

Fantasmata: l'astanza della danza?

Fantasmata e *astanza*. Due concetti su cui gli studiosi hanno molto discusso. Entrambi con una base filosofica complessa, sono correlati a loro modo all'immagine e alla memoria. *Fantasmata* infatti è una parola chiave del linguaggio filosofico occidentale, strettamente legata alla riflessione sul ruolo dell'immaginazione e della fantasia. L'*astanza* è un neologismo, creato da Cesare Brandi, per descrivere una fase estetica della percezione dell'opera d'arte. A mio parere, quando si parla di danza, essi trovano una sorta di sovrapposizione. Per comprendere però quanto appena affermato, occorre dapprima analizzarli nella loro singolarità.

Con il concetto di *fantasmata* ci si riferisce nel dettaglio a quanto espresso da Domenico da Piacenza nel suo trattato *De arte saltandi et choreas ducendi/De la arte di ballare et danzare* (1441-1450)¹. Qui per descrivere la danza vengono elencati sei elementi fondamentali: *mexura*, *memoriae*, *agilitate*, *mainera*, *mexura de terreno*, *fantaxsmate*. Quest'ultimo elemento, *fantasmata*, è uno dei più dibattuti e viene definito nel modo seguente:

Dico a ti, chi del mestiero vole imparare, bisogna danzare per fantasmata. E nota che fantasmata è una presteza corporalle, la quale è mossa cum lo intelecto de la mexura... facendo requia a cadauno tempo che pari haver veduto lo capo di Medusa, como dice el Poeta, cioè che facto el motto sii tutto di piedra in quello instante et in instante mitti ale como falcone che per paica mosso sia, segonda la riegola di sopra, cioè operando mexura, memoria, mainera, cum mexura de terreno e d'aire (f.2r).

Domenico chiama «fantasma» un arresto improvviso nella danza fra due movimenti consecutivi, pause che contengono virtualmente la memoria passata, presente e futura dell'intera scena coreografica. Da un altro manoscritto quattrocentesco, *Libro dell'arte del danzare* (1455-1465) di Antonio

¹ Per uno studio del codice - oggi conservato nella Bibliothèque Nationale de France, f. it. 972 - si veda: Procopio, Patrizia, *Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Ravenna, Longo, 2014. Si veda inoltre: Pontremoli, Alessandro, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*, Macerata, Ephemeria, 2011.

Cornazano², possiamo ricavare ulteriori informazioni di carattere pratico sul *danzare per fantasmata*, che forniscono elementi utili per una chiave interpretativa di tale concetto. Ne scaturisce che si tratta di un elemento stilistico a carattere occasionale «Talhor tacere un tempo e starlo morto». Emerge dunque con forza questo stato di sospensione che, come magicamente, crea una sorta di aura, tale da rendere ineffabile suddetto momento³.

Molti studiosi si sono concentrati nella ricerca dell'essenza di questo concetto di *fantasmata*. Cito, a mero titolo di esempio, Giorgio Agamben, che basa sulla forza dell'immagine l'interpretazione del danzare per *fantasmata*. Quest'ultimo sarebbe un'affezione del *pathos* e l'immagine memoria sarebbe sempre caricata di un'energia capace di muovere e di turbare il corpo⁴. Alessandro Pontremoli invece usa le seguenti parole: «non è forse nel momento della sospensione del movimento, quando l'energia tutta raccolta in un sol passo sembra rimanere sospesa per un attimo nel vuoto, che si realizza l'ideale di una danza magica, liminale, quasi congelata tra potenza e atto?»⁵.

² Copia di questo codice è conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, sotto la segnatura *Capp.* 203. Ulteriori informazioni su questo codice e su quello di Guglielmo Ebreo da Pesaro, che ugualmente si rifà al *De arte saltandi (De pratica seu arte tripudii)*, 1463 oggi alla Bibliothèque Nationale de France sotto la segnatura: f. ital. 973) sono riscontrabili in: Castelli, Patrizia – Mingardi, Maurizio – Padovan, Maurizio (a cura di), «*Mesura et arte del danzare*». *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Comune di Pesaro, 1987; Padovan, Maurizio (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Pesaro, 16-18 luglio 1987, Pisa, Pacini, 1990. La danza in questi trattati è un elemento importante nella formazione di un nobiluomo e ha un vero e proprio rango di arte. Molti sono i rimandi all'antichità (anche come *auctoritas*), a tal proposito si vedano anche: Pontremoli, Alessandro, *Moto corporeo e trattati di danza fra cultura romana e ricezione rinascimentale dell'antico*, in Pontremoli, Alessandro – Gelmetti, Chiara (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. La danza nel Quattrocento*, Atti del Convegno, Pesaro, settembre 2012, Milano, ABEditore, 2015, pp. 89-98; Esposito, Maria Cristina, *Leggerare sulla danza*, in Pontremoli, Alessandro – Gelmetti, Chiara (a cura di), *Guglielmo Ebreo*, cit., pp. 59-70.

³ Cornazano parla di «ombra fantasmatica» (da leggere più in chiave platonica che aristotelica) che non si può esprimere a parole, cfr. Sacchi, Annalisa, «*Il privilegio di essere ricordata*». *Su alcune strategie di coreutica memoriale*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *RicorDANZE. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 107-122: p. 113 e Castelli, Patrizia, *Il moto aristotelico e la «licita scientia»*, pp. 35-57: pp. 39-40. Riguardo l'ineffabile vorrei richiamare quanto detto da Jankélévitch a proposito della musica: «la musica attesta il fatto che l'essenziale in tutte le cose è un non so che d'inafferrabile e ineffabile, essa rafforza in noi la convinzione che, ecco, la cosa più importante del mondo è proprio quello che non si può dire», Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, 1961; trad. it. di E. Lisciani-Petrini, *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni, 1985, p. XIV. Sull'importanza della pausa cfr.: Celi, Claudia, «*Talhor tacere un tempo e starlo morto*». *Il moto in potenza e in atto*, in Padovan, Maurizio (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro*, cit., pp. 153-158.

⁴ Agamben, Giorgio, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 41; Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

⁵ Pontremoli, Alessandro, *La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza del XV secolo*, in Casini Ropa, Eugenia – Bortoletti, Francesca (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 33-47: pp. 46-47; dello stesso au-

Risulta chiaro che qualunque sia l'accezione che si voglia attribuire a questa idea di *fantasmata* sicuramente non si può prescindere dalla filosofia aristotelica, sia per il concetto poc'anzi menzionato della sospensione, e quindi della potenza e dell'atto, sia per la teoria riguardante la memoria legata a doppio filo con il concetto di tempo ed immagine (come espresso nel *De Anima*). Partendo dal primo concetto, quello della sospensione, vediamo come Domenico utilizza l'esempio dell'impetramento creato da Medusa e il repentino volo di falco, aspetti fondamentali del movimento. Tra questi due stadi vi è «ciò che è sul punto di accadere nella sospensione di un attimo morituro»⁶, ossia quello che dai greci veniva definito *exaiphnes*, istante appunto che si trova nel mezzo, tra movimento e quiete/immobilità (*kinesis* e *stasis*), tra *en* e *pollà*, tra l'uno e i molti, così come definito da Platone nel *Parmenide*⁷. Vi è dunque in questo stato di sospensione, una sorta di “tensione” (rifacendosi così alla radice sanscrita della parola danza) che altera la percezione dello spazio e del tempo. Ed è proprio l'elemento tempo che lega gli altri due aspetti della memoria e dell'immagine. Infatti, nella teoria della conoscenza sviluppata nel *De Anima*, Aristotele affermava che solo gli esseri che percepiscono il tempo ricordano, e ciò avviene con la stessa facoltà con cui avvertono il tempo, cioè con l'immaginazione; difatti la memoria e la stessa capacità intellettuale non sono possibili in assenza di una rappresentazione: «non c'è nulla che l'uomo possa comprendere senza immagini (*Phantasmata*)»⁸. La conoscenza avrebbe dunque origine nel senso per giungere poi all'intelletto attraverso un processo di astrazione della forma operato dalla fantasia e la produzione di *phantasmata* custoditi dalla memoria. Il “danzare per *fantasmata*” quindi, secondo quanto sottolineato da Giorgio Agamben, aveva il significato di “danzare per immagini” e la danza «una composizione di fantasmi in una serie temporalmente e spazialmente ordinata»⁹. Pertanto per *fantasmata* si può intendere una sorta di immagine in

tore si veda anche, specifico sull'argomento *fantasmata*: *Danza e Rinascimento*, cit., pp. 54-56.

⁶ Valéry, Paul, *L'âme e la danse* (1923), trad. it. di V. Sereni, *L'anima e la danza*, Torino, Einaudi, 1990, p. 18.

⁷ Platone, *Parmenide*, 156b-157°. Sul concetto di istante nella danza - cui si rifà tra l'altro Valéry con la figura di Athikte, che rende visibile l'istante, cfr. Valéry, Paul, *L'anima e la danza*, cit., p. 33 - interessanti sono le riflessioni di Massimo Carboni in *La mosca di Dreyer*, Milano, Jaca Book, 2007, p. 63 *passim*.

⁸ «Nihil potest intelligere sine phantasmata», Aristotele, *De Anima* 432°.

⁹ Procopio, Patrizia, «Danzare per *fantasmata*»: *l'immagine del movimento nella teoria coreutica di Domenico da Piacenza*, in «Bruniana e campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali»,

movimento che si forma nella nostra mente, è la qualità del movimento che lo spettatore può ricordare¹⁰ e che può prescindere dall'oggetto sensibile. Non a caso in Sant'Agostino nel *De Trinitate VIII*, 6-9, l'immagine di un oggetto percepito in sua assenza si chiama *phantasia*, l'immagine di un oggetto mai percepito, creata dall'immaginazione in base al patrimonio della memoria, si chiama *phantasma*¹¹. È chiaro perciò come la memoria non sia possibile senza un'immagine, senza un fantasma, il quale non è altro che un'affezione, un *pathos* della sensazione o del pensiero. La danza è essa stessa un'immagine¹² e sull'immagine si basa la memoria¹³ (quando pensiamo a una cosa nella nostra mente si forma l'immagine di essa; lo stesso accade quando pensiamo un movimento). Proprio su ciò si fondano diversi aspetti della mnemotecnica, tra cui appunto il discorso delle *imagines agentes* (immagini particolarmente efficaci per la memorizzazione grazie all'impatto emotivo che suscitano) di cui tratta ampiamente Frances Yates nel testo *L'Arte della memoria*, al quale si rimanda per approfondimenti¹⁴. Non è casuale allora che soprattutto nei trattati teorici di teatro e di danza in seno alle corti tra Quattrocento e Seicento ci si giovi delle immagini, estremamente utili per chiarire concetti¹⁵; lo stesso Domenico usa lo

vol. XVI, n. 2, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 1-10: p. 9.

¹⁰ Sacchi, Annalisa, «*Il privilegio di essere ricordata*», cit., p. 117.

¹¹ *Ibidem* e cfr. Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006.

¹² Si veda: Langer, Susanne K., *Problemi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore Mondadori, 1962; Baert, Xavier, *Corp(u)s sauvage. Danse et formes expérimentales de l'image en mouvement*, in Dobbels, Daniel – Bouquet, Stéphane (a cura di), *Danse/Cinéma*, Parigi, Coédition CND/Capricci, 2012.

¹³ Cfr. Bergson, Henri, *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di Adriano Pessina, Roma, Einaudi, 2001; cfr. anche Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, da pp. 66 e ss. dove questo tema viene affrontato richiamando appunto Bergson (p. 76); cfr. Husserl per il rapporto tra immagine, memoria e *phantasia* (Husserl, Edmund, *Lezioni per una fenomenologia della coscienza interna del tempo*, in *Per la fenomenologia interna del tempo*; trad. it. di A. Marini, Milano, Angeli, 1998); Sartre, Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1946, ried. 1986; trad. it. di E. Bottasso, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1964; sul ricordo immagine si veda anche il pensiero di Ginzburg, Freud, Platone. Per un ampio discorso tra memoria, teatro, immagini cfr.: Annalisa, Sacchi, *Il teatro della memoria futura. Su The sound of silence di Alvis Hermanis*, in «Art'O», anno 11, n. 26, autunno 2008.

¹⁴ Yates, Frances A., *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966 (*L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi, Torino, Einaudi, 2004).

¹⁵ In tema immagini e forme di memorizzazione, soprattutto in riferimento ai trattati teorici in seno alle corti principesche, appare interessante aprire una parentesi - che meriterebbe ulteriori approfondimenti - circa il pensiero del gesuita Claude-François Ménestrier (1631-1705). Egli, oltre a scrivere una Filosofia delle immagini, è considerato uno dei grandi teorici della danza proprio per il tipo di ricerca che è alla base della sua trattazione sul balletto del 1681, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (in cui spiega le regole che presiedono la composizione del balletto e i modi di rappresentazione delle passioni dell'anima; vi sono inoltre dei richiami

strumento della similitudine per far comprendere meglio le qualità che deve avere una buona danza. Infatti, oltre alle già citate immagini del falcone e dello sguardo di Medusa, richiama alla mente del lettore il tranquillo ondeggiare di un'imbarcazione mossa dolcemente dalle onde, immagine utile a trasmettere concetti quali regolarità, misura e un certo agile e naturale modo di muoversi, e afferma che è del «zente mestiero» del danzare l'aver una «grandissima e zente azilitade e mainera corporea»:

E nota che questa agilitade e mainera per niuno modo vole esser adoperata per li estremi. Ma tenere el mezo del tuo movimento che non sia ni troppo ni poco ma cum tanta suavitate che pari una gondola che da dui rimi spinta sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura, alzando le dicte undicelle cum tardeza e asbasandosse cum presteza, sempre operando el fondamento de la causa, cioè mexura, la qualle e tardeza ricoperada cum presteza (f. 1v)¹⁶.

Come espresso da Domenico, il movimento tuttavia non è soltanto qualcosa di meccanico, vi è anche l'essenziale elemento, coerentemente con l'idea umanistica dell'arte, della spiritualità, dell'emozione. Proprio la carica emozionale fa sì che un'immagine si fissi nella mente¹⁷, da qui discende l'interpretazione che Agamben dà del danzare per *fantasmata* come un danzare per immagini dove centrale è il *pathos*. È il discorso delle immagini archetipiche (di cui un esempio massimo è la Ninfa) che Aby Warburg chiamava *pathosformeln*¹⁸ e che Agamben definisce «cristalli di memoria storica» - alle *imagines agentes*). Ménéstrier conosceva il pensiero dell'erudito Emanuele Tesauro (1592-1675); quest'ultimo sosteneva che la figura retorica più importante fosse la metafora, poiché è capace di collegare fenomeni lontani attraverso l'analogia che vi è alla base (*Cannocchiale aristotelico*, 1654).

¹⁶ Procopius, Patrizia, «Danzare per *fantasmata*», cit., p. 6.

¹⁷ Si ricorda, a tal proposito, la filosofia platonica e la questione dell'immagine e dell'impronta/traccia (*eikon* e *typos*) da cui poi discende il complesso discorso psicologico delle tracce mnestiche cfr. Debray, Régis, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Milano, Il Castoro, 1999, p. 26. Da ciò consegue che lo stato emotivo è fondamentale nella formazione del ricordo, difatti più è intenso il coinvolgimento emozionale, maggiore sarà l'impressione. Vi è qui un forte richiamo al mito del *Teeteto* dove vi è una similitudine tra anima e blocco di cera - sulla quale vengono impresse le impronte - che risulterebbe molto più fluida e instabile nei giovani e negli anziani e ciò spiegherebbe perché in questi casi il ricordo è minore, cfr. Candel, Miguel, *La concezione aristotelica della memoria. Una semiotica naturalistica*, in Di Giacomo, Giuseppe (a cura di), *Volti della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 35-42: p. 38. Potremmo poi ricordare il racconto sulla nascita del ritratto fatto da Plinio e Atenagora, o ancora Kandinsky e la questione dell'immagine come suono interiore, cfr. Kandinsky, Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elisa Pontiggia, Milano, SE, 1989, p. 33.

¹⁸ L'immagine dinamica della Ninfa viene spesso richiamata, insieme alle Menadi, per descrivere la danza, in quanto incarna una sorta di "paradigma coreutico" mediante il quale viene studiata la concatenazione immagine - movimento - tempo. La raffigurazione artistica viene così letta

mettendoli in relazione con i *fantasmata* di Domenico di Piacenza - «intorno ai quali il tempo scrive la sua coreografia»¹⁹. Secondo questa interpretazione la danza si collega strettamente con l'arte figurativa, al punto che «il vero luogo del danzatore non è nel corpo e nel suo movimento, bensì nell'immagine come “capo di medusa”, come pausa non immobile, ma carica, insieme, di memoria e di energia dinamica»²⁰. Tutto ciò significa che l'essenza della danza non è più il movimento, ma è il tempo. A tal proposito ritengo opportuno fare un'ulteriore piccola digressione sul concetto di *pathosformel* poc'anzi citato. In un articolo di Eric Van Essche questo viene concepito come un vettore che si trova tra il passato e il presente, l'incarnazione, l'impronta corporale, del concetto temporale di *Nachleben* in un corpo rappresentato, congiungente l'energia presente di un gesto, con l'energia antica della sua memoria²¹.

Immagine, tempo e spazio. Questi sono i tre elementi cui bisogna far riferimento quando affrontiamo delle riflessioni sul complesso concetto di *fantasmata*. Come fosse qualcosa di inafferrabile, una manifestazione dell'aura che è presente nelle espressioni artistiche. In molte forme d'arte vi è infatti un *quid* che condensa immagine, spazio, tempo e movimento, ed è possibile individuare in diverse opere la volontà esplicita di “fermare” questo attimo irripetibile per capirlo, assaporarlo, sospenderlo. Si pensi all'artista Umberto Boccioni, che, nella prima esposizione di scultura futurista del 1913, per descrivere la sua opera *Forme uniche della continuità nello spazio* affermava: «Per fare un corpo in movimento mi guardo bene dal dargli una traiettoria, vale a dire un passaggio da uno stato di riposo a un altro stato di riposo, ma io mi sforzo di fissare la forma unica che esprime la sua continuità nello spazio». Da quanto detto finora sembra che il suo fosse un tentativo di fissare non solo il movimento, ma anche quel qualcosa di più complesso e condensante spazio -

come un «enagramma dinamico» o «dinamogramma», in quanto è attraversata da un'emozione, da una forma di energia intesa con potenziale carica polare, cfr. Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale* (1970), Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 210 e ss. Sul concetto di *Pathosformel* si vedano anche le informazioni e la bibliografia in: Selmin, Linda, *Onda mnestica e corpo danzante*, in «Biblioteca teatrale», n. 78, 2006, pp. 91-132.

¹⁹ Agamben, Giorgio, *Ninfe*, cit., p. 18.

²⁰ *Ivi*, p. 14.

²¹ Van Essche, Eric, *Le geste survivant: mouvements de mémoire et mémoires en mouvement chez Georges Didi-Huberman*, in «DITS», n. 12, numero monografico *Geste*, primavera-estate 2009, pp. 50-63: p. 63.

tempo in una sospensione che è ciò che Domenico definisce *fantasmata*. Questo discorso si amplifica in tutte quelle forme artistiche che hanno alla base il movimento e un corpo performativo. Se osserviamo quest'ultimo alla luce della filosofia aristotelica (con particolare riferimento al *De Anima* e *Della memoria e della reminiscenza*) e lo vogliamo leggere in termini di *fantasmata*, significa “fotografare” e fermare le parti del movimento, il quale è scandito da un ritmo di immagini che si susseguono²². La fotografia infatti fra i suoi primi esperimenti vede proprio quello di scomporre il movimento (si pensi agli studi di Muybridge e Maray che furono poi ripresi, a vario titolo, da altri artisti come Edgar Degas, Marcel Duchamp ecc.). La riflessione da questo punto naturalmente scivola verso il cinema, dove ripetizione e arresto sono condizioni fondamentali. Con la ripetizione si ottiene la magia di far ridiventare possibile ciò che è stato, tuttavia non si potrà parlare di un ritorno dell'identico, ma di un luogo di varianti. Come il *panta rei* di Eraclito ci insegna, il ri-vedere non è mai come un vedere. L'arresto invece opera una disgiunzione; sulla scorta della poesia di Valéry, è un'esitazione prolungata tra immagine e senso. Si sottrae l'immagine al contesto narrativo per esporla in quanto tale²³. Risulta allora chiaro come sia connesso al *fantasmata* anche il concetto di *ek-stasis* (uscita da sé come passaggio al movimento) in Sergej Ejsenstejn e quello di immagine dialettica e poi di «gesto citabile» in Walter Benjamin²⁴. Il primo è riferito al cinema, secondo il pensiero di Ejsenstein infatti l'opera d'arte sarà “organica” quando saprà riprodurre con mezzi formali il processo di crescita e di trasformazione che caratterizza gli organismi viventi. Ciò è possibile in virtù di un sistema di conversioni interne all'opera, tali che la rappresentazione non smette di trasformarsi in immagine uscendo, per così dire, “fuori di sé” e rientrando in sé secondo un diverso ordine espressivo, e cioè, tecnicamente, passando da una dominante spaziale a una sonora, da una gestuale a una cromatica, da una linguistica a una musicale e così via. Ejsenstejn parla qui di un'«estasi» (alla lettera: *ek-stasis*) della rappresentazione a cui corrisponde, sul

²² Proprio da queste osservazioni nasce l'accostamento tra *fantasmata* e nuove tecnologie che è alla base di un'interessante mostra sui media realizzata dall'Università di Palermo e il suo Laboratorio Universitario Multimediale, tra il 13-17 novembre 2013 al Palazzo dei principi Aragona Cutò, che aveva come titolo *Fantasmata*. In generale si veda la rivista che assume l'omonimo titolo per l'occasione: *Fantasmata*, in «The Rope», n. 8-9, 2012.

²³ Cappabianca, Alessandro, *Mostrare per fantasmata*, cit., pp. 23-30: p. 24.

²⁴ Cfr. Sacchi, Annalisa, «*Il privilegio di essere ricordata*», cit., p. 119.

piano della ricezione, il «pathos» dello spettatore che, completamente preso dall'opera, ne riproduce, con l'emozione e con il pensiero, il movimento estetico.

Per ciò che riguarda invece l'immagine dialettica, dobbiamo fare riferimento alle tesi *Sul concetto di storia* (1940) di Benjamin, dove la finalità è «scardinare il *continuum* della storia», a partire da «un presente che non è passaggio, ma nel quale il tempo è in equilibrio ed è giunto a un arresto [...] *quel* presente in cui egli, per quanto lo riguarda, scrive storia»²⁵. Il presente viene concepito come un luogo di sospensione dove la storia è narrata e costruita guardando al futuro, a partire dalle urgenze dell'attualità (*Jetztzeit*). Lo storico può prendere coscienza di questa costellazione temporale, dove presente passato e futuro si incrociano, tramite le immagini dialettiche, vale a dire un'immagine improvvisa, balenante, nella quale passato e futuro si illuminano a vicenda a partire dal presente. È tramite queste immagini che, in una determinata epoca, si leggerà la storia:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso, ma un'immagine discontinua, a salti. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio.²⁶

Il corpo è uno degli spazi privilegiati di questo linguaggio e soprattutto nelle forme d'arte che lo vedono protagonista rileviamo le peculiarità del concetto di *fantasmata*²⁷. Questo a mio parere nelle varie culture è stato chiamato in differenti modi ma, indipendentemente dal termine utilizzato, sono riscontrabili delle comuni caratteristiche di fondo, ossia l'emozionare e far perdere la concezione dello spazio e del tempo caricandoli di energia. Si pensi ad esempio al concetto di *ma* delle arti marziali, che sarebbe la distanza che

²⁵ Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, ed. it. a cura di Gianfranco Bonora e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 51.

²⁶ Benjamin, Walter, *Parigi. Capitale del XIX secolo*, ed. it. a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1986, p. 598.

²⁷ Suggestiva l'espressione «lavorare per *fantasmata*» che utilizza Sichera in riferimento al teatro danza di Pina Bausch: Sichera, Vincenza Roberta, *Pathos, movimento e memoria. Pina Bausch e la danza dell'anima*, in «The Rope», n. 8-9, cit., pp. 66-73.

separa i due combattenti nel momento in cui il tempo fermato ritiene la forza dell'azione che sta per esplodere. Anche nella poesia esiste il *ma*, ed è essenziale, tuttavia non risiede nel ritmo, bensì nel silenzio. Il non detto che prende tutta la sua significazione nello spirito di colui che ascolta²⁸.

Per la danza, nello specifico per il flamenco, non posso non ricordare il *duende*, che tra le varie ipotesi di traduzione vede quella del folletto/diavoletto creatore di una sorta di magia. Il *duende* sarebbe presente in ogni arte, ma soprattutto nella musica, nella poesia e nella danza perché, come sostiene Federico Garcia Lorca, necessitano di un corpo vivo, «poiché sono forme che nascono e muoiono in modo perpetuo e innalzano i loro contorni sopra un presente preciso»²⁹.

Nel mondo arabo il momento di estasi artistica è il *tharab*, visto come un modo di avvicinarsi a Dio. Emerge dunque con forza questa sorta di “tensione”, di uscita da sé, che spesso è usata per mettersi in contatto con il divino o, all'opposto, liberarsi da un male. È questo *fantasma*, inteso come quel momento di sospensione tra un passo e l'altro³⁰, ciò che differenzia la danza come arte da una ginnastica o da un semplice movimento, ossia quel momento in cui il danzatore riesce a liberare il corpo dalle leggi della fisica, lo scioglie dalla condizione mortale e lo avvicina a quell'immagine che è fuori del tempo e dello spazio³¹.

L'altro parallelismo che l'esplorazione del concetto di *fantasmata* suscita, è appunto quello con l'*astanza*. Qual è la connessione fra i due? Tenendo bene a mente tutte le accezioni date finora al *fantasmata*, per far capire in maniera più semplice possibile la loro stretta correlazione, occorre spiegare cosa è l'*astanza*. L'*astanza*, come detto in apertura, è un neologismo coniato da Cesare Brandi

²⁸ Cfr. Delay, Nelly, *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Arles, Editions Philippe Picqueier, 2004, pp. 93 e ss. Nella musica la stessa valenza ha la pausa, si veda a tal proposito anche il discorso sul silenzio/pausa che fa Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, cit.

²⁹ Lorca, Federico Garcia, *Gioco e teoria del duende*, Milano, Adelphi, 2007, p. 20.

³⁰ Suggestivo che questo sia un pensiero comune di molti danzatori; riporto le parole di Antonio Gades che esprimono proprio questo concetto: «La danza no està en el paso, si no entre el paso y paso. Hacer un movimiento tras otro no es màs que eso, movimientos. El cómo y por qué se ligan y qué se quiere decir con ellos, eso es lo importante», online: <http://antoniogades.com/antonio-gades/artista/gades-coreografo> (u.v. 1 dicembre 2016).

³¹ Cfr. Brandi, Cesare, *Arcadio, o della Scultura Eliante o dell'Architettura*, Roma, Editori riuniti, 1992 (I ed. 1956), p. 70.

per descrivere un determinato aspetto dell'arte: ossia quella presenza epifanica, immagine di una realtà *sui generis*, «pura, essente ma non esistente e che con George Steiner definiremo ‘vere presenze’»³². La radice concettuale dell'*astanza* va inquadrata all'interno del dialogo filosofico di Brandi con Derrida e Heidegger, nonché nella sintetizzazione di apporti provenienti dalla linguistica saussuriana, la grammatologia derridiana e l'ontologia heideggeriana³³. Per comprendere il suo significato dobbiamo parlare anche della *flagranza*. Quest'ultima è un'altra forma di presenza, è una “differenza” dell'essere presente. Il presente come esistente della presenza. Rispetto alla flagranza, l'*astanza* è sospendere l'esistenza, è la presenza della traccia che divide l'essere dall'esistente. In altre parole è il rendersi presente di qualcosa che solo è, in quanto è presente. Presenza assenza, *parousia* senza *ousia*, qualcosa che rimane fuori del tempo e dello spazio.

L'*astanza* è, in altre parole, una qualità intrinseca dell'arte che trascende l'esistenza e il tempo e si conforma a una immutabile eternità. La temporalità nell'*astanza* infatti si condensa in un *hic et nunc*, una eternità che è attualità di partecipazione coscienza-opera³⁴. L'*astanza* è quell'attimo in cui una espressione artistica - o sarebbe meglio dire la realtà pura dell'arte³⁵ - si presenta alla coscienza, condensandosi in una immagine, che può essere anche, come nel caso della poesia o della musica, ma direi anche della danza, il prendere forma di un indefinibile, il farsi presenza di un'assenza, un mostrarsi del lato in ombra

³² Andaloro, Maria, *L'arte e la memoria dell'arte. Pensieri sul tema*, in Catalano, Maria Ida – Mania, Patrizia (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, Atti del convegno, Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei beni storico artistici, Università della Tuscia, 1-2 luglio 2009, Pistoia, Gli ori, 2011, pp. 309-314: p. 311.

³³ Brandi, Cesare, *Teoria generale della critica*, a cura di Massimo Carboni, Roma, Editori riuniti, 1998, pp. 70 e ss. In *Teoria generale della critica* (1974) il concetto di *astanza* trova la sua trattazione più complessa e articolata. L'accostamento *astanza*-realtà pura lo troviamo a partire dalle opere successive a quella che segna un vero e proprio punto di snodo del pensiero brandiano, *Segno e immagine* (1960), quindi già ne *Le due vie* (1966). Il filo conduttore che rimane costante è il modo di darsi dell'opera d'arte nella sua presenza e nella ricezione dello spettatore. Gli stessi titoli delle opere lo fanno presagire: *segno e immagine* non sono nient'altro che *due vie*, due direzioni della coscienza, due possibilità distinte di sviluppo culturale, due modalità di espressione, cfr. D'Angelo, Paolo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 113.

³⁴ Diodato, Roberto, *Sul rapporto opera-coscienza-immagine*, in Russo, Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, in «Supplementa Aesthetica Preprint», 19 dicembre 2006, pp. 46-57: pp. 51-52. Brandi parla di una struttura ritmica del tempo dell'opera d'arte dividendola in tre momenti: la durata, il tempo del concepimento e creazione dell'opera d'arte; l'intervallo, periodo tra la creazione e il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale; l'attimo, il momento di folgorazione della coscienza nel riconoscimento dell'opera d'arte.

³⁵ Brandi, Cesare, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1970, p. 55; Carboni, Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano, Jaca Book, 2004 (I ed. 1992), p. 39.

del mondo, un assumere figura di un infigurabile³⁶. Risulta evidente pertanto come l'*astanza* sia legata a certi modi di datità percettiva - trattazione questa che occupa tutta la seconda parte del testo *Teoria generale della critica* - e al rapporto fra gli elementi che ne costituiscono l'"oggetto". Fra le varie arti che Brandi analizza in relazione alle quattro forme di datità che individua (linguistica, segno linguistico legato alla datità ottica, ottica, fonica) vi è anche la danza, la quale, insieme al teatro, la mimica e il cinema, rientra nell'*astanza* attraverso il segno linguistico correlato alla datità ottica³⁷.

Poiché sono estremamente complessi i rimandi filosofici che fa Brandi, non sembra opportuno in questa sede entrare maggiormente nei dettagli di questo articolato discorso, rinviando a testi più specifici in materia di *astanza*³⁸. L'obiettivo qui rimane far capire cosa ha portato a ravvisare una sovrapposizione tra *astanza* e *fantasmata* nella danza. Vediamo allora che molti elementi analizzati parlando di *fantasmata*, come le riflessioni sull'immagine, li ritroviamo nell'*astanza* della danza che si manifesta appunto attraverso il segno linguistico della datità percettiva ottica. Il segno linguistico di per sé è infatti legato al ritmo e all'immagine, elementi caratterizzanti la danza - che potremmo appunto definire la scrittura del corpo - ma anche il teatro, il mimo e, in ultima analisi, il cinema. Sicuramente le riflessioni sull'*astanza* del teatro sono interessanti spunti di riflessione su ciò che riguarda la danza, soprattutto laddove Brandi sottolinea la subordinazione del teatro al personaggio simile nella danza alla subordinazione della coreografia al danzatore. Altra coincidenza è il ruolo attivo dello spettatore. In questo modo vi è una flagranza

³⁶ Cfr. De Luca, Pina, *Cesare Brandi e l'immagine poetica*, in Russo, Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine*, cit., p. 212.

³⁷ Un altro rimando esplicito alla danza si trova nella prima parte del testo *Teoria generale della critica*, quando Brandi descrive il codice dell'*astanza* (profondamente legato alla semiosi). Per indicare infatti il "sotto codice" che si manifesta nei casi più complessi, fa l'esempio della danza, dove il codice non è a livello di passi (perché ci sono danze che non usano codificazioni, cosa che invece accade nel balletto - *arabesque*, *plié*, ecc.), ma a livello più profondo; cfr. Brandi, Cesare, *Teoria generale*, cit., p. 78. Il termine codice è usato specificamente per una relazione con la semiosi, infatti Brandi parla proprio di codice dell'*astanza* e della sua struttura, per passare poi alla struttura della semiosi dove tra l'altro parla del fantasma che si trova alla base dell'opera d'arte, una sorta di pulsione interna che spinge l'opera d'arte a realizzarsi in presenza, ma al tempo stesso in autonomia: «l'astanza dell'opera è l'autonomia dell'opera anche dal fantasma» (*ivi*, p. 98).

³⁸ Brandi, Cesare, *Teoria generale*, cit.; Brandi, Cesare, *Le due vie*, cit., pp. 55 e ss.; Carboni, Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano, Jaca Book, 2004 (I ed. 1992), pp. 11-78; D'Angelo, Paolo, *Cesare Brandi*, cit., pp. 27-40; D'Angelo, Paolo, *Realtà pura e astanza nell'estetica di Brandi*, in Russo, Luigi (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Palermo, Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo, 1986, pp. 35-47.

tale dell'attore in quanto persona, che lo stesso uso delle maschere viene visto come una forma di attenuazione di questa a favore di un accrescimento dell'*astanza* dell'attore in quanto personaggio. Brandi esplicitamente afferma che nella flagranza *astanza* del teatro rientrano anche la mimica e la danza appunto, la quale, a suo parere, può essere considerata l'unica forma d'arte del '900 ad aver raggiunto quella maturazione finale che definisce l'ascensione all'*astanza* asemantica³⁹.

La danza viene vista come un'immagine complessa, basata sulla duplicità del ritmo su cui si fonda, ossia «snodamento plastico che è una temporalizzazione dello spazio, e spazializzazione del tempo nel ritmo proprio del tempo, ossia della musica su cui normalmente si snoda»⁴⁰.

Non sono dunque questi i fondamenti del concetto di *fantasmata*?

Sospensione temporale in una composizione e sovrapposizione di istanti che mai niente e nessuno riuscirà a intrappolare. Traduzione di una percezione in una immagine - per farsi veicolo di qualcosa, spesso ineffabile - sulla quale si fonda la memorabilità, legata all'emozione. *Fantasmata* come qualità della danza tale da elevarla ad arte; quel *quid* che smuove delle emozioni⁴¹, un muovere la coscienza, esattamente come ciò che accade con l'*astanza*.

Queste qualità, condensabili dunque nell'*astanza-fantasmata*, in fondo sono ciò che ci emoziona e che, paradossalmente, rimangono effimere ma iconiche nella nostra mente. *Pathosformel*. Si crea una situazione in cui sembra che l'anima si distacchi dall'uomo nell'estasi suprema creata dall'arte capace di eccitare i "neuroni specchio delle emozioni" più profonde, capace di farci ridere, piangere, di e-mozionare (*e-motion*), muovere con l'anima del danzatore/artista, essere in *syn-pathos*, sentire insieme un'emozione, anche se quello che sentiamo e cogliamo dipende molto da quello che abbiamo vissuto, da quello che siamo noi come esseri, così come la nostra capacità di apprezzare un'opera dipende anche dalla nostra educazione visiva e dalla società e dal tempo in cui viviamo. Per riprendere le parole di Alessandro Pontremoli «vivere l'esperienza dell'incontro di un corpo danzante prevede due sguardi: quello oggettivo del

³⁹ Brandi, Cesare, *Teoria generale della critica*, cit., p. 219.

⁴⁰ *Ivi*, p. 220.

⁴¹ Il fatto che Domenico intendesse per *fantasmata* l'esternazione di un moto dell'anima è dato dalla scelta del termine nel proemio «spirando el corpo per fantaxsmate», cfr. Procopio, Patrizia, *Il De arte saltandi et choreas ducendi*, cit., p. 137.

tempo, del luogo e del genere della manifestazione coreica e quello dello spettatore, portatore della cultura cui appartiene»⁴². Da qui si potrebbe dipanare un complesso discorso sulla questione dello sguardo e delle visioni del mondo che chiamerebbe in gioco il pensiero di Erwin Panowsky, Hans Georg Gadamer e la teoria delle spirali del tempo, ma non si può, in questa sede, prendere una tale tangente. Ci si limita a sottolineare che la danza stessa è portatrice di uno sguardo che cerca di trascendere all'infinito tutte le prospettive. Essa, come arte, parla all'Essere tramite il simbolo e quest'ultimo non solo parla di sé, ma anche di altro. "Simbolo" che attraversa il tempo e lo spazio e si riattualizza nell'effimero dell'istante vissuto. Dunque sovrapposizione di presente, passato e futuro, sospensione del tempo e dilatazione dello spazio; in questi concetti potrei, in conclusione, riassumere *fantasmata: l'astanza della danza*.

Bibliografia:

- Agamben, Giorgio, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
- Agamben, Giorgio, *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Andaloro, Maria, *L'arte e la memoria dell'arte. Pensieri sul tema*, in Catalano, Maria Ida – Mania, Patrizia (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, Atti del convegno, Scuola di Specializzazione in Tutela e Valorizzazione dei beni storico artistici, Università della Tuscia, 1-2 luglio 2009, Pistoia, Gli ori, 2011, pp. 309-314.
- Baert, Xavier, *Corp(u)s sauvage. Danse et formes expérimentales de l'image en mouvement*, in Dobbels, Daniel – Bouquet, Stéphane (a cura di), *Danse/ Cinéma*, Parigi, Coédition CND/Capricci, 2012, pp. 101-111.
- Benjamin, Walter, *Parigi. Capitale del XIX secolo*, ed. it. a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1986.
- Benjamin, Walter, *Sul concetto di storia*, ed. it. a cura di Gianfranco Bonora e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997.
- Bergson, Henri, *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di Adriano Pessina, Roma, Einaudi, 2001.
- Brandi, Cesare, *Segno e immagine*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- Brandi, Cesare, *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966.

⁴² Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 32-33.

- Brandi, Cesare, *Arcadio o della Scultura Eliante o dell'Architettura*, Roma, Editori riuniti, 1992 (I ed. 1956).
- Brandi, Cesare, *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di Michele Cordaro, Roma, Editori riuniti, 1996.
- Brandi, Cesare, *Musica, danza, teatro. Scritti ritrovati 1937-1986*, a cura di Vittorio Brandi Rubio, con introduzione di Roman Vlad, Roma, Castelvechi, 2013.
- Brandi, Cesare, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1963.
- Brandi, Cesare, *Teoria generale della critica*, a cura di Massimo Carboni, Roma, Editori riuniti, 1998 (I ed. 1974).
- Candel, Miguel, *La concezione aristotelica della memoria. Una semiotica naturalistica*, in Di Giacomo, Giuseppe (a cura di), *Volte della memoria*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 35-42.
- Cappabianca, Alessandro, *Mostrare per fantasmata*, in *Fantasmata*, in «The Rope», n. 8-9, Alessandria, Falsopiano, 2012, pp. 23-30.
- Carboni, Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano, Jaca Book, 2004 (I ed. 1992).
- Carboni, Massimo, *La mosca di Dreyer*, Milano, Jaca Book, 2007.
- Carboni, Massimo, *Tra memoria e oblio. Tutela e conservazione dell'arte contemporanea: l'orizzonte filosofico*, introduzione a cura di Paolo Martore, Roma, Castelvechi, 2014, pp. 7-26.
- Carboni, Massimo, *Tutela, conservazione e restauro dell'arte contemporanea. L'orizzonte filosofico*, in Mundici, Maria Cristina – Rava, Antonio (a cura di), *Cosa cambia. Teorie e pratiche del restauro nell'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2013, pp. 139-145.
- Castelli, Patrizia, *Il moto aristotelico e la «licita scientia». Guglielmo Ebreo e la speculazione sulla danza nel XV secolo*, in Castelli, Patrizia – Mingardi, Maurizio – Padovan, Maurizio, «*Mesura et arte del danzare*». *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Comune di Pesaro, 1987, pp. 35-57
- Celi, Claudia, «*Talbor tacere un tempo e starlo morto*». *Il moto in potenza e in atto*, in Padovan, Maurizio (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, Pisa, Pacini, 1990, pp. 153-158.
- D'Angelo, Paolo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006.
- D'Angelo, Paolo, *Realtà pura e astanza nell'estetica di Brandi*, in Russo, Luigi (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Palermo, Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo, 1986, pp. 35-47.
- De Luca, Pina, *Cesare Brandi e l'immagine poetica*, in Russo, Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, in «Supplementa Aesthetica Preprint», 19 dicembre 2006, pp. 211-217.

- Debray, Régis, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Milano, Il Castoro, 1999.
- Delay, Nelly, *Le jeu de l'éternel et de l'éphémère*, Arles, Editions Philippe Picqueier, 2004.
- Diodato, Roberto, *Sul rapporto opera-coscienza-immagine*, in Russo, Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, in «Supplementa Aesthetica Preprint», 19 dicembre 2006, pp. 46-57.
- Esposito, Maria Cristina, *Legiferare sulla danza*, in Pontremoli, Alessandro – Gelmetti, Chiara (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. La danza nel Quattrocento*, Atti del Convegno, Pesaro, settembre 2012, Milano, ABEditore, 2015, pp. 59-70.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli, 2003 (I ed.1970).
- Husserl, Edmund, *Lezioni per una fenomenologia della coscienza interna del tempo*, in *Per la fenomenologia interna del tempo*, trad. it. a cura di Alfredo Marini, Milano, Angeli, 1998.
- Jankélévitch, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, 1961 (trad. it. di E. Lisciani-Petrini, *La musica e l'ineffabile*, Napoli, Tempi Moderni, 1985).
- Kandinsky, Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di Elisa Pontiggia, Milano, SE, 1989.
- Langer, Susanne K., *Problemi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore Mondadori, 1962.
- Lorca, Federico Garcia, *Gioco e teoria del duende*, Milano, Adelphi, 2007.
- Pontremoli, Alessandro, *Danza e Rinascimento. Cultura coreica e "buone maniere" nella società di corte del XV secolo*, Macerata, Ephemeria, 2011.
- Pontremoli, Alessandro, *La sapienza dei piedi. Pensiero teorico e sperimentazione nei trattati italiani di danza del XV secolo*, in Casini Ropa, Eugenia – Bortoletti, Francesca (a cura di), *Danza, cultura e società nel Rinascimento italiano*, Macerata, Ephemeria, 2007, pp. 33-47.
- Pontremoli, Alessandro, *Moto corporeo e trattati di danza fra cultura romanza e ricezione rinascimentale dell'antico*, in Pontremoli, Alessandro – Gelmetti, Chiara (a cura di), *Guglielmo Ebreo da Pesaro. La danza nel Quattrocento*, Atti del Convegno, Pesaro, settembre 2012, Milano, ABEditore, 2015, pp. 89-98.
- Procopio, Patrizia, «*Danzare per fantasmata: l'immagine del movimento nella teoria coreutica di Domenico da Piacenza*», in «Bruniana e campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico- testuali», vol. XVI, n. 2, Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 1-10.
- Procopio, Patrizia, *Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Ravenna, Longo, 2014.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.

- Sacchi, Annalisa, «*Il privilegio di essere ricordata*». *Su alcune strategie di coreutica memoriale*, in Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *RicorDANZE. Memoria in movimento e coreografie della storia*, Torino, UTET Università, 2010, pp. 107-122.
- Sacchi, Annalisa, *Il teatro della memoria futura. Su The sound of silence di Alvis Hermanis*, in «Art'O», anno 11, n. 26, autunno 2008, online: <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1222242821>.
- Sartre, Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1946 (trad. it. di E. Bottasso, *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Torino, Einaudi, 1964).
- Selmin, Linda, *Onda mnestica e corpo danzante*, in «Biblioteca teatrale», n. 78, 2006, pp. 91-132.
- Sichera, Vincenza Roberta, *Pathos, movimento e memoria. Pina Bausch e la danza dell'anima*, in *Fantasmata*, in «The Rope», n. 8-9, Alessandria, Falsopiano, 2012, pp. 66-73.
- Valéry, Paul, *L'âme e la danse* (1923), trad. it. di V. Sereni, *L'anima e la danza*, Torino, Einaudi, 1990.
- Van Essche, Éric, *Le geste survivant: mouvements de mémoire et mémoires en mouvement chez Georges Didi-Huberman*, in «DITS», n. 12, numero monografico *Geste*, primavera-estate 2009, pp. 50-63.
- Yates, Frances A., *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan Paul, 1966 (*L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi, Torino, Einaudi, 2004).