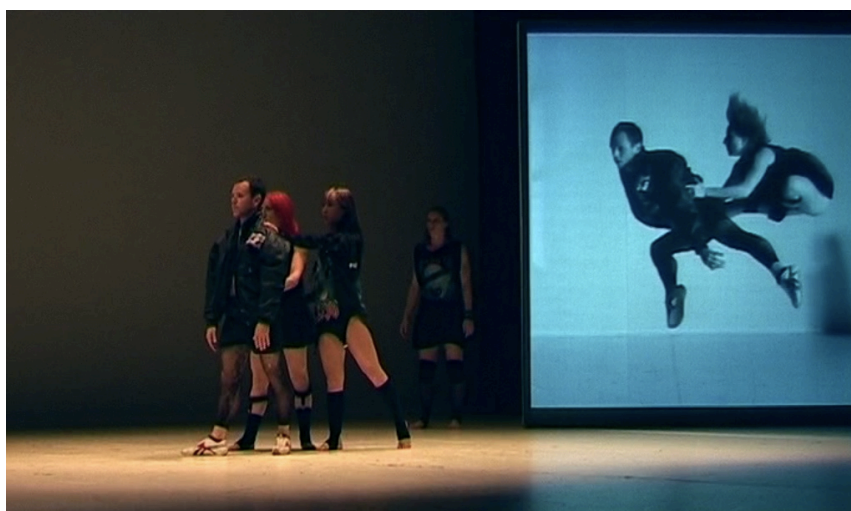


Figura 1 – Sequenza “greenfieldiana”. Still da video.

di impianto visivo stilisticamente riconoscibile, anche se si nota una minor esattezza nella costruzione compositiva rispetto alle fotografie da studio, per ovvi motivi legati alla estrema rapidità e irripetibilità degli eventi.

Allo spegnersi dei fari, la musica attenua la sua energia diventando più melodiosa e gli schermi si avvicinano lentamente fino ad allinearsi e creare una superficie rettangolare. Il ritmo rallenta e vengono proiettate immagini in movimento che raffigurano danzatori in volo. Si tratta di video a colori pre-prodotti in modalità *slow*, che concedono l’opportunità agli spettatori di esplorare con calma la leggerezza dei corpi e la precisione dei gesti, i dettagli dei costumi, nonché le espressioni dei volti dei danzatori.

Rientrata in scena, la Greenfield fotografa in modalità *live* brevi brani coreografici, riproponendo il medesimo stile caratteristico, senza grandi dissomiglianze rispetto all’azione precedente se non per qualche, insignificante, avvicinamento al soggetto. Piuttosto breve e ripetitiva, sia sul piano visivo che su quello musicale, questa ripartizione funge da raccordo con quella consecutiva, sensorialmente più coinvolgente. Qui la Greenfield sparisce dalla scena per lasciare il posto ad un gioco di ombre proiettate sullo sfondo. Lo spostamento degli schermi rivela due volumi trapezoidali che richiamano la forma del *bank* da studio e che, accostati tra loro, rievocano anche il profilo di un prospetto domestico semplice, con il tetto spiovente; su questa facciata monocromatica, immersa in una luce radente prima calda e poi fredda, si stagliano nettamente le silhouette di alcuni danzatori i quali, muovendosi sopra ritmi elettronici, generano un efficace effetto di moltiplicazione dei gesti.

All’ennesima apertura degli schermi, tornati ancora una volta in posizione iniziale, corrisponde un breve assolo di *breakdance* avvolto nel buio e illuminato dall’alto con i fari a pianta quadrata già incontrati in precedenza. Le movenze del ballerino decelerano insieme alla musica, fino ad arrestarsi e

chiudere il primo atto.

L'inizio della seconda sezione fa presagire un radicale cambio di registro. Una melodia suonata al pianoforte accompagna le coreografie, divenute più morbide e ordinate, mentre i danzatori si inseguono uno dopo l'altro nel movimento. Immersi in un chiarore verdastro, che ricorda quello della luce di sicurezza della camera oscura, i corpi vengono inaspettatamente rischiarati da una improvvisa luce discontinua, che dissemina i soliti quadrati luminosi in scena. Anche questo breve interludio è presentato come una sorta di contrappunto alla fotografia, esattamente come il gioco di ombre visto in precedenza, allo scopo di estendere e visitare il tema secondo più declinazioni. La Greenfield, infatti, durante questi respiri di pura danza, si eclissa per lasciare spazio alla regia e al linguaggio coreografico. Sulla voce ininterrotta delle note di Chopin, la fotografa ricompare con l'apparecchio montato su di un treppiede e si sistema accovacciata a bordo scena, mentre il fondale si chiude con un pesante sipario nero.

Nella terza sezione di *Held*, un singolo danzatore esegue un solo producendo diversi movimenti specifici – dischiude lentamente le braccia aperte verso l'alto, oppure solleva una gamba lateralmente, in seguito cammina adagio in mezzo agli schermi – finché le luci del flash si fanno incalzanti. All'entrata di una seconda ballerina l'azione raddoppia, e i due sembrano eseguire soli identici più che una coreografia di coppia. In questa sequenza di un paio di minuti, la Greenfield utilizza un lampo sincronizzato in modalità strobo³⁹, in modo che le fotografie che appaiono live sugli schermi generino un suggestivo effetto cronofotografico [fig. 2].



Figura 2 – Sequenza “strobofotografica”. Still da video.

39. La funzione strobo del flash permette di attivare più lampi intermittenti durante la stessa posa, in modo da imprimere su di un unico fotogramma le diverse posizioni del movimento di un soggetto.

Lo scenario cambia ancora quando la luce aumenta, la musica si fa più ritmata, il sipario si apre ripristinando lo sfondo bianco e i danzatori si raggruppano al centro del palco. Prima singolarmente e poi a gruppi, si avvicinano eseguendo salti sul posto, e ad ogni salto corrisponde uno scatto, quindi una fotografia proiettata sui due fondali. A conclusione di questa terza parte, la fotografa abbandona la sua postazione ancora una volta, mentre comincia la fase coreografica più cospicua, in cui si susseguono capriole, piroette e balzi atletici, eseguiti su di una scena elegantemente illuminata prima con colori sgargianti e poi con spot bianchi e grigiastri dal design rettangolare. Per qualche secondo *Held* sembra rendere omaggio al già citato spettacolo di Parson del 1987, riproponendo quell'artificio stroboscopico che investe ad intermittenza l'intero palco e congela in aria i balzi dei danzatori. Intanto lo spazio scenico viene continuamente trasformato attraverso la mobilitazione manuale delle scatole/schermi, che assumono posizioni diverse per ogni variazione coreografica, fino a tornare alla configurazione rettangolare. L'ultimo video alla moviola, proiettato sullo schermo così ricomposto, raffigura i volti dei danzatori in primo piano, evidenziandone i tratti somatici, gli sguardi intensi e la mimica espressiva⁴⁰. Davanti a questa video-scenografia, alcuni gruppi di danzatori in scena formano dei *tableaux vivants* che riecheggiano alcune posture tipiche della scultura classica e dei quadri rinascimentali.



Figura 3 – Sequenza “surrealista”. Still da video.

All'aprirsi dei due schermi corrisponde un nuovo ingresso della fotografa, che inaugura una quarta fase dello spettacolo posizionandosi sul lato destro del palco, poco distante dai danzatori che si trovano tutti in scena contemporaneamente. Abbigliati con pochi indumenti intimi neri, i ballerini si esibiscono

40. Come ha sottolineato Garry Stewart, gli interludi video sono apparsi fin da subito essenziali per istituire un contrappunto con la parte statica della fotografia. In questo caso si sono voluti mostrare alcuni momenti di riposo e i volti dei danzatori durante l'azione passiva dell'ascolto. Il riferimento al loro mondo interiore, sottolinea il coreografo, è qui amplificato per fornire un equilibrio psicologico ed emotivo alla rappresentazione, e con l'intento di spostare la percezione del pubblico verso una dimensione interiore e offrire, quindi, un'esperienza più intima.

a coppie, in una sorta di combattimento corpo a corpo che prevede posizioni voluttuose e lascive. Le fotografie *live* che seguono sono scattate ancora in bianco e nero con un teleobiettivo, e propongono una visione ravvicinata e minuziosa dei corpi, ritagliati radicalmente dal contesto e raffigurati in tutta la loro sensualità: dettagli di mani affondate nelle membra, gambe avvinghiate, pizzi neri che fasciano i glutei, in tutte queste fotografie la componente carnale è intensa e potente [fig. 3].

L'ultima immagine, che riproduce il profilo di una gamba piegata, avvolta in una calza nera e strizzata da una mano femminile, permane per diversi secondi durante una nuova coreografia di transizione verso il nuovo quadro coreografico. La Greenfield abbandona nuovamente il palco mentre i danzatori si cimentano in un ensemble molto suggestivo, che appare come un'ardua prova di resistenza fisica. Avvolti da un raggio rossastro e con un tappeto sonoro modulato da risonanze elettroniche, le figure sembrano frantumare la meccanica del proprio corpo trasformandosi in automi disarticolati, e nel contempo sfidano le leggi della gravità mantenendo a lungo posture improbabili e difficoltose. Dopo questa breve ma mirabolante performance, improvvisamente una luce fredda e abbacinante rischiarata tutto e rinnova la musica, denunciando l'ennesimo mutamento stilistico, e l'inizio della quinta e ultima sezione di *Held*. Sul margine della scena, appoggiata al fondale bianco, si staglia nuovamente la sagoma della fotografa con l'obiettivo rivolto verso il pubblico, pronta a colpire di nuovo. La dinamica dell'azione è la medesima, i ballerini adeguano i loro movimenti alla riuscita dello scatto e la Greenfield discretamente afferra il culmine del gesto, ma questa volta le fotografie sono a colori e al loro interno si possono scorgere il contesto della platea e qualche spettatore sullo sfondo. Il suono energico di un brano *death metal* scatena i ballerini in una nuova, potente, dimostrazione atletica, che conta un cospicuo corpus di fotografie, in generale meno riuscite dal punto di vista tecnico rispetto alle precedenti perché talvolta sottoesposte e compositivamente disordinate rispetto agli standard della fotografa. A conclusione dello *shooting* sono proiettati nuovamente video al *ralenti* in cui i danzatori effettuano capriole volanti, mentre lentamente gli schermi si chiudono fino a formare il vertice di un angolo. Un ultimo assolo completa e conclude la performance. Mentre la danzatrice lascia con lentezza la scena, accompagnata da una musica ritmicamente affine a quella iniziale, sui fondali di proiezione vengono infine presentate fotografie a colori dei membri della compagnia, scattate in studio. Anche in questo caso i danzatori sono ripresi durante balzi e salti in posizioni sorprendenti e le immagini sono impeccabili, molto accurate e precise sul piano tecnico e compositivo. Lo *slide show* si conclude dopo circa due minuti e al termine il palco rimane vuoto, costellato solo dagli immancabili spot luminosi di forma quadrata.

***Held*, o del trattenere la (storia della) fotografia**

Il termine *Held* si può tradurre letteralmente in italiano con “afferrato”, o meglio “trattenuto”, evidentemente in riferimento all’azione dell’immobilizzare qualcosa o qualcuno, nello specifico il gesto della danza attraverso la fotografia. Ma i tropi identificabili e assemblati in *Held*, come ha rilevato Jonathan Marshall⁴¹, sono animati da una ambiziosa dialettica tra elementi contemporanei e tracce di una riconoscibile eredità visiva. E, più che trattenere, in effetti sembrano dischiudere – e inseguire – distinte categorie fotografiche.

In quanto frammentaria tassonomia di immagini statiche e dinamiche, di cui si è più volte discusso l’appellativo ‘spettacolo’, *Held* è in questo senso piuttosto definibile come un *pastiche* postmodernista se, come ha asserito Fredric Jameson, la cultura del postmodernismo è concepibile come la grande occorrenza atta a recuperare e riqualificare materiali di diversa provenienza. Come hanno infatti dichiarato in alcune occasioni Stewart e la stessa Greenfield, in *Held* le immagini costruite in scena risuonano intimamente con diversi riferimenti storici e iconografici e, aggiungiamo noi, si modulano in particolare – e non a caso – su alcuni passaggi della storiografia fotografica.

Gli episodi di fotografia *live* che scandiscono la struttura formale dello spettacolo ripartiscono in sezioni la narrazione, spostando nettamente l’attenzione dalla danza alla fotografia, o meglio alla sua storia. Dunque, oltre ad una lettura estetica di *Held* attraverso le opinioni di studiosi come Marshall o Ewing, si propone un’indagine forse più conforme all’aspetto iconografico di *Held* che comprende alcune fasi storiche della fotografia.

La prima sequenza di istantanee sembra costituire una sorta di avvio autoreferenziale, in quanto ogni gruppo di immagini evoca il lessico e la tipica cifra espressiva della Greenfield, sia nelle inquadrature dedicate al singolo danzatore, che in quelle composite. Si tratta presumibilmente di un omaggio che Stewart destina alla fotografa, e che ha il compito di aprire questo *excursus* figurativo.

L’uso del bianco e nero e il punto di vista invariato si possono ascrivere alla modalità di ripresa greenfieldiana, ma i tentativi di creare composizioni armoniche ed equilibrate divergono dall’estetica a cui la fotografa ha abituato il suo pubblico. A differenza delle immagini realizzate in studio, infatti, quelle della prima serie di *Held* spesso contengono difetti e imprecisioni: tagli approssimativi e casuali, gesti confusi e scomposti, fari visibili sullo sfondo, aree in ombra e talvolta figure sottoesposte a causa del mancato funzionamento del lampo. Pur accettando il principio dello scatto esclusivo – condizionato dalla riproduzione in tempo reale e dall’ovvia impossibilità di reiterare il gesto coreografico durante la performance - e pur possedendo un fascino connesso ad una maggiore spontaneità e naturalezza –

41. Jonathan W. Marshall, *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image. A Warburgian Reading of Held by Garry Stewart and Lois Greenfield*, in «About Performance», numero monografico *Still/Moving: Photography and live performance*, n. 8, 2008, pp. 181-205.

come è d’uso nel lessico di una certa fotografia d’autore contemporanea – queste immagini divergono nettamente dal percorso formalista della Greenfield e parlano un altro linguaggio. Le inquadrature sono meno pulite e patinate di quelle realizzate in studio, quasi un preludio all’apertura ad un nuovo stile visivo più spontaneo e schietto. Senza mai sconfessare la sua produzione per *Held*, e anzi considerando l’esperienza come un passaggio fondamentale della sua carriera, anche la fotografa ammette: «*Held takes me back to my roots. Ten years in the trenches as a photojournalist shooting dress rehearsals*»⁴². Rievocando il movente che all’inizio la sospinse ad abbandonare la fotografia estemporanea a favore di una pianificazione dell’evento coreografico, con queste parole la Greenfield pare suggerire una sorta di inadeguatezza di fronte al potenziale di svelamento dell’istantanea: l’insufficiente controllo esercitato sull’inquadratura è evidentemente una pericolosa incognita che la fotografa, al di là di questa singola esperienza, ha deciso di eludere.

Tuttavia, l’esercizio della pratica *real time* in scena – anche se può portare a demolire decenni di demarcazioni estetiche studiate di tutto punto – in questo senso conferisce un effetto di circolarità al suo percorso. In queste prime fotografie, infatti, permane la coerenza teorica perseguita regolarmente dalla Greenfield, che spiega come il suo lavoro avesse bisogno di un confronto con un’esperienza di questo tipo: «By incorporating my abstracted and composed imagery back into the flow of choreography (from which of course all movement comes from) allows me to examine the relationship of the photo to the dance. It complete the cycle, like throwing a caught fish back in the ocean and watching it swim»⁴³.

Nella terza sezione dello spettacolo, la serie di fotografie realizzate in scena rendono il quadro critico più allettante, in quanto si constata un’inconsueta disponibilità della fotografa nei confronti di una prospettiva visiva alternativa alla precedente, addirittura contrapposta. I movimenti sospesi, congelati in aria, così suggestivi eppure così statici, tipici del suo vocabolario visivo, mutano in una narrazione più articolata tradotta attraverso una vera e propria traiettoria del gesto. Azionando una raffica di colpi di flash che colpiscono il danzatore in movimento, la fotografa ottiene una serie di efficaci cronofotografie, anche se sarebbe più esatto definirle strobefotografie⁴⁴, che riportano iconograficamente

42. La Greenfield scrive un breve testo personale che viene incluso nel programma di sala distribuito il giorno del debutto, avvenuto il 3 marzo 2004, online: www.loisgreenfield.com/press-archives, <http://trove.nla.gov.au/list?id=1235> (u.v. 04/06/2018).

43. *Ibidem*.

44. Molti storici della fotografia usano il vocabolo cronofotografia per evidenziare tutto il filone di ricerca tardo-ottocentesco che riguarda lo studio fotografico del movimento di corpi umani, animali e talvolta oggetti. Ciò accade per un fraintendimento di fondo che mescola teoria e pratica, abbinando gli studi dei due più grandi autori dell’epoca, i quali, pur conoscendosi e condividendo alcuni obiettivi, intrapresero strade diverse. Se la cronofotografia fu il risultato delle sperimentazioni del fotografo Eadweard Muybridge, come detto sopra, la strobefotografia fu invece frutto delle esplorazioni del fisiologo francese Jules-Etienne Marey, come evidenzia Italo Zannier in diversi testi (cfr. Italo Zannier, *L’occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della “invenzione meravigliosa”*, NIS La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1988, pp. 157-163 e *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari 1982). L’accostamento con le esperienze di Muybridge e l’uso ripetuto del termine *chronophotographies* (dal greco *chronos*, cioè tempo), riferito alle fotografie della Greenfield in scena, dimostrano plausibilmente una sorta di ingenuità in materia di tecnica fotografica e fanno emergere un retaggio storiografico che evidenzia un certo campanilismo americano. La prima pubblicazione di Muybridge che menzionava la cronofotografia, comparve, infatti,

indietro di un secolo e più. La cronofotografia fu sperimentata per la prima volta intorno al 1880, quasi in contemporanea negli Stati Uniti e in Francia. Dopo i primi complicati studi compiuti in California da Eadweard Muybridge – ricerche che annoveravano anche l'ideazione di alcune sofisticate attrezzature di ripresa – l'indagine sul movimento del corpo umano divenne una consuetudine per chi si occupava di fotografia. La strobofotografia, che come specificato dal prefisso indica un corpo che si muove girando, si riferisce invece alla costruzione di una singola immagine che assume tutte le fasi del movimento sulla stessa lastra o fotogramma. La sua riuscita è dunque il frutto della somma sequenziale e cronologica del moto di un corpo davanti ad un unico obiettivo, che ne riprende le fasi attraverso vari scatti ad intervalli regolari⁴⁵. In questo senso la sequenza prodotta in scena in questa fase si può definire strobofotografica, in contrapposizione con il punto di vista di Ewing, il quale afferma: «Greenfield is, in a sense, not a dance photographer at all, but an image maker obsessed with the human body in motion, much as Eadweard Muybridge was 100 years ago»⁴⁶. L'interesse della fotografa, comunque, è indubabilmente meno scientifico rispetto a quel tipo di ricerca, in quanto il suo scopo non consiste nell'analizzare la natura del movimento, ma di catturarne piuttosto il carattere evocativo, come lei stessa sottolinea: «Unlike Muybridge's studies», sostiene in un'intervista, «I am not looking for an answer or to analyse the mechanics of a jump. But like him, I am interested in moments beneath the threshold of perception, moments only recordable by camera»⁴⁷. L'attrattiva delle mie fotografie, ammette l'autrice, sta nella loro estetica, connessa all'atto del mostrare all'occhio dello spettatore ciò che sta oltre la sua capacità percettiva. Come fratture spazio-temporali che solo una macchina fotografica può produrre, ognuna di queste sospensioni diviene un universo a sé stante che si conserva intatto, e vive di vita propria, senza bisogno del supporto di altre immagini sequenziali. Allo stesso modo di Marey, queste fotografie di *Held* realizzate dalla Greenfield offrono un paradosso, nel senso che pretendono di rappresentare un'azione in termini visivi, raffigurandola in un modo che non esisterebbe senza l'ausilio della tecnologia fotografica.

Come nota Jonathan Marshall nel suo già menzionato saggio, si tratta in entrambi i casi di una sorta di illusionismo fotografico capace di cambiare la definizione di «visual realism, [...] to extend beyond that of human perception itself»⁴⁸. Il realismo visivo della fotografia è divenuto negli anni lo stampo ontologico su cui si sono modellati linguaggi e stili, ma rappresenta anche il parametro con cui

nel 1878 sul giornale *Scientific American*, e da allora la si ritenne un'invenzione tutta americana. In realtà nello stesso anno, pochi mesi dopo, sulla rivista francese *La Nature* uscì un contributo di Marey, che rivendicava la paternità della scoperta pur chiamandola inizialmente con altri appellativi.

45. Il primo artefice di strobofotografie fu appunto Marey, il quale concepì a sua volta diversi strumenti fotografici capaci di ottenere questo effetto. Le sue prime strobofotografie, nonché le più note, rivelano il movimento delle ali di un uccello in volo e l'incedere di un cane. Cfr. Marta Braun, *Picturing Time. The work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1992.

46. William A. Ewing, *Liberating the dancer from the dance*, cit.

47. Lamb, cit., p. 39.

48. Jonathan W. Marshall, *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image*, cit., p. 185.

si è misurata la critica, fino a Novecento inoltrato. Il dibattito sulla fotografia è stato sistematicamente ricondotto (e ridotto) alla variabile verità-menzogna, tra realismo oggettivo e simulazione, essenzialmente tra scienza ed estetica. Se la strobefotografia di Marey si collocava all'interno di una matrice scientifica, in quanto la sua ricerca era utile a dimostrare la logica basata sull'effettivo spostamento di un corpo nello spazio⁴⁹, l'“iperfotografia” della Greenfield sembra invece incorporare entrambi gli ambiti. La sua forma di rappresentazione è, infatti, strettamente indicale, cioè dipende dal referente, e contemporaneamente “trattiene” in sé una serie di schemi estetici riconoscibili, modulati sulla storia della fotografia a cavallo tra Ottocento e Novecento, come già dichiarato precedentemente. Così, la sopravvivenza di un'iconografia riferita al passato si mescola con il presente scenico, alterando il significato delle immagini e generando inediti materiali visivi curiosamente stratificati, che congelano l'azione mentre essa continua ad accadere.

Tra le variegiate allusioni iconografiche rintracciabili in scena, è interessante segnalare un ultimo rilevante blocco di contenuti, corrispondente alla quarta sessione di fotografia *live*, che si designa come “surrealista”⁵⁰. Sul palcoscenico le coreografie si fanno sensuali e generano quella che potrebbe essere definita una “feticizzazione” o “fallificazione” della fotocamera e del palcoscenico stesso, come osserva ancora Marshall⁵¹. Susan Sontag, già all'inizio degli anni Settanta, aveva trattato della correlazione tra macchina fotografica e fallo, portando come esempio un paio di film in cui si evidenzia l'aspetto perverso del fotografare⁵² e rimarcando quanto la fotocamera non sia altro che una «fragile variante dell'inevitabile metafora che tutti tranquillamente adoperano»⁵³, l'oggettivazione di una delle più comuni fantasie che si esplicitano ogni volta che si fotografa e che si usano termini come “caricare” e ‘puntare’⁵⁴. Tuttavia, non c'è nulla di sensuale nel gesto del fotografare, aggiunge la Sontag, in quanto la macchina non possiede e non stupra, non produce un atto sessuale in sé, ma prevede un certo

49. Concretamente, le applicazioni successive alla crono e strobefotografia si rivelarono fondamentali per gli studi scientifici sulla locomozione umana e animale, per la vita degli insetti, per l'analisi degli spostamenti dei liquidi e delle nuvole, nonché per l'esame dei movimenti terrestri. Con l'invenzione del flash elettronico, verso la fine degli anni Trenta del Novecento, il contributo di autori come Edgerton portò all'analisi del movimento ad altissime velocità. Di quest'ultimo sono note le immagini del proiettile che trafigge la mela e degli schizzi prodotti dalla caduta di una goccia di latte (cfr. Gus Kayafas, *Stopping Time. The photographs of Harold Edgerton*, Abrams, New York 1987).

50. La definizione è di chi scrive, ma è coadiuvata da una serie di riflessioni esplicitate dallo stesso Marshall, nonché dalla Greenfield stessa, la quale ha più volte citato il surrealista Salvador Dalí dichiarando che le sue fotografie, a partire da *Held*, intendono sistematizzare la confusione e discreditarla la realtà (cfr. Quentin Gaillard, *Lois Greenfield. Instant surréels*, in «ArtMove», p. 32, online: www.loisgreenfield.com/press (u.v. 04/06/2018)).

51. Jonathan W. Marshall, *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image*, cit, p. 183.

52. In una scena di *Blow Up* di Antonioni, il protagonista Thomas, fotografo di moda impegnato anche nel sociale, si inginocchia sopra al corpo steso della provocante modella Veruska, scattandole ripetutamente fotografie al viso con un teleobiettivo; in *Peeping Tom* di Michael Powell, l'intera trama è incentrata sugli assassinii di un serial killer psicopatico che uccide le sue amanti mentre le riprende con la cinepresa, in modo da poter godere in seguito dell'atto della loro morte.

53. Susan Sontag, *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977 (ed. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. E. Capriolo, Einaudi, Torino 1992, p. 12).

54. In lingua inglese, la corrispondenza metaforica tra l'atto sessuale e quello del fotografare è resa più efficacemente con i termini *loading*, *aiming* e *shooting*, riportati nel testo in lingua originale della Sontag a p. 14.

distacco, anzi una vera e propria lontananza. Le fantasie generate dalle fotografie di questa sessione, mettono in gioco quel livello di «voyeurismo cronico che livella il significato di tutti gli eventi»⁵⁵. Così, anche in *Held*, è lo sguardo dello spettatore che attribuisce alle immagini una connotazione erotica, sovrapposta all'atto che sopravviene lì accanto: in questo quadro i danzatori sono impegnati in licenziosi duetti, corroborati da succinti pizzi neri e dagli accessori in pelle che indossano, ma vengono ripresi dalla fotografa attraverso immagini focalizzate sul dettaglio, inquadrature ravvicinate e tagli che distorcono la forma. La voluttà della coreografia acquisisce dunque un certo potere solo in virtù della prossimità visiva con l'azione in corso, perché le figure amorfe e indecifrabili riportate in immagine, se lette separatamente, non risultano affatto sensuali e anzi neutralizzano qualsivoglia forma di erotismo. La Greenfield, coerentemente con quanto sostiene la Sontag, è, infatti, il classico caso di fotografo disgiunto dall'azione, non penetra mai fisicamente nella coreografia pur potendo avvicinarsi a suo piacimento, ma anzi rimane regolarmente salda nella sua posizione come una semplice spettatrice, o più propriamente come una specie di *voyeuse*. Non intervenendo, cioè lasciando libera l'azione di svolgersi, ed estrapolando una sua personale versione della realtà, concretizza quell'immaginario che la Sontag definisce 'accettabile' e nel contempo profondamente contraddittorio, in quanto «[in fotografia] chi interviene non può registrare e chi registra non può intervenire»⁵⁶.

Se si operasse un'estrapolazione di queste immagini dal contesto scenico di *Held*, nota Marshall, parrebbe quasi sistematica la loro assimilazione ad alcune opere di Man Ray, Brassai e Pierre Molinier, nonché a tutto quel filone della fotografia surrealista che ha frequentato i temi del sogno e del desiderio psichico⁵⁷. Le fotografie di questa sequenza, infatti, ostentano porzioni isolate di corpi, soprattutto femminili, intrecci di membra e altri ritagli indefiniti attraverso i quali non è riconoscibile alcuna fisionomia. Escludendo tratti somatici ed espressivi dei volti, l'attenzione è tutta centrata sulla tensione formale delle figure, che si presentano davvero irreali, oniriche e talvolta esteticamente sorprendenti. La correlazione di certe strutture formali con il concetto di feticcio, in termini freudiani emblema del potere culturale e sessuale dell'oggetto, si evince da certe fotografie di nudo femminile di quel periodo, in cui traspare l'idea di castrazione e di fallificazione del corpo. Come è noto, nelle teorie di Freud, il feticcio appare come un surrogato del pene mancante al corpo femminile, che si ripristina nell'immaginario del bambino attraverso una reintegrazione simbolica. L'oggetto-feticcio è in grado quindi di procurare l'illusione di un'integrità corporea, minacciata dalla castrazione, e nel contempo protegge contro di essa⁵⁸.

55. *Ivi*, p. 10.

56. *Ivi*, p. 11.

57. Jonathan W. Marshall, *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image*, cit., p. 188.

58. Cfr. Sigmund Freud, *Feticismo*, *Opere. Vol. X, Inibizione, sintomo, angoscia e altri scritti 1924-1929*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 487-497, a cura di Cesare L. Musatti, trad. it. di R. Colorni. Il testo originale fu scritto da Freud nel 1927 con il titolo *Fetichismus in Almanach der Psychoanalyse* e pubblicato l'anno successivo sulla rivista «Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse», vol. 13, n. 4 e poi su «Gesammelte Schriften», n. 11, 1928.

Rosalind Krauss ha ben descritto questi concetti assorbiti dai surrealisti⁵⁹, confrontando alcune immagini pubblicate su «Minotaure» intorno agli anni Trenta. La tendenza rilevante di queste fotografie surrealiste è di evocare forme falliche tramite figure di donne⁶⁰, spesso viste come feticistiche e castranti, tendenti all'*informe*. Secondo la Krauss i fotografi surrealisti erano non a caso maestri dell'informale, «che poteva essere prodotto [...] con una semplice rotazione del corpo»⁶¹, e che dunque rappresentava una sorta di rifiuto delle categorie naturalistiche codificate dell'epoca e una genuina infrazione della forma.

Anche per Marshall, in esplicito accordo con le tesi kraussiane, queste fotografie della Greenfield, trasformando la realtà (scenica) in rappresentazione rivelano un'ambiguità di fondo che coinvolge la superficie dell'immagine ma anche l'aspetto concettuale. Il parallelismo tra i paesaggi corporei sistematicamente decostruiti di *Held* e le fotografie surrealiste, con i loro precetti freudiani, si colloca all'interno di una fraseologia visiva fatta di segni e simbologie sessuali, all'interno della quale abita la vera surrealtà dell'esperienza umana, «a way of changing *mute images* and bodies into *texts which speak back* in a potentially threatening or destabilising way of the castrated, prosthetic desire of the masculine viewer»⁶². In queste “immagini mute” c'è la minaccia e insieme la celebrazione di una visualità virile e aggressiva, incalza Marshall, che avvicina ancora una volta al Surrealismo, e che comunica qui il modello di supremazia dello sguardo maschile e più in generale della cultura patriarcale.

Pur accettando sotto certi aspetti l'interpretazione di Marshall - guidata evidentemente dalle diverse dichiarazioni della stessa Greenfield sul suo supposto orientamento surrealista - se ne può tuttavia evidenziare il limite ermeneutico nel disgiungimento delle fotografie dall'azione scenica. In quanto

59. La Krauss ha spesso riflettuto sui rapporti tra Surrealismo e fotografia dimostrando come quest'ultima, pur apparendo meno celebre rispetto alla pittura e alla letteratura del periodo, abbia popolato il movimento surrealista in modo ampio, occupando infine un ruolo fondamentale. Alla Krauss si deve in particolare la ormai nota speculazione teorica che lega la pratica fotografica alle nozioni chiave del movimento - l'automatismo creativo e il doppio, l'inconscio, il sogno e la psicanalisi - che rilegge una serie di immagini inquadrando all'interno di un modello di erotismo tipico del mondo maschile. In molti suoi saggi la Krauss afferma inoltre che la macchina fotografica, paradigmatico dispositivo modernista che riproduce meccanicamente il mondo, nel periodo surrealista è divenuta il maggiore canale di trasmissione dell'“inconscio ottico” e della rappresentazione, arrivando a minare i fondamenti ontologici delle Avanguardie stesse. Secondo la Krauss, l'apporto della fotografia risultò fondamentale all'epoca, perché fu proprio durante il Surrealismo che si concepì il primo importante paradigma artistico anti-modernista, ovvero il medium tecnologico inteso come vettore di una prospettiva inconscia e onirica e non più oggettiva e razionale, Cfr. Rosalind Krauss, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, trad. it. di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007 (ed. or. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge MA 1985); *L'inconscio ottico*, Bruno Mondadori, Milano 2008, trad. it. di E. Grazioli (ed. or. *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge MA 1993).

60. Ci si riferisce nello specifico alle disorientanti immagini *Testa e Anatomie* di Man Ray e alla fotografia senza titolo di Brassai, utilizzata per illustrare il saggio di Maurice Raynal, *Variété du corps humain*, apparso appunto in «Minotaure», febbraio 1933, p. 41, cit. in Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, cit., p. 172. Di queste immagini la Krauss disquisisce anche in *Corpus Delicti*, originariamente scritto nel 1985 per *Lamour fou. Photography and Surrealism*, in collaborazione con Jane Livingstone e Dawn Ades, e pubblicato dapprima nella raccolta *Le photographique*, Éditions Macula, Paris 1990. L'intero volume è stato successivamente tradotto in italiano da Elio Grazioli con il titolo *Teoria e storia della fotografia*, cit., pp. 169-204.

61. *Ivi*, p. 171.

62. Jonathan W. Marshall, *Pathos, Pathology and the Still-Mobile Image*, cit., p. 188.

coefficiente fondativo dello spettacolo stesso, a nostro avviso la fotografia va letta all'interno di un più vasto sistema che comprende certamente i riferimenti storici di cui si è disquisito, ma che la configura come parte integrante di un'esegesi dello spettacolo. In quest'ottica, si può avanzare semmai l'ipotesi di un plausibile uso di queste pratiche (e poetiche) fotografiche per motivi che portano in sé aspetti surreali. Come suggerisce la Sontag, infatti, la fotografia è la restituzione stessa di un doppio dell'evento che accade, il che possiede già, in sé, qualcosa di surreale. La surrealtà dunque non risiede nel linguaggio specifico o nelle immagini prodotte in scena, quanto piuttosto nell'incontro stesso tra fotografo e soggetto, mediato dal dispositivo fotografico che «[...] anche quando fa i capricci, può produrre risultati interessanti e comunque mai del tutto sbagliati»⁶³.

In *Held*, la dimensione paradossale dell'incontro tra danza e immagine si concretizza nell'uso della stessa macchina fotografica come parte della performance e non attraverso la tipologia, per quanto interessante, delle fotografie create. Isolando e dando vita a scenari dissociati dal flusso spazio-temporale, è la fotocamera che esegue una vera e propria operazione di feticizzazione dell'immagine, ovvero di una sua traslazione sulla scena, che sovrasta persino le intenzioni dell'autrice degli scatti. Infine, quando a conclusione dell'evento, le immagini proiettate in scena costituiranno il riferimento visivo di ciò che è avvenuto, la fotografia avrà concesso ai fatti di conquistare un tempo infinito, di entrare in una dimensione di sopravvivenza al mondo reale – e surreale – della scena.

Bibliografia

- Brannigan, Erin, *Fast Moves, still lives*, in «Real Time Arts», n. 59, 2004.
- Braun, Marta, *Picturing Time. The work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1992.
- Cartier-Bresson, Henri, *Image à la sauvette*, Teriade, Paris 1952.
- Dunmall, Giovanna, *A moment in time*, in «Sublime. First international ethical lifestyle Magazine», n. 3, 2007.
- Ewing, William A., *Liberating the dancer from the dance*, in «Art&Design Magazine», n. 93, 1993.
- Ewing, William A., *The Landscape of dance, The Fugitive Gesture: Masterpieces of Dance Photography*, Thames & Hudson, London-New York 1987.
- Freud, Sigmund, *Feticismo, Opere. Vol. X, Inibizione, sintomo, angoscia e altri scritti 1924-1929*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- Greenfield, Lois, *Breaking Bounds: The Dance Photography of Lois Greenfield*, London and New York, Thames & Hudson, 1992.

63. Sontag, Susan, *Sulla fotografia*, cit., p. 47.

- Greenfield, Lois, *Airborne: The new Dance Photography of Lois Greenfield*, Chronicle Books, New York 1998.
- Greenfield, Lois, *State of Grace*, in «Digital Photo Pro», luglio-agosto 2004.
- Greenfield, Lois, *Moving Still*, Thames & Hudson, London and New York 2015.
- Jameson, Frederic, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.
- Kayafas, Gus, *Stopping Time. The photographs of Harold Edgerton*, Abrams, New York 1987.
- Kinetz, Erika, *Ok., Great, Just Hold That Pose and Smile*, in «The New York Times», April 24, 2005.
- Krauss, Rosalind, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge MA 1993 (ed. it. *L'inconscio ottico*, trad. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2008).
- Krauss, Rosalind, *Le photographique*, Édition Macula, Paris 1990 (ed. it. *Teoria e storia della fotografia*, trad. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 1996).
- Marenzi, Samantha, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2018.
- Marshall, Jonathan W., *Pathology and the Still-Mobile Image. A Warburgian Reading of Held by Garry Stewart and Lois Greenfield*, in «About Performance, numero monografico *Still/Moving: Photography and Live Performance*», n. 8, 2008.
- Morgan, Barbara, *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1941 e Morgan and Morgan, New York 1980.
- Morgan, Barbara, *Barbara Morgan*, in «Aperture», n. 11, New York 1964.
- Novaga, Arianna, *La fotografia live instant come dispositivo costruttivo di booty Looting di Wim Vanderkeybus*, online: <http://webzine.sciami.com/fotografia-dispositivo-booty-looting-vanderkeybus/>.
- Reason, Matthew, *Still Moving. The Revelation or Representation of Dance in Still Photography*, in «Dance Research Journal», n. 35-36, inverno 2003-estate 2004, pp. 43-67.
- Reason, Matthew, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Palgrave Macmillan, London and New York 2006.
- Sontag, Susan, *On photography*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1977 (ed. it. *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 1992).
- Zannier, Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Laterza, Bari 1982.
- Zannier, Italo, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della “invenzione meravigliosa”*, NIS La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988.