



# LA SOPRAVVIVENZA DELLE FORME.

## GLI SCHÊMATA COME "MEMORIA INCARNATA" NELLA DANZA.

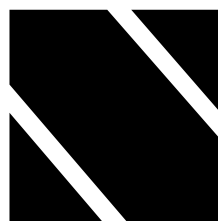
*Andrea Zardi*

**ABSTRACT.** During its historical development, the Western dance tradition has transformed its traditional aesthetic models of reference, reconfiguring, particularly during the 20th century, its relationship with the world and other arts' poetics through experimental models and continuous hybridizations. This contribution analyses the phenomenal relation between the dance in contemporary authorial creations - with reference to Alessandro Sciarroni's poetics - and images, references, traditions that are part of the spectator's cultural heritage: a memorial practice that projects itself towards the future, through archetypes and recurring schemes. The path travels from the production of an artist fully included in the 'third landscape' (Pontremoli, 2018) of the dance to the analysis of a choreic practice, accomplished through recurrent images. The concept of schêmata is the foundation of artistic perception in Western culture: we thus aim to analyze the power of images as a powerful engine of movement between the recovery of collective memories and the re-evaluation of the participatory role of the spectator.

**KEYWORDS:** memory, archeology of gestures, dance, image, archive.

«Il buon Dio sta nel dettaglio» Mastroianni G. 2000, *Il buon Dio di Aby Warburg*, in «Belfagor», a. LIV, n. 4, 328, 31 luglio 2000: p. 413.  
«So God would be in detail?» Kracauer S.1969, *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York, p. 106.

### INTRODUZIONE



el corso del suo sviluppo storico la danza occidentale ha trasformato i tradizionali paradigmi estetici di riferimento, riconfigurando, in particolare nel corso del Novecento, la

sua relazione con il mondo e con le poetiche proprie di altre arti, attraverso modelli sperimentali e ibridazioni continue. In questo contributo viene analizzata la relazione fenomenica che la danza, nelle creazioni autoriali contemporanee, ha intessuto con immagini che sono parte del patrimonio culturale dello spettatore, attraverso una pratica memoriale che si proietta verso il futuro tramite archetipi e schemi ricorrenti. Il percorso si snoda dall'analisi di alcune produzioni di un autore contemporaneo come Alessandro Sciarroni, la cui visione artistica si lega strettamente alle pratiche comunitarie e ad una rinnovata visione delle tradizioni coreiche occidentali, in cui la questione della memoria emerge concretamente, fino ad arrivare all'elaborazione dell'immagine come motore in potenza del movimento, tra recupero di memorie collettive ed una riconfigurazione del ruolo partecipativo dello spettatore. La scelta di prendere in analisi un artista del contemporaneo ancora poco studiato, ad eccezione di qualche contributo specifico<sup>1</sup>, è orientata ad analizzare un caso artistico in particolare verso una visione più generale, volta ad un inquadramento storico della trasmissione di archetipi e iconografie nella creazione coreografica. Inoltre, questa scelta è dettata dall'interesse per un fenomeno artistico molto sensibile nei confronti delle problematiche del presente e analizzabile con profitto dalla metodologia di ricerca propria degli studi di danza. Il discorso trova il suo asse nella relazione fra pratica coreica, memoria e immagine, attraverso un percorso storico a partire dalle danze dell'antica Grecia e dall'idea di prodotti creativi che si realizzano tramite immagini cicliche, passando attraverso il concetto di *schêmata* come fondamento della percezione artistica nella cultura occidentale e arriva fino al *ready made* di Alessandro Sciarroni.

La rivoluzione del linguaggio coreico nel Novecento si fonda sulla trasformazione del concetto di immagine e sul rapporto che quest'ultima stabilisce col corpo, ridefinendo in tal modo il suo significato

e la sua fruizione. Viene messo in discussione il concetto stesso di interpretazione dell'arte, sovvertendo l'idea di espressione artistica come imitazione o rappresentazione della realtà. Nella visione contemporanea dell'opera artistica si sono prese le distanze da questa teoria, separando la percezione della 'forma' dalla riflessione sul 'contenuto'.

In particolare, gli studi sulla fruizione evidenziano come la visione della pratica performativa non sia più concepibile come mera rappresentazione di un testo scritto o di un fenomeno del reale, ma come modalità di comunicazione autonoma e proliferativa, la quale si arricchisce delle memorie, delle immagini archiviate nei corpi di chi si espone alla fruizione. Questa concezione della performance ha trovato molte difficoltà ad essere legittimata in una società basata culturalmente sulla produzione scritta e sulla testualità, e quindi sul contenuto, per cui è evidente la notevole rilevanza attribuita alla testualità e al potere del documento scritto rispetto alla comunicazione performativa: «The hegemony of textualism needs to be exposed and undermined. Transcription is not a transparent or politically innocent model for conceptualizing or engaging the world» (Conquerwood 2002: 147).

Anche Susan Sontag aveva messo in evidenza la persistenza di una certa idea di contenuto: «though the actual developments in many arts may seem to be leading us away from the idea that a work of art is primarily its content, the idea still exerts an extraordinary hegemony» (Sontag 2013: 11).

In chiusura al fondamentale contributo *Against Interpretation*, Sontag auspica - ma non dichiara come definitiva - la sparizione della dicotomia forma-contenuto attraverso un preciso invito alla fruizione dell'opera d'arte: «Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all» (*Ibidem*: 17).

<sup>1</sup> I contributi a cui si fa riferimento sono citati nel testo. Tra questi segnaliamo: Tomassini 2014, 2020; Bozzaotra 2015; D'Amico 2017; Pontremoli 2018; Antonaci, Lo Gatto 2017; Acca 2021.

Questa trasformazione del concetto di opera d'arte e di fruizione non esclude la danza: essa non è più un'appendice di un organismo più ampio per raggiungere uno scopo, ma si impone e propone autonomamente al pari di altre espressioni artistiche. Questa trasformazione si accompagna a un cambiamento radicale nel rapporto fra le arti nel dispositivo scenico: in particolar modo l'incontro fra discipline artistiche non soggiace più a una visione 'funzionale' dell'una rispetto all'altra – ad esempio una scenografia che serve da semplice sfondo, staccato da quello che avviene al centro della scena – ma ogni processo artistico dialoga con l'altro. La relazione fra forma scenica e contenuto non è più un vincolo a cui sottostare, per cui il dialogo fra i vari elementi scenici non sarà teso a sottolineare la narrazione della danza ma dialogherà con lei per aumentare le possibilità di visione offerte a chi osserva. Questo processo di avvicinamento e di integrazione lo si può evidenziare in tutto il XX secolo: dai *Ballets Russes* di Sergej Diaghilev, che ebbe rapporti intensissimi e fecondi con Picasso, Braque, Matisse, Derrain, Stravinski, Debussy, Ravel, Satie fino a Merce Cunningham, nelle sue collaborazioni con John Cage, oltre a Robert Rauschenberg e Jasper Johns tra gli artisti visivi. Occorre ricordare anche Lucinda Childs con Bob Wilson, Bill Viola e le sue ispirazioni tratte dalla pittura manierista<sup>2</sup>, Trisha Brown con Rauschenberg che ripensano lo spazio in funzione dello spettatore. Nasce una condivisione di ricerche che porta alla nascita della Non-Danza e della Body Art, dove il corpo diventa esso stesso consustanziale all'immagine.

Guardando al passaggio dal XX secolo, attraverso gli ultimi due decenni nel panorama della danza, appare evidente come - soprattutto in Italia - gli artisti che popolano il *terzo paesaggio*<sup>3</sup> della danza abbiano decolonizzato i processi coreo-

grafici dal paradigma tradizionale dell'arte, incontrando molteplici resistenze da parte di una consistente fetta di critica del settore<sup>4</sup>. Questa nuova generazione concepisce l'esperienza creativa come un cantiere aperto, difficilmente delineabile come una parentesi relegata nella traiettoria ideazione/creazione/debutto, ma si orienta verso una «un'azione di resistenza nei confronti della spettacolarizzazione, per mettere in crisi consolidate modalità di produzione e di ricezione con la proposta di nuove *partizioni del sensibile*» (Pontremoli 2021: 20): in questa deflagrazione delle consuete modalità di rappresentazione della danza, il processo artistico di questi autori non cerca una cornice in cui identificarsi, ma diventa lo spazio dove «gli elementi visivi non illustrano alcunché e tantomeno una polarità narrativa. Inoltre vengono cancellati i confini disciplinari tra danza, teatro, performance, installazione» (Acca 2021: 12).

Questa rivoluzione tocca infatti tutte le espressioni artistiche, e influenza in particolar modo anche la fruizione dell'opera d'arte, cambiandone la percezione. Le radici di questo cambiamento si trovano ancora una volta nel XX secolo, in cui lo spettatore assiste infatti a un processo di astrazione e oggettivazione della trama coreografica, e la sua esperienza inizia ad avere un valore preponderante nel ripensare la danza: per quanto sia forte la tendenza verso l'astrazione e l'oggettivazione della trama coreografica, la materia della danza è sempre «costituita oggettivamente, ma soprattutto percepita dagli spettatori come 'un'esperienza' concreta di qualcuno, come un danzare attivo» (Volli 2001: 6). Si eredita pienamente la lezione di Paul Valéry, colpito dal movimento danzato come una «assenza di scopi» (Valéry 2004: 84) e in ulteriore analisi, «carico di risvolti antipragmatici» (Di Rienzo 2012). La forma del corpo non è più equivalente al contenuto e al significato che esso vuole

2 Cfr. Galansino, Perov 2017.

3 Cfr. Pontremoli 2018; Acca 2018.

4 Cfr. Chernetich 2019, pp. 124 ss.: «la danza del tempo contemporaneo offre, al discorso sulla danza, un nuovo potenziale di riflessione e di conoscenza, che non è stato subito riconosciuto dal 'sistema danza' e dalla critica di impostazione novecentesca».

trasmettere, ma sconfinava in un universo estetico e formale ben più complesso. L'esperienza della danza viene analizzata non più come messa in azione di un racconto diretto allo spettatore e alla sua attività immaginativa, ma come un'esperienza di soglia, data dalla co-presenza dei corpi: «Questi corpi non si ponevano allo sguardo tanto come portatori di un significato che essi dovevano trasmettere in riferimento alle figure drammatiche, quanto si imponevano agli spettatori nella loro evidente, chiara e percepibile sensualità» (Fischer-Lichte 2014: 61). Un concetto di visione/fruizione emancipata rispetto all'idea del pubblico come gruppo che riceve passivamente una serie di stimoli, ma più simile al concetto di spettatore come individuo che osserva, seleziona, collega informazioni attivamente<sup>5</sup>. Come definito in maniera esaustiva da Sergio Lo Gatto, «in ogni epoca lo spettatore resta la cellula attiva nel completamento di una struttura (sia essa un sistema drammaturgico-testuale o una partitura di movimenti)» (Lo Gatto 2017: 25).

#### **DISPOSITIVI PERMEABILI: MEMORIE, READY MADE, DISINTEGRAZIONI.**

Nel passaggio tra i due secoli, le istanze di rinnovamento rispetto ai codici e alle trasmissioni del balletto spingono verso il recupero di alcuni *schêmata*, che diventano canali di trasmissione in cui corpi e immagini si integrano in una dimensione performativa unica. In particolare, Angela Bellia li definisce con grande chiarezza:

Gli *schêmata* risultano mezzi assai potenti e cruciali nel fissare visualmente le modalità con cui è rafforzato il potere della *performance* e della danza. Inoltre, va tenuto presente che per affrontare lo studio della rappresentazione dell'azione coreutica, è necessario fare i conti con la consapevolezza che la danza si svolge nel tempo e nello spazio sia con l'analisi delle immagini e delle rappresentazioni come forme visive all'interno di una dimensione esclusivamente spaziale che stimolano il senso cinestetico nell'osservatore – così come fa la danza (Bellia 2020: 34).

L'idea di istantaneità e di evanescenza, oltre alla difficile identificazione di un oggetto specifico di ricerca, sono parti sostanziali della danza, nello specifico quando ci si riferisce alla danza antica – soprattutto per le difficoltà di una ricostruzione filologica dei suoi codici – alla ricerca di una lente che possa fare luce su ritualità e norme che ne caratterizzano la natura. Gli *schêmata* sono quindi la chiave per comprendere il processo di cristallizzazione di figure, immagini e gesti che sono permeati nelle varie creazioni attraverso le epoche e di conseguenza giocano un ruolo fondamentale nell'analisi dei processi della memoria culturale all'interno del dispositivo performativo. Questo termine identifica dei modelli di gestualità e di movimento ricorrente nella tradizione artistica e in cui vi si riconosce l'espressione del mondo interiore, delle «unità grafiche discrete, corrispondenti a posture nettamente caratterizzate e riconoscibili mediante una precisa articolazione delle membra, ovvero a delle precise configurazioni del corpo dei danzatori» (Mancini 2005: 177). Queste unità sono strettamente connesse alla natura del personaggio che viene rappresentato e al suo modo di essere percepito, sono quindi «strumento di rappresentazione tanto di eventi motori ('azioni'), quanto di 'caratteri ed emozioni» (*Ibidem*: 193).

In questo contributo si intende tracciare un percorso all'interno del panorama corrente della danza contemporanea – nello specifico analizzando il lavoro di Alessandro Sciarroni – tenendo ben presenti le definizioni di *schêmata* e delle questioni ad esse legate, per comprendere come la persistenza delle immagini e le forme dell'interiorità emergono nella produzione artistica contemporanea.

Negli Stati Uniti, in particolare, la danza e le arti visive (e non solo) hanno condiviso prospettive, ideologie e progetti: «il legame tra i due territori non equivale solo a una proliferazione di pittori-scenografi in senso diaghileviano. [...] Il fatto è che

<sup>5</sup> Cfr. Rancière 2009, p. 13: «They are thus both distant spectators and active interpreters of the spectacle offered to them. This is the crucial point: spectators see, feel and understand something in as much as they compose their own poem, as, in their way, do actors or playwrights, directors, dancers or performers».

la relazione tra i due fronti, in America, è stata genetica, integrante: 'interna' all'espressione stessa della danza, implicita nello sviluppo dei suoi segni» (Bentivoglio 1992). Nello specifico i mutamenti degli *schêmata* segnano un sovvertimento nella costruzione della danza e nel suo significato attraverso il corpo oltreché nei confronti dello spettatore. Si possono evidenziare alcune caratteristiche fondamentali nel cambiamento del concetto di *contemporaneo* nella danza. In prima istanza, si sottolinea l'abbandono del meccanismo mimetico di rappresentazione in una logica narrativa e dei metalinguaggi finalizzati ad "inquadrare la storia". Si sposta l'attenzione sugli elementi di senso del corpo danzante e sulle qualità fisiche, spaziali e sugli aspetti culturali che lo caratterizzano. Questo processo di 'scostamento' dalla forma mimetica è l'esito delle prospettive aperte dalle «teorizzazioni grotowskiane e barbiane, dal teatro immagine, dal teatro-danza, nonché da tutte quelle forme non più aristotelicamente mimetiche e non più basate sulla costruzione del personaggio» (Pontremoli 2017: 65).

In seconda battuta avviene un processo di decentralizzazione dello spazio performativo in una danza che interviene negli spazi urbani e negli edifici pubblici comunitari, in luoghi dove può agire nelle forme della ritualità condivisa. La cornice teatrale è regno della *mimesis* e della finzione in quanto 'vettorializza' lo sguardo e ne unifica la percezione. La danza di Cunningham, ad esempio, si realizza non più all'interno di un universo spaziale centralizzato o un ambiente narrativo illusorio, ma si apre a spazi diversi e si costituisce nel corpo *in sé* stesso e *per sé* stesso, la danza «frammenta questa visione, rifiutando la focalizzazione centrale conforme alla prospettiva dei teatri all'italiana e perciò avviando un percorso irreversibile per la danza contemporanea» (Mazzaglia 2012: 111).

In terzo luogo, gli *schêmata* si pongono come configurazioni di gesti e schemi iconografici che mettono in dialogo la di-

namica del corpo, la staticità dell'immagine e la ricezione, comprensione e restituzione dello spettatore. Nella prospettiva postmoderna questi dispositivi diventano forma aperte, slegate da implicazioni psicologiche e drammatiche – proprie invece del loro significato originario – ma riferite, nello spazio e nel tempo, a processi compositivi modificabili e orientati ad una visione diversa della danza. Eludono la narrazione a favore di uno spettacolo 'disintegrato', «un 'prodotto di sinergia', definita biologicamente come l'azione di due o più organismi che portano a un risultato inaccessibile separatamente» (Vaughan 2005: 30).

Infine, la questione relazionale e interpretativa sposta l'attenzione dall'aderenza a un testo o ad una cornice narrativa verso l'interpretazione, «nel consentire un efficace processo comunicativo, in quanto condizione per immedesimarsi in un mondo altro rispetto al proprio. La percezione dell'alterità è, infatti, la premessa di qualsiasi azione performativa e consiste nella capacità di cogliere l'altro e assumere il suo ruolo da una prospettiva interna» (Toscano 2010: 17).

Si vuole dimostrare quindi come alcune caratteristiche fondamentali dei nuovi paesaggi<sup>6</sup> della danza contemporanea si ritrovano nelle produzioni di autori e autrici di rilievo, in particolare nel panorama italiano.

Il *ready made* come principio compositivo era stato introdotto da Cunningham nella sua riflessione sull'opera di Duchamp, per il particolare gusto di trasformare la banalità dell'oggetto quotidiano in un gesto artistico, sottraendo l'elemento naturale dalle sue opere. Le figure del vocabolario classico-accademico nel lavoro di Cunningham funzionano come gli oggetti 'pronti' che agiscono nell'arte di Duchamp: oggetti (come i passi codificati) esistenti già tangibilmente, quindi provenienti da una realtà 'esterna' al prodotto artistico. A differenza degli altri coreografi moderni e contemporanei, Cunningham era attratto dal vocabolario ballettistico proprio per la sua coeren-

6 Per un approfondimento sui tre paesaggi della danza cfr. Pontremoli 2018.

za con la volontà di eludere la narrazione di una trama al di fuori del linguaggio codificato. In *Walkaround Time* (Buffalo, 1968) emerge il riferimento alla trasparenza de *Le Grand Verre* (1915) di Duchamp e al *Nu descendant un escalier* (1912), al *ready-made* come *reductio ad absurdum* del principio di oggettualità. Si ricerca il materiale essenziale, vale a dire il movimento che deve 'essere', non significare qualcosa al di là di sé stesso. Un artista che può essere oggi associato a questo principio compositivo è Alessandro Sciarroni, la cui produzione è indagabile attraverso la lente dei riferimenti estetici e iconografici (la sua formazione è grandemente influenzata dalle arti visive) e dalla *performance art*. Questo principio «indaga gli elementi costitutivi della coreografia, *in primis* la scrittura della temporalità [...] a partire dalle domande che lo spettatore pone alla performance in ragione della decontestualizzazione dei materiali e dei segni, si dischiude per lui una proiezione *en abîme* dei significati e un incremento di senso» (Pontremoli 2018: 142).



FIG. 1. AURORA © MATTEO MAFFESANTI

Lo stesso Sciarroni non si definisce un 'creativo', in quanto il suo lavoro proviene sovente da intuizioni che possono definirsi *ready-made*: una danza di tradizione (la polka chinata di *Save the last dance for me* - 2019 o le danze tirolesi di *Folk-s* - 2012), una pratica cinetica (*Chroma\_Don't be frightened of turning the page*, 2017), una pratica sportiva in *Aurora*, 2015 (Immagine 1) o un gesto connaturato nell'umana natura come il riso incessante che pervade lo spettacolo *Augusto*, 2018 (Immagine 2)<sup>7</sup>. Il processo creativo intrapreso dal coreografo esplora l'elemento dato attraverso la

pratica fisica, insieme ai performer o in autonomia, senza il condizionamento a priori di un inquadramento narrativo - o di natura didascalica - che sia condizionante. Il concetto del *ready-made* in Sciarroni non si sintetizza però in processo rievocativo oppure operazione ricostruttiva, ma agisce su progetti che si appoggiano a una visione sociale e psicologica nella relazione fra prodotto/spettacolo e fruizione, attraverso un impianto drammaturgico molto più simile ad alcune espressioni del teatro e della danza di comunità. La visione di *performance* di Sciarroni si inserisce nella produzione di dispositivi secondo i princi-



FIG. 2. AUGUSTO © ALICE BRAZZIT

pi dell'estetica relazionale, in cui «La partecipazione dello spettatore, teorizzata dagli *happenings* e dalle *performance fluxus*, è diventata una costante della pratica artistica» (Bourriaud 2010: 25). La relazione con il pubblico mira quindi ad una sospensione della temporalità, utilizzando atti biologici umani, come nel caso della risata o del continuo roteare su sé stessi portandoli alle estreme conseguenze attraverso un *training* specifico dei corpi. Sempre l'idea del *ready-made* ritorna nel recupero delle danze tradizionali slegandole però dai *cliché* culturali, ad esempio cambiandone la musica con le quali sono state costruite.

Al di là dell'aspetto compositivo, il lavoro di Sciarroni recupera i concetti di *schémata* e memoria attraverso la ricostruzione delle espressioni *folk* regionali, come in *Save the last dance for me* (2019, con Gianmaria Borzillo e Giovanfrancesco Gianni) (Immagine 3). Questa creazione ri-

<sup>7</sup> Queste riflessioni scaturiscono da un'intervista che il sottoscritto ha condotto con l'autore stesso in data 20 ottobre 2020.



FIG. 3. SAVE THE LAST DANCE FOR ME © CLAUDIA BORGIA-CHIARA BRUSCHINI

prende la tradizionale polka chinata bolognese e Sciarroni opera un processo di *reenactment* attraverso la trasmissione, ormai praticata da sole quattro persone in Italia, di questo ballo tradizionale ai suoi performer. L'allusione a una volontà di "salvare" questa danza, nelle parole di Sciarroni, lascia il posto l'idea di «una rimessa-in-azione» (Pontremoli 2016)<sup>8</sup> - in quanto la danza non subisce un'estinzione ma si caratterizza come pratica intermittente e immateriale, potendo così ritornare in vita. La danza di Sciarroni compie un'operazione sulla memoria dal momento in cui incontra gli archetipi che si celano sotto la trasmissione di codici corporei e coreografici, come in *[Folk-s]* (Immagine 4), dove le percussioni sul corpo e gli sche-



FIG. 4. [FOLK-S] © ANDREA MACCHIA

mi coreografici rimettono in gioco le figure e le iconografie delle danze tirolesi, creazione che apre la trilogia dal titolo *Will you still love me tomorrow?* di cui fanno parte anche *UNTITLED\_I will be there when you die* (2012) e *Aurora* (2015). Il ballo popolare, come il folklore, rappresenta un complesso sistema di segni dal quale

l'artista attinge in un'operazione di recupero di memorie visive, cinetiche e uditive che sono in qualche modo sedimentate nel corpo dello spettatore. Le danze popolari possono essere definite come pratiche di 'resistenza' e 'riappropriazione' di una memoria condivisa in una comunità:

Pratiche queste, lette dal coreografo come fenomeni depositari di una memoria collettiva strettamente dipendente da una certa dose di responsabilità individuale. Sembrerebbe che nella trilogia il 'limite', quello imposto da regole di gioco [Folk-s], quello dell'errore minimo consentito ad un professionista (il giocoliere) e quello fisico del performer e dello spettatore, divenga principio drammaturgico (D'Amico 2017: 212).

I processi creativi a cui Sciarroni lega la sua dimensione poetica sono strettamente connessi ai percorsi interdisciplinari che la danza ha progressivamente costruito nella seconda metà del Novecento, per cui gli artisti e le artiste non limitano la costruzione di uno spettacolo alla messa in forma di una coreografia attraverso i corpi dei loro performer, ma si coinvolgono direttamente - e collettivamente - all'interno di una ricerca che può passare attraverso il dialogo con altri artisti e con gli spettatori, fino ad un approccio laboratoriale nella costruzione del prodotto-spettacolo in un meccanismo basato sul metodo euristico *trial-and-error*. Questo cambiamento di prospettiva nelle creazioni di Alessandro Sciarroni è ben delineato da Angela Bozzaotra:

[...] la presenza di progetti internazionali e di reti produttive che interessano l'esito finale di un processo creativo e la sua stessa maturazione e ideazione ha contribuito a creare una modalità di scambio di riflessioni e di tecniche in ambito coreutico (in particolar modo per il peculiare modello "indisciplinare" (Bozzaotra 2015).

Nel descrivere questa modalità creativa liminale, è chiaro come Alessandro Sciarroni non si muova da un'idea coreografica o da un'estetica formale, riconoscibile attraverso una tecnica specifica - come avviene nella maggior parte dei casi - ma

8 Cfr. Lepecki 2010.

dialoghi con mondi apparentemente molto distanti tra loro, coinvolgendosi nelle pratiche di quelle dimensioni extra-teatrali. Il risultato creativo è inaspettato, figlio di ipotesi, negoziazioni e fasi di lavoro feconde. In *Aurora* la scelta di partire da una pratica sportiva cade verso il *goalball*, ovvero una disciplina paraolimpica che viene praticata da persone affette da disabilità visiva<sup>9</sup>. Sciarroni lavora con un gruppo di atleti professionisti, mettendo quindi in gioco una corporeità diversa da quella del performer convenzionale, ma soprattutto lavorando su un impianto concettuale riferito alla pratica sportiva come dinamica comunitaria e rituale. Come poi approfondito da Sergio Lo Gatto:

[...] lo sport nasce dunque con fini simbolico-dimostrativi di carattere ancora tribale, come manifestazione di forza e vigoria fisica e in cui dunque tali qualità rappresentano la base stessa della sopravvivenza. [...] con Alessandro emerge l'intenzione di dare voce ad alcuni concetti storico-teorici intorno all'utilizzo del corpo nello sport, per metterli poi a confronto con i precetti più vicini alle arti performative e sperimentarli su un piano strettamente pratico (Lo Gatto 2017: 190).



FIG. 5. UNTITLED\_I WILL BE THERE WHEN YOU DIE  
© FABIO LEONE

L'interesse e l'esplorazione di altri processi creativi è evidente in *UNTITLED\_I will be there when you die* (Immagine 5)<sup>10</sup>, dove la pratica circense della giocoleria di

lancio – detta *toss juggling* – viene spogliata dagli stereotipi «cui viene comunemente associata nell'immaginario collettivo ed esplorarla in quanto linguaggio». Riguardo questa creazione, risulta interessante leggere le parole dell'autore, secondo cui «in *Untitled* il tempo è omogeneo, ma allo stesso tempo è dilatato. Si sviluppa ritmicamente secondo un'evoluzione che il pubblico riesce a percepire, ma è quanto di più lontano si possa pensare rispetto al ritmo del circo tradizionale» (Antonaci, 2017: 180). Sciarroni lavora con i/le circensi per andare ad esplorare la dimensione ripetitiva ed infinita del numero di giocoleria, andando a valorizzare la possibilità di far cadere l'oggetto, il disguido in questa continuità, il fallimento del virtuosismo:

[...] l'errore nel momento in cui arriva, di lasciarlo depositare a terra e nel momento in cui la clava non si muove più riprenderla e ricominciare, e senza avere la fretta di 'aggredire' ... E in effetti l'errore in questo senso, all'interno di questa performance, diventa una metafora veramente molto forte delle nostre cadute, delle nostre risalite, della maniera in cui continuiamo a insistere contro qualcosa verso il quale è impossibile vincere (Bozzaotra 2013)<sup>11</sup>.

La possibilità dell'errore e del fallimento nel momento della performance è un'eventualità che la danza tradizionalmente non contempla. Il virtuosismo tecnico – in particolare nel balletto accademico – rafforzato dalla presenza degli *ensemble* eseguiti dal corpo di ballo, non tollera sbavature, asimmetrie o errori. La dimensione dell'inesattezza e del disguido nella creazione di Sciarroni – e più in generale nel panorama della contemporaneità – è invece un punto di svolta per sintonizzarsi con la dimensione più umana dello spettatore. Lo sguardo di Sciarroni, nelle parole di Stefano Tomassini «esplora il fallimento non per reclamare un riscatto o per rivendicare una futura redenzione, ma per comprendere nell'esibizione performativa anche ciò che si sottrae ai riti spettacolari del compiuto e del successo» (Tomassini 2017: 170). La sua

<sup>9</sup> Per approfondimenti: <https://goalball.sport>.

<sup>10</sup> Sinossi pubblicata sul sito: <https://www.alessandrosciarroni.it/work/untitled/>.

<sup>11</sup> L'intervista di Bozzaotra a Sciarroni è stata realizzata il 23/10/2013 presso l'Opificio Telecom Italia (RM) per RomaEuropa Festival ed è pubblicata su <http://dnascrittura2013.tumblr.com>.



opera diventa l'occasione quindi per andare ad esplorare come le immagini che ricorrono nei linguaggi della performance siano elementi sedimentati, gesti riconoscibili nell'esperienza visiva dello spettatore, momenti di realtà che artisti e spettatori condividono non con la visione di uno spettacolo confezionato, ma attraverso uno sguardo volto a «far penetrare la quotidianità con le sue mediocrità, le sue sbavature, il suo non essere necessariamente seducente» (Fanti, Xing 2003: 11). La *residualità* che ricorre nella produzione coreografica contemporanea consiste nel recupero di elementi extra-teatrali, tradizioni culturali e gesti rituali verso la costruzione di poetiche della performance che, sono ben coscienti delle *Pathosformel* del passato e che aprono a dimensioni partecipative complesse, consapevoli un vasto bagaglio di conoscenze e pratiche, acquisite negli ultimi decenni, riguardo al ruolo del pubblico<sup>12</sup>. Allo stesso modo, i corpi presi in prestito da altre discipline non vengono assorbiti dalle convenzioni del dispositivo coreico e teatrale ma mantengono la propria identità nell'azione scenica, ponendo uno sguardo anche alle crepe che si mostrano nell'esecuzione di queste azioni. Anche Rossella Mazzaglia sottolinea quest'aspetto, per cui «dalla qualificazione si arriva alla glorificazione del giocoliere con la riuscita del numero e il superamento della prova. La narrazione intrinseca in questa pratica viene, quindi, completamente ribaltata da Sciarroni, mostrando l'umanità che si manifesta nell'errore, piuttosto che l'eccezionalità dell'artista come eroe» (Mazzaglia 2021: 70).

Nella produzione artistica delle ultime due decadi la questione della memoria diventa protagonista di una riscoperta del corpo come archivio di processi, discorsi e tecniche, un territorio fertile per l'artista che intraprende un percorso di studio e di ricerca su questi processi di archiviazio-

ne, mettendosi «sulle tracce della propria o altrui memoria incorporata. La recente idea del corpo (danzante) come archivio ha rafforzato, infatti, il ruolo dei danzatori nel conservare, trasmettere e rendere accessibile la conoscenza collettiva e la memoria, alimentando numerose possibilità di stabilire un dialogo tra passato, presente e futuro, fuori e dentro il museo» (Franco 2020: 232-233). Il processo di archiviazione delle immagini che vengono rimesse-in-azione dal corpo in una sorta di «riscrittura» (Foucault 1980: 185) è difficile da individuare, come risulta complesso far emergere all'interno di confini disciplinari precisi una vera e propria prassi nella trasmissione della danza attraverso le immagini. Se da una parte la persistenza delle immagini e delle figurazioni è facilmente analizzabile in una prospettiva storica ed evolutiva, oltreché esplorabile dal punto di vista etnoantropologico, la danza per la sua natura effimera e di difficile archiviazione passa attraverso il ripetersi di gesti e movimenti che ricorrono nelle varie epoche storiche e si delinea come una «modalità espressiva intensificata del corpo, come atteggiamento e figura, e ancora come gesto ricostruito, efficace e sintetico per l'operazione di codificazione cui viene sottoposto, [...] concetto che trapassa in un campionario di altre azioni e in altre forme, contaminandole» (Mei 2009: 39-40)<sup>13</sup>.

#### IL POTERE DELLE SOPRAVVIVENZE

Nella cultura greca antica gli schemi corporei nella danza (*κόρεια/choreia*) furono elaborati in simbiosi con la loro dimensione etica e pedagogica: le fonti letterarie e iconografiche non permettono di ricostruire attraverso un sistema di notazione gli schemi di movimento e la struttura coreografica della danza, ma consentono di approfondire il contesto performativo e le relazioni fra etica, cultura del corpo e società in quell'epoca. Lo studio etnografico della

<sup>12</sup> Si fa qui riferimento alla grande crescita di sperimentazioni, ricerche e modelli paradigmatici intorno alle pratiche di teatro sociale e di comunità, oltre alla danza di comunità e dei processi di *audience engagement*.

<sup>13</sup> Il valore del 'gesto intensificato' viene sottolineato anche nel passaggio della conversione da gesto naturale in 'formula plastica' anche da Didi-Hubermann 2006: 238; inoltre Mei 2009: 55 sottolinea come le tecniche del corpo «costituiscono quello spessore antropologico che preesiste all'elaborazione dell'immagine».

danza può infatti servire, al di là degli aspetti prettamente formali e stilistici, come strumento per comprendere i fenomeni sociali evidenziati anche da Naerebout: «Dance is seen as a social phenomenon of which the meaning and function can be studied without studying its exact shape» (Naerebout 2004: 145). Nella lingua greca la danza si definisce attraverso i termini *choros*, ovvero la danza di gruppo organizzata e regolare, e *orchesis*, che indica ogni tipo di movimento, compresi quelli dell'attore. La danza si pone come elemento strutturale, legata alla musica e alla poesia (μουσική, ποίησης), di una modalità di comunicazione costruita per lo spettatore:

A community would have been defined to a large extent by its *mousikè*. When we read that someone is *achoreutos*, who cannot partake in the dance, is *apaideutos*, uneducated, uncivilized, and unable to fulfill his or her proper role in the citizen community, we realize the importance of *mousikè* in the ancient Greek world (Naerebout 2019: 34).

Da un lato vi è l'incarnazione dell'intento pedagogico, dall'altro la volontà di trasmettere una memoria, attraverso il canto e il racconto del corpo. Appare dunque decisiva l'analisi degli schemi iconografici ricorrenti all'interno dei manufatti artistici già dall'età geometrica e protoattica in cui gli stessi motivi ritornano attraverso sistemi modulari in diverse epoche. Questi modelli iconografici si trasmettono attraverso le varie fasi storiche costruendo un rapporto dialettico fra memoria dell'immagine e costruzione di «un vocabolario standard di formule iconografiche valido tanto nella lettura delle immagini scolpite o dipinte quanto di quelle danzate o rappresentate in teatro o eseguite da un uomo pubblico in città» (Catoni 2008: 143).

Si può ricostruire il legame tra immagine e corpo, a partire dalla connotazione gestuale e coreutica insita nella parola *schêmata* (σχήματα). Aby Warburg

sintetizza, nella lettura delle immagini e delle strutture compositive dei corpi, la trasmissione di significati, aprendo al dialogo fra danza e arti visive e permettendo un confronto con le avanguardie del XX secolo. Quale relazione si crea tra una raccolta di immagini e la trasmissione delle memorie? Warburg vede nella creazione artistica una funzione sociale che oscilla tra «una concezione del mondo religiosa e una matematica, [l'artista] è dunque assistito in modo del tutto particolare dalla memoria sia collettiva che individuale» (Warburg 2002: 3). Attorno alla questione della memoria ruota il nodo centrale del ruolo degli *schêmata* nelle reminiscenze delle immagini attraverso le epoche, nella creazione di spazio per il pensiero «tra serena contemplazione e abbandono orgiastico» (Ivi).

Come già evidenziato le arti mimetiche - quindi musica, pittura e danza in prima linea - sono portatrici di istanze, valori etici ed estetici della cultura greca antica. Il loro potere consiste nella creazione di una illusione del mondo tangibile e del suo conseguente svelamento. La corrispondenza fra 'schema' corporeo (gesto, movimento, costume, mimica) e *mousiké* consente di collocare l'individuo all'interno di un contesto sociale e di un tessuto di valori e abitudini comunitarie: quindi lo *schema* può essere concepito come indicatore fondamentale per cui «I mutamenti di *schema*, ovvero l'adozione di forme/*schêmata* non conformi allo *status* sociale dell'esecutore, denunciano la violazione delle norme etiche e dunque il rischio di sovversione delle leggi» (Esposito 2015: 61). Questa correlazione fra *schêmata* e aspetti sociali e politici viene espressa nella dimensione mimetica dell'arte: Platone mette in crisi la rappresentazione artistica perché questa realizza opere che rendono solo l'apparenza della realtà, riducendo le cose ad un cosmo di sensazioni, forme ed impressioni lontane dal *vero*<sup>14</sup>. Lo Sta-

14 Cfr. Platone, *Repubblica* X 602b, ed. Sartori, Giarratano 2003, vol. 7: 324: «L'imitatore conosce solo un poco le cose che imita, e l'imitazione è uno scherzo e non una cosa seria; e coloro che si dedicano alla poesia tragica, in giambi o in versi epici, sono tutti imitatori nel più alto grado possibile». E ancora *Ibidem* V, ed. cit.: 190 ss.: «gli amanti delle audizioni e degli spettacoli amano i bei suoni, i bei colori, le belle figure e tutti gli oggetti che risultano composti di elementi belli; ma il loro pensiero è incapace di vedere e di amare la natura della bellezza in sé».

to – e quindi il legislatore - ha il compito di controllare la correttezza esecutiva e la corrispondenza con le virtù e i vizi che possono essere rappresentati. Nel dialogo fra l’Ospite Ateniese e Clinia di Creta emerge come l’uomo educato conosce e pratica la danza corale – come unione di danza/ritmo e di canto/armonia – quindi ipotizza il ruolo dei filosofi nella scelta di queste forme: «se noi avremo la nozione del bello nel canto e nella danza conosceremo anche esattamente chi è educato e chi è ineducato»<sup>15</sup>.

Dunque per il filosofo la scelta di armonie, ritmi e *schêmata* non può essere di esclusiva competenza dell’esecutore, ma va affidata al legislatore che, dopo adeguata selezione di *schêmata* virtuosi, farà ricorso alla perizia tecnica del poeta. Il controllo degli *schêmata* di danza e della loro circolazione si presenta dunque come problema etico e politico: la conservazione e l’integrità del vocabolario gestuale e coreutico codificato negli *schêmata virtuosi* garantisce infatti la persistenza e la diffusione dei caratteri *virtuosi* che essi rappresentano (Esposito 2015: 63).

Nei *Memorabilia* di Senofonte<sup>16</sup>, Socrate racconta di un’arte capace di esprimere con i gesti e le posture, le parti più intime dell’animo umano. Ecco che il gesto è l’emissione finale di un movimento complessivo del corpo e rappresentativo di un moto interiore specifico. Nel VI e V secolo a.C., ponendo le basi del pensiero occidentale, gli *schêmata*, nel senso di ‘figura/forma’, si pongono come espressione di determinati valori etici e civili, nei vari contesti socio-antropologici, danza, pittura e scultura. Di questi legami e dei significati di *schêmata* dà una vastissima ricognizione Maria Luisa Catoni:

Ma riguardo alla danza c’è qualcosa di più, ed è la speciale posizione e il ruolo riconosciuti unanimemente dalle fonti alla *mousike* nell’educazione antica. La danza, allora, e gli *schêmata* impiegati in pittura e scultura possono divenire una lente attraverso la quale leggere le norme comportamentali e la loro violazione ma anche per intravedere i mutamenti culturali impliciti in un loro eventuale cambiamento di forma (Catoni 2008: 126).

Questi sconfinamenti tra le varie forme artistiche erano già chiari in Luciano di Samosata: «[la danza] non è lontana dalla pittura e dalla scultura, ma sembra imitarne l’eurytmia al punto che in nulla, né Fidia, né Apelle sembrano superarla» (Nordera 1992: 79). Nella prefazione a Catoni, Salvatore Settis indaga le ragioni di questa capacità di permeazione fra le arti di quel periodo.

Per esempio, parlando della danza, Aristotele nella *Poetica* dice che i danzatori, mediante gli schemi (*schêmata*) della danza, imitano i caratteri (*êthe*), le emozioni (*pàthe*) e le azioni (*pràxeis*), e cioè modalità espressive proprie sia della parola scritta che della vita vissuta. L’idea della corrispondenza di un determinato schema di danza a un determinato *êthos* o *pathos* poteva tradursi anche nelle arti figurative (Settis 2008: IX-X).

Aby Warburg formalizza questa tensione fra tecniche del corpo e altri sistemi comunicativi, nel concetto di *Pathosformel*: l’agitazione, l’impeto – propri della tragedia greca – in uno schema iconografico che perdura nel tempo e si trasmette di generazione in generazione. Ancora una volta Settis definisce questo termine come «la tensione verso una concezione dinamica dell’espressione figurativa, dove *Formel* implicava sì fissità e ripetizione di stereotipi, ma *Pathos* rimandava a nozioni di instabilità, movimento e istantaneità» (*Ibidem*: VIII). Warburg concepisce queste *Pathosformel* non come gesto posizione stabile e cristallizzata, bensì come un organismo che attraverso la messa in atto di un gesto rivela contenuti emotivi ed eloquenti attraverso il corpo. Egli stesso raccoglie queste “forme dell’emozione” all’interno dell’atlante *Mnemosyne*, immagini e foto che hanno contribuito massimamente agli studi iconologici<sup>17</sup>. L’interesse per la persistenza delle forme dell’arte antica si focalizza sulle maggiori opere del Quattrocento italiano, in particolare fiorentino, in cui sottolinea come «l’uomo moderno ritorna a formule antiche quando si tratta di esprimere una gestualità affettiva della presenza» (Didi-Hubermann 2006: 180), debitore quindi di una archeologia figurativa e di un impiego del linguaggio poetico

<sup>15</sup> Platone, *Leggi* II 654 II, ed. Zadro 2001, vol. 7: 65.

<sup>16</sup> Cfr. *Laurenti* 1961.

<sup>17</sup> Per lo studio delle immagini ho fatto riferimento a Antony 1998: 1-13.

e coreico. Anche Giorgio Agamben chiarisce nel concetto di *Pathosformel* il rapporto inedito tra forma del gesto e significazione dello stesso:

Un concetto come quello di *Pathosformel*, in cui non è possibile distinguere tra forma e contenuto perché designa un indissolubile intreccio di una carica emotiva e di una formula iconografica, è sufficiente testimonianza del fatto che il suo pensiero non si lascia in alcun modo interpretare nei termini di una contrapposizione così poco genuina come quella forma/contenuto, storia degli stili/storia della cultura (Agamben 1974: 4).

L'atlante, nel senso inteso da Warburg, è definibile come un modello in cui la memoria agisce cristallizzando delle emozioni ricorrenti, una cartografia che mira a descrivere il mondo e un modello di rappresentazione comune per chi osserva un'immagine come per chi osserva una performance. Questo atlante ha informato la ricerca di Virgilio Sieni – la sua 'archeologia del corpo' – nelle cui azioni coreografiche «gli schemi visivi che organizzano i temi e connettono i materiali, squadrano un atlante delle immagini evangeliche a fronte dell'atlante delle immagini manieriste esposte a Palazzo Strozzi [...]. Atlante fragile, problematico, delicato, che ha rinunciato all'assalto al cielo per (tornare a) misurare, nei piedi, la gravità della terra» (Tomassini 2018: 107). Di grande rilievo, su questa linea di ricerca, è stata la fondazione dell'Accademia sull'Arte del Gesto nel 2007 che contempla una serie di progetti all'interno delle città e nei territori in cui cittadini, artisti e amatori vengono coinvolti in pratiche di condivisione per approfondire la ricerca del rapporto fra gesto e iconografia, memoria e immagini: il corpo è luogo di incorporazione, a partire da

[...] alcune opere che i grandi maestri hanno depositato a Firenze: gli affreschi alla Cappella Brancacci di Santa Maria del Carmine di Masaccio e Masolino, la *Deposizione* di Pontormo in Santa Felicità, la presenza di Brunelleschi in Santo Spirito. Osservare per incorporare quei gesti, assumerli come supporto, lasciarli fluttuare

dentro, renderli elementi vicini per l'elaborazione della dinamica, distinguerli dal resto, rendere lo sguardo fisico per uno studio sul corpo ampio, scientifico e umanistico (Sieni 2009: 7).

Nella dimensione creativa di Sieni non vi è solo il rimando puramente iconografico e filologico ad una raccolta di immagini e riferimenti che arricchiscono il dialogo fra corpo e immaginario, ma in *Atlante\_L'Umano del gesto* (2017), frutto della collaborazione fra il coreografo e Mimmo Cuticchio, artista siciliano e maestro della tradizione dei pupi, si trova la questione della memoria:

[...] memoria dello spettacolo del passato - con il suo legame antropologico con il rito, la festa, la società, il mercato - non ha un valore museale o accademico ma è semmai un sapere pratico e necessario [...] per entrambi la creazione si fonda su una tradizione (Cuticchio) e un'archeologia (Sieni) di principi, comportamenti, tecniche e codici espressivi culturalmente ereditati nella contemporaneità entro il *bios* della scena attraverso la trasmissione orale, l'organicità corporea dell'attore e del danzatore. (Di Bernardi 2019: 27).

L'importanza di evocazione, memoria e trasmissione emerge anche in creazioni come *Atlante del bianco* e *Pinocchio. Leggermente diverso*, dove l'improvvisazione della danza è foriera di un'archeologia - ancora un volta - di immagini: «l'azione scenica incarna i fantasmi che attraversano la memoria fisica e affettiva di Sieni, ripetutamente mascherati, svestiti e svelati in quel gioco di trasmutazioni figurali che costellano l'insieme poliedrico delle sue interpretazioni» (Mazzaglia 2015: 222).

Oltre all'opera di Virgilio Sieni, è possibile ritrovare nel lavoro di Alessandro Sciarroni *CHROMA\_Don't be frightened of turning the page* (Immagine 6)<sup>18</sup>, la questione della persistenza di immagini che si succedono e, come in una sequenza in *cinemascope*, trasformano il corpo in un elemento metamorfico. Il performer – in questo caso lo stesso Sciarroni – cammina avanti e indietro lungo la diagonale dello spazio scenico, accorciando le falcate ad ogni attraversamento fino a ritrovarsi in centro. Qui il corpo inizia a ruotare su sé stesso: mentre la parte inferiore compie meccanicamente

<sup>18</sup> Ho assistito personalmente a questa performance il 9/04/2017 durante il festival *Séquence Danse* presso Le 104 (Centquatre) a Parigi.



FIG. 6. CHROMA, DON'T BE FRIGHTENED OF TURNING THE PAGE © UMBERTO FAVRETTO

gli stessi movimenti per consentire la rotazione del corpo, la parte superiore crea una serie di immagini evocative senza soluzione di continuità, sul proprio asse. Le braccia e la disposizione della testa aprono a immagini evocative che consentono all'osservatore la connessione con uno stato emotivo, anche senza replicare in maniera filologica la geometria classica delle pose della danza accademica ma lasciandone i contorni sfumati. Le *Pathosformel* messe in atto in questa performance operano su meccanismi evocativi e sono affidate totalmente alla percezione di un movimento astratto che non assume mai una forma definita, trascendendo dalla volontà di narrazione.

Il movimento, nelle opere d'arte, è indagato sia attraverso il pannello e le capigliature, sia con la caratterizzazione psicologica che trapela dalla gestualità, dalla fisiognomica e dalla mimica. Warburg fa riferimento alla figura della *ninfa* come elemento inafferrabile e incontrollato nell'idea di movimento conferita dalle vesti, dai capelli mossi dal vento e dall'incedere della dinamica. L'elemento corporeo è quindi centrale, «punto di partenza per una serie di domande che indagano alcune precise caratteristiche dell'immagine nel tentativo di individuarne il carattere e ricostruirne la storia» (Selmin 2006: 96). Il paradigma iconologico di Warburg è definibile come 'coreografico', ipotizza l'unità fra immagine e significato all'interno delle tecniche del corpo nello studio della *Venere*, nonché nella figura rinascimentale della ninfa, incarnando la questione del *gesto intensificato*

della danza. Le *Ninfe* di Botticelli affasciano gli anni giovanili di Aby Warburg, e così gli affreschi di Ghirlandaio e tutta l'arte Rinascimentale. In questo modo lo storico tedesco riprende l'idea di movimento contenute nel *De Pictura* (1435) di Leon Battista Alberti: «ma questi movimenti dell'animo si conoscono dai movimenti del corpo» (Alberti 1975: 70). Nelle sue riflessioni emerge la volontà di non cercare una corrispondenza iconologica fra il gesto e il suo significato, ma di carpire il fondamento del movimento rappresentato: nella pittura del Rinascimento i gesti, i passi, le *attitudes* vengono intensificate, acquisendo plasticità e forza. L'immagine della Ninfa identifica, in Warburg, proprio il passaggio tra movimento ed emozione, che è al contempo un passaggio tra movimento e la "causa esterna" che lo provoca: «Il drappeggio in movimento è considerato ed impiegato come uno strumento di intensificazione della caratterizzazione psicologica» (Cieri Via 2011: 27). L'intreccio fra immagine, realismo delle impronte, gesti e motivi emozionali si avviluppa nell'enunciato warburghiano in un contrasto fra memoria ed evanescenza, «il *momentum* del tempo impersonale e il *movimentum* del corpo abitato da passioni» (Didi-Huberman 2006: 187). Emozioni fissate nel tempo e sopravvissute ma tanto concrete da trasformare costantemente la nostra visione, «sopravvivenze incarnate, 'formule primitive' capaci di agitare, di muovere anche il presente dei nostri stessi gesti» (*Ibidem*: 188). In *Save the last dance for me*, Alessandro Sciarroni decide di far rivivere la *polka* chinata bolognese, rimettendo in azione una danza di tradizione – quasi dimenticata – davanti allo sguardo di nuovi spettatori. Questa azione non è un'operazione ricostruttiva, ma di rimessa-in-azione di azioni rituali che assumono un significato diverso, una valenza comunitaria e partecipativa che incorpora alla perfezione la lezione di Victor Turner<sup>19</sup> e allude al lavoro archeologico – nel senso foucaultiano di ridefinire «dei tipi e delle regole di pratiche discorsive che attraversano delle opere indi-

19 Cfr. Turner 1993: 178: «I principali generi di performance culturale (dal rito al teatro e al cinema) e di narrazione (dal mito al romanzo) non solo hanno origine nel dramma sociale ma da esso continuano a trarre significato e forza».

viduali» (Foucault 1980: 185). Anche Silvia Gribaudo in *Graces* (Immagine 7) attinge a piene mani dall'iconografia artistica (nello specifico, le *Tre Grazie* di Canova) e la colloca su tre corpi maschili molto diversi l'uno dall'altro, lontani dall'immagine del corpo virile proprio della statuaria classica a cui Canova faceva riferimento, norma estetica della danza occidentale.



FIG. 7. GRACES © GIULIA CASAMENTI

Sono tre corpi maschili e un corpo femminile che non mostrano mai segni di fatica o di sforzo, non sono mai deformati dalla sofferenza, mai colpiti dal 'parentirso' (Giachetti 1831: 333) descritto da Winckelmann, ma fanno emergere «la nobiltà di uno spirito capace di avere dominio di sé negli stati di piacere e dolore» (Sambucci 2016: 68). Gribaudo lavora sul piano dell'allegoria a favore della costruzione di senso delle sue "Grazie", facendo un lavoro sulla *pathosformel*. Nelle parole di Carlo Lama: «la memoria riferita alle passioni e la consapevolezza del "vederle incarnate" nel gesto, collegano

trasversalmente la storia umana attraverso le immagini offerte dall'arte. In quest'ottica è possibile riferirsi a una traccia concreta e comprendere le ragioni "visive" che spingono la scena verso l'immagine, luogo d'infinite possibilità utili alla costruzione drammaturgica» (Lama 2011: 278).

#### PERSISTENZA E FANTASMATA

La persistenza nelle immagini, il principio del movimento custodito nelle antichità classiche e approfondito da Warburg rientrano in un'idea di memoria del presente - e di eterni ritorni attraverso la performance - nella mente dello spettatore, come un «atto di sopravvivenza e contemporaneamente come strumento di ri-comparsa» (Bortoletti 2018: 18). Gli *schêmata* sono dunque attimi di sospensione del movimento, di immobilità iconografica; si appropriano del tempo e della memoria e non si conservano in modo statico - secondo una logica archivistica dell'immaginario - ma descrivono «piuttosto un movimento, un processo dinamico di trasmissione che prevede anche l'alterazione, la reinterpretazione e la reinvenzione, il fraintendimento (volontario o involontario), fino al tradimento dei contenuti e delle forme» (Centanni 2005: 3). La memoria dunque si trasmette attraverso degli spettri che si perpetuano nel tempo verso la modernità, come negli *schêmata* della danza il contenuto emotivo di cui sono portatori si ritrova negli elementi di riconoscibilità che diventano archetipi. Tatiana Arnone definisce questo fenomeno come

[...] un'immagine che nel suo cammino storico acquisisce nuove istanze, energie, mutazioni, grazie a quella *Formel* o formula che è sì durevole, perché la convenzione che esprime è destinata a perpetuarsi nel tempo, irrigidendosi o rivitalizzandosi, ma conta altrettanto il suo contenuto di *pathos*, nucleo forte e marcato che consente la sopravvivenza delle formule (Arnone 2012).

La memoria<sup>20</sup> è sempre relazionata a due poli in comunicazione, è uno spazio e

20 La questione della memoria è fondamentale anche in una prospettiva strettamente legata agli studi performativi: Warburg prova un interesse profondo per tutti gli approcci artistici, analizzati in un'ottica interdisciplinare, come riportato da Didi-Hubermann 2006: 187: «la storia dell'arte non può essere studiata indipendentemente, ma nella relazione con gli altri rami del sapere, che a loro volta acquisiscono il proprio significato soltanto se considerati in maniera unitaria».

un tempo sospeso e – per usare un termine warburghiano – condensato, che si manifesta attraverso il corpo come «strumento di scarto tra espressione e riflessione: è esperienza cinetica e mimica espressiva» e il movimento muscolare lascia tracce all'interno della memoria biologica per cui «l'articolazione dei movimenti che 'ristagna in certe parti lasciandone libere altre' assolve così, in forza di questa 'funzione di memoria' che si formula nel corpo, ad una funziona sia fisica che espressiva» (Fressola 2018). Il contrasto fra morfologia statica delle *formeln* e dinamismo emotivo del *pathos* risiede quindi nella natura dell'immagine che viene a imprimersi nella memoria dello spettatore della danza attraverso citazioni continue. La sospensione del tempo e dello spazio è anche il principio chiave del danzare per *fantasmata*, concetto che Domenico da Piacenza descrive nel *De arte saltandi et choreas ducendi*. Il *fantasma* è «l'arresto improvviso – la sospensione, per l'appunto – che contiene la memoria di passato, presente e futuro dell'intera scena coreografica» (Anzellotti 2016), che avviene attraverso le immagini. Elementi quindi mnesici che agiscono sempre in una comunicazione sottesa fra performer e spettatore, un percorso di memoria che viene approfondito in più contributi da Annalisa Sacchi:

Il movimento che quest'arte disegna passa dalla mente al corpo per tornare alla mente: dalla memoria del danzatore alla messa in coreografia e all'incarnazione visibile, "concordata" e "misurata" rispetto al suono; di qui di nuovo alla mente, quella dello spettatore, grazie all'impressione memoriale di cui il *fantasmata* (o il gesto citabile) si fa attivatore (Sacchi 2010: 122).

Questo tipo di approccio teorico al rapporto fra performer e spettatore si inserisce in una lunga serie di indagini feconde in questo ambito, in particolare sulla questione della percezione e della memoria visti in una dimensione non solo di fruizione passiva dello spettatore, ma relazionale. La questione degli studi sulla percezione è stata affrontata in psicologia come in sociologia, teatrologia e anche nelle neuroscienze, sempre e comunque intorno a temi ricorrenti, «stabiliscono un fronte

di cui non possiamo non tenere conto: il corpo dello spettatore; il guardare come operazione attiva; la capacità di vedere più di quel che viene offerto dalla scena; l'importanza della relazione, del ritmo, del flusso che ne consegue, dell'asimmetria nella relazione» (Schino 2018). Gli studi neuroscientifici prendono in considerazione la corporeità dello spettatore, strumento cosciente e competente con cui l'individuo fa esperienza della performance, lo percepisce e manifesta delle reazioni (Zardi 2018). Consapevole di questo dato, la danza instaura dei processi transitivi, relazionali e partecipativi all'interno di una società sempre più deprivata di riferimenti ideologici e avviluppata nell'assenza di riferimenti solidi e duraturi. Come si è visto nel caso della produzione di Alessandro Sciarroni, si possono trovare esempi di questo fenomeno in tutta la produzione coreica del Novecento nei primi decenni degli anni Duemila, a partire dalle audaci collaborazioni trasversali che i coreografi hanno intessuto con gli artisti di altre discipline e con i cambiamenti radicali nell'ambito della costruzione della performance. La poetica di questo coreografo riveste pienamente la dimensione di percezione, astrazione, fragilità e ambivalenza che caratterizza il mondo della danza contemporanea negli ultimi anni, in quanto «squaderna con fantasia spregiudicata spaccati di realtà quotidiana e insoliti, remoti e condivisi, tra biologia, biografia, sport, giocoleria, *folk*, società mediatica» (Valentini 2015: 137).

## CONCLUSIONI

Ciò che emerge dall'osservazione dalle nuove pratiche creative della danza contemporanea è la volontà di condividere con l'arte visiva e con il suo immaginario la cattura di un istante del movimento, la potenzialità immaginativa che risiede fra due istanti:

La danza è un'apparenza; o, se più vi piace, un'apparizione. Sorge da ciò che fanno i danzatori, eppure è qualcosa di diverso. Osservando una danza, voi non vedete ciò che sta materialmente davanti a voi – persone corrono tutt'intorno o girano su sé stesse; vedete un giuoco di forze in azione reciproca, da cui pare che la

danza venga sollevata, spinta, tirata, chiusa o attenuata [...] Un solo corpo umano può far sorgere davanti ai vostri occhi tutto un complesso di forze misteriose. [...] Ciò che i danzatori creano è una danza, e una danza è un'apparizione di forze attive, un'*immagine dinamica* (Langer 1962: 17-18).

In questo scarto fra due momenti la danza agisce nel dare una forma esteriore, un'immagine volta ad essere conservata nella memoria di chi sta osservando. Avendo come unica materia il corpo, condivide con l'arte visiva la volontà di dare una forma esteriore ad un'emozione, tende a «donare una forma universale e visibile a qualcosa di immateriale» (Anzellotti 2015: 157). Il processo che viene messo in atto da chi crea la danza, soprattutto nel territorio di sperimentazione in cui agiscono gli artisti (fra molti altri) descritti in questo contributo – nasce non solo da fenomeni legati alla propria esperienza artistica, ma da una precisa volontà di 'dare corpo' a riflessioni interne e soggettive, verso un'emanazione oggettiva nelle vesti di un'immagine, seppur fugace ed immateriale. E le stesse immagini che vengono formate sono il risultato di archetipi trasmessi attraverso le epoche nelle figurazioni artistiche, come ne *L'Après-midi d'un Faune* di Vaslav Nijinsky (1912) in cui «il corpo si vede più del movimento, perché lascia il tempo agli occhi di far depositare le figure e i loro gesti precisi. È un'immagine perché rende protagonista la visione, inganna la prospettiva, modella lo spazio e i volumi trasformandoli per lo sguardo esterno» (Marenzi 2014: 37)<sup>21</sup>, esattamente come fa l'arte visiva attraverso il suo sguardo nei confronti del mondo, attraverso cui dilata i tempi e frammenta gli spazi, libera i corpi in un intervallo che diventa "atto di violazione" (Tomassini 2018: 14).

Il corpo è influenzato e modificato dalle immagini: esse sono 'attive', agiscono - come ben chiarisce Henri Bergson – sul corpo trasmettendogli movimento e a sua volta il corpo stesso «restituisce loro del

movimento» (Bergson, 1996: 15), in modalità ogni volta nuove e imprevedibili. La forza di queste *pathosformeln* è di aver riportato la ricerca artistica nella danza alla più essenziale indagine del movimento nella sua natura fisica, dinamica ed estetica: una forma pura che agisce sulla mente dello spettatore. La creazione dell'immagine, anelito e pratica ancestrale nella vita e nella storia dell'uomo, è quindi sempre dinamica: «la prima oggettivazione della natura umana, la prima vera arte è la danza» (Langer 1962: 23).

#### BIBLIOGRAFIA

- Acca, F. 2018, *Scena anfibia e Nuova Danza*, in Tafuri C., Beronio D. (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Akropolis Libri, Genova.
- Acca F. (a cura di) 2021, *Scena anfibia e pratiche coreografiche del presente*, «Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo», XXXI.
- Antonaci M., Lo Gatto S. (a cura di) 2017, *Iper-scene* vol. III, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG).
- Agamben G. 1975, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in «Settanta», C.E.I. Milano, luglio-settembre 1975.
- Alberti L. B. 1975, *De pictura*, libro II, 41, Laterza, Roma-Bari.
- Antonaci M, Lo Gatto S. (a cura di) 2017, *Iper-scene* vol. III, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG).
- Antony G. K. 1998, *Mnemosyne: Bibliotheca classica Batava*, IV, 51, Brill, Leiden-Boston-Köln: 1-13.
- Anzellotti E. 2015, *Memoria e Materia della Danza. Problemi conservativi di un patrimonio culturale immateriale*, tesi di Dottorato di Ricerca in Memoria e materia dell'opera d'arte attraverso i processi di produzione, storizzazione, conservazione e musealizzazione - XXVI Ciclo – Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, 8 giugno 2015.
- Anzellotti E. 2016, *Fantasmata: l'astanza della danza?*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a. VIII, 8: 47-62.
- Arnone T. 2012, *Gli schëmata e la caròla danzante nella produzione figurativa (I parte)*, in «Sintesi Dialettica». [www.sintesidialettica.it/leggi\\_articolo.php?AUTH=210&ID=449#\\_edn26](http://www.sintesidialettica.it/leggi_articolo.php?AUTH=210&ID=449#_edn26).

21 Da evidenziare la documentazione fotografica realizzata dal barone Adolf De Meyer, pubblicata nel 1914 è la testimonianza di come il coreografo abbia consegnato alla visione dello spettatore un balletto che si compone attraverso corpi che si muovono in modo tale da creare immagini prolungate, sovvertendo l'uso degli spazi e permettendo allo spettatore di analizzare ogni singola figura, relazione e postura. (Una versione è stata pubblicata da Dunning et al. 1983).



- Bellia A. 2020, *Danzare attorno alla statua: rituali, schemata e suoni nelle epifanie divine. Un approccio archeologico alla performance*, in «Mantichora» a. IX, vol. X: 29-44.
- Bentivoglio L. 1992, *E Martha trasformò la pittura in balletto*, «La Repubblica», 12 gennaio 1992.
- Bergson H. 1996, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari.
- Beta S., Nordera M. (a cura di) 1992, *La Danza*, Marsilio, Venezia.
- Bortoletti F., Sacchi A. 2018, *La performance della memoria*, Baskerville, Bologna.
- Bourriaud N. 2010, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano.
- Bozzaotra A. 2015, *Teofanie eretiche. Sulla poetica di Alessandro Sciarroni*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», VII, 7: 83-106.
- Bozzaotra A., intervista ad Alessandro Sciarroni per *UNTITLED\_I will be there when you die* – 23 maggio 2013 - Opificio Telecom Italia (RM) per RomaEuropa Festival, <http://dna-scritture2013.tumblr.com>.
- Bourdieu P. 2001, *La distinzione: critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna.
- Catoni M.L. 2008, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Centanni M. (a cura di) 2005, *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Mondadori, Milano.
- Cieri Via C. 2011, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma-Bari.
- Conquerwood D. 2002, *Performance Studies. Intervention and Radical Research*, in «The Drama Review», vol. XLVI, 2: 145-156.
- Daly A. 1997, *Isadora Duncan e la «distinzione» della danza*, in «Teatro e Storia», vol. XIX annuale 1997: 11-36.
- D'Amico F. D. 2017, *Toccare i suoni, sentire la luce. La poetica del limite di Alessandro Sciarroni*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», IX, 9: 211-224.
- Di Bernardi V. 2019, *Ossatura. Mimmo Cuticchio e Virgilio Sieni: marionette e danza in Nudità*, Bulzoni, Roma.
- Di Rienzo C. 2012, *Mallarmé e Valéry: leggere la danza*, in «Ágalma: rivista di studi culturali ed estetica», XXIII: 70-79.
- Didi-Huberman G. 2006, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Duncan I. 2016, *Dell'arte della danza*, Audino, Roma.
- Dunning J., Buckle R., Hutchinson Guest A. 1912, *L'Après-midi d'un Faune – Vaslav Nijinsky*, London, Dance Books LTD.
- Elia B. (a cura di) 2004, *Filosofia della danza*, Il Melangolo, Genova.
- Emmanuel M. 1896, *La Danse grecque antique d'après les monuments figurés. Analyses chronophotographiques obtenues avec les appareils de M. le Dr Marey*, Hachette, Paris.
- Esposito M.C. 2015, *Legiferare sulla danza*, in Gelmetti C., Pontremoli A. (a cura di), *Giulio Ebreo da Pesaro. La Danza nel Quattrocento*, ABEeditore, Milano.
- Fanti S./Xing (a cura di) 2003, *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano.
- Fischer-Lichte E. 2014, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma.
- Foucault M. 1980, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano.
- Franco S. 2020, *Danza, performance e museo: riflessioni e prospettive in mostra*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a. XII, 12: 232-233.
- Fressola A. 2018, *La danza delle Pathosformeln. Formulazioni dell'espressione corporea secondo la lezione di Mnemosyne*, in «Engramma» CLVII: [www.engramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=3462](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3462)
- Fuller L. 2013, *Una vita da danzatrice*, Audino, Roma.
- Galansino A., Perov K. (a cura di) 2017, *Bill Viola. Rinascimento elettronico*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi 10 marzo – 23 luglio 2017), Giunti, Firenze.
- Gombrich E. 1983, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano.
- Lama C. 2011, *I sette peccati capitali. L'opera-balletto di Bertold Brecht*, in «Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo» XXI: 273-286.
- Kracauer S. 1969, *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York.
- Langer S. K. 1962, *Problemi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano.
- Laurenti R. (a cura di) 1961, *Senofonte, Le opere socratiche: Memorabili, Convito, Apologia di Socrate*, CEDAM, Padova.
- Lepecki A. 2010, *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, in «Dance Research Journal», XLII, 2: 28-48.
- Mancini L. 2006, *La danza per "figure". Immagini del movimento ritmico nella Grecia arcaica*, in «Quaderni Warburg Italia», II-III: 63-136.
- Marenzi S. 2014, *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf De Meyer*, in «Teatro e Storia» XXXV: 35-59.
- Mastroianni G. 2000, *Il buon Dio di Aby Warburg*, in «Belfagor», a. LIV, n. 4, 328, 31 luglio 2000: 413-442.
- Mazzaglia R. 2012, *Danza e spazio. La metamorfosi dell'esperienza artistica contemporanea*, Mucchi, Modena.
- Mazzaglia R. 2015, *Virgilio Sieni. Archeologia di un pensiero coreografico*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG).

- Mazzaglia R. 2021, «Ci sono cose che nessuno vedrebbe...» *Excursus nelle figurazioni coreografiche di Alessandro Sciarroni*, in «Culture Teatrali», XXXI: 57-74.
- Mazzoleni E. 2020, *Il paradigma della velocità. Il dinamismo sulla scena europea tra fine Ottocento e inizi Novecento*, «MimesisJournal» IX, 1: 57-78
- Mei S. 2009, *Ninfa: un paradigma mutante per l'Iconografia della danza*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a. I, o 2009: 39-40.
- Naerebout F. G. 2004, *Dance in ancient Greece: anything new?*, in Raftis A., Lazou A., Borowska M. (a cura di), *Orchosis. Text on ancient Greek Dance*. International Dance Council CID, Atene.
- Naerebout F. G. 2019, *Achoreutos apaideutos: Dance in Ancient Greece*, in Fitzgerald C. (a cura di), *Hymn to Apollo. The ancient world and the Ballets Russes*. New York University and Princeton University Press. Catalogo della mostra «Hymn to Apollo: The Ancient World and The Ballets Russes», Institute for the Study of the Ancient World - 6 marzo-2 giugno 2019.
- Nietzsche F. 1991, *La visione dionisiaca del mondo*, in Colli G. e Mazzino Montanari M. (a cura di), *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e Scritti dal 1870 al 1873*, Adelphi, Milano.
- Pontremoli A. 2016, *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal», a. V, vol. I: 30-52.
- Pontremoli A. 2017, *Problemi di drammaturgia della danza*, in «Il castello di Elsinore» LXXVI: 65-81.
- Pontremoli A. 2018, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma.
- Pontremoli A., Ventura G. 2019, *La danza, organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo e pubblico*, Franco Angeli, Milano.
- Pucci G. 2016, *Per un'archeologia del gesto: la reinvenzione moderna della danza antica*, «ClassicoContemporaneo», II: 25-40.
- Rancière J. 2009, *The Emancipated Spectator*, Verso, London-New York.
- Randi E. 2014, *Protagonisti della danza del XX secolo*, Carocci, Roma.
- Sacchi A. 2010, *Il privilegio di essere ricordata. Su alcune strategie di coreutica memoriale*, in Franco S., Nordera M. (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET, Torino.
- Sambucci L. 2016, *Il dolore negato. Il parenthesis negli scritti di Johann Joachim Winckelmann*, in «Horti Hesperidum» VI, 2: 63-74.
- Sartori F. e Giarratano C. (a cura di) 2003, *Platone. Opere complete*, vol. VI, Laterza, Roma-Bari.
- Schino M. 2018, *Spettatore, spettatori, pubblico*, in «MimesisJournal» VII, 2: 123-144.
- Selin L. 2004, *L'americana scalza. Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan*, in «Engramma», XXXIV, giugno/luglio.
- Selmin L. 2006, *Onda mnesica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*, in «Biblioteca Teatrale», LXXIV, Bulzoni, Roma, gennaio-marzo 2006.
- Settis S. 2008, *Schemata e Pathosformel fra antichi e moderni*, in Catoni M.S., *La comunicazione non verbale nella Grecia Antica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Sieni V. 2009, *La trasmissione del gesto*, Mascietto, Firenze.
- Sontag S. 2013, *Against Interpretation and other essays*, Picador, New York.
- Tomassini S. 2014, *Danzare Isolati. Logiche di affezione e pratiche discorsive urbane in Sieni, Sciarroni e Di Stefano*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a. VI, 5: 55-74.
- Tomassini S. 2017, *Alessandro Sciarroni. Vita queer dei dettagli*, «L'officiel Art» II, ottobre 2017.
- Tomassini S. 2018, *Tempo Fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano.
- Tomassini S. 2020, *Danza e coreografia dello stare fermi*, Scalpendi, Milano.
- Toscano G. 2010, *Performance art. Campo di produzione e aspetti relazionali*. Tesi di Dottorato in Sociologia e Ricerca Sociale, Università degli Studi di Trento, XXII ciclo.
- Turner V. 1993, *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna.
- Valéry P. 2004, *Filosofia della danza*, Il Melangolo, Genova.
- Vaughan D. 2005, *Merce Cunningham: Fifty Years*, Aperture, New York.
- Volli U. 2001, *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente Occidente*. in «Incontri internazionali di Rovereto Danza Teatro», Osiride, Rovereto.
- Valentini V. 2015, *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma.
- Warburg A. 2002, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Nino Aragno, Torino.
- Winckelmann J.J. 1831, *Opere*, a cura di F.lli Giachetti, tomo VI, Prato 1831
- Zadro A. (a cura di) 2001, *Plato. Opere complete*, vol. VII, Laterza, Roma-Bari.
- Zardi A. 2018, *La percezione del corpo in scena e lo spettatore. Un approccio neuro-scientifico*, in «MimesisJournal» VII, 1: 91-111.