

Emanuele Giannasca

La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell'arte

La retorica dell'effimero ¹

Il mito dell'assenza dell'oggetto ha generato attorno agli studi sull'opera d'arte danzata la cosiddetta retorica dell'effimero. Questo saggio propone una riflessione sull'ontologia della danza a partire dalla teoria documentale di Maurizio Ferraris ², individuando nelle tecniche coreiche e negli stili coreografici le forme di iscrizione che, attraverso paradigmi di movimento, plasmano e mettono in forma il corpo, lasciando tracce riconoscibili e condivisibili. Secondo Ferraris, infatti, le opere d'arte sono da intendersi come artefatti iscritti, ovvero una classe particolare di oggetti sociali che, in quanto tali, necessitano di un'iscrizione condivisa socialmente. L'analisi dei processi di apprendimento e trasmissione di una tecnica coreica, unitamente alla relazione empatica tra spettatore e danzatore, giustificata dal punto di vista scientifico dall'attività dei neuroni specchio, permetterà di individuare gli aspetti di condivisione sociale necessari a far sì che un gesto danzato diventi un'iscrizione. Un'iscrizione che nel caso dello stile coreografico assume sempre una valenza idiomatica in grado di connotare singolarmente l'attività di un determinato autore, oltre a definire, da un punto di vista dell'ontologia, l'essenza di ciascuna opera d'arte danzata.

La retorica dell'effimero si sviluppa a partire dalla dialettica della presenza/assenza dell'oggetto artistico che caratterizza l'ontologia della danza e più in generale quella delle arti performative. Si tratta in questo caso di forme spettacolari limitate nello spazio e nel tempo che si esauriscono quando si

1. Cfr. Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET Università, Torino 2010, pp. xvii-xix, da cui è tratto il titolo di questo paragrafo.

2. Maurizio Ferraris è attualmente uno dei principali filosofi contemporanei i cui studi vertono prevalentemente sull'ermeneutica, sull'estetica e sull'ontologia. Per quanto riguarda la teoria documentale dell'arte cfr. Maurizio Ferraris, *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007; Maurizio Ferraris, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.

conclude la rappresentazione stessa. Per tale motivo la presenza dell'oggetto è circoscritta – da un punto di vista spaziale e temporale – al momento *presente* della rappresentazione, come osserva Peggy Phelan, quando afferma che: «performance's only life is in the present»³. La forma della presenza è ciò che contraddistingue la danza⁴ – e più in generale l'arte teatrale⁵ – ed è caratterizzata dalla presentazione sulla scena di un corpo⁶ in una situazione di rappresentazione. Come nota Jean Luc Nancy il concetto di presenza è strettamente connesso a quello di rappresentazione, laddove quest'ultima viene intesa sotto forma di «presentazione a un soggetto»⁷. Per Nancy è il soggetto stesso che si presenta e si rappresenta in quanto corpo: «ciò che si chiama un “soggetto” viene alla presenza, cioè ancora alla “rappresentazione”, secondo il valore intensivo e in effetti originario e proprio della parola. In questo senso un soggetto è un corpo»⁸. La messa in presenza del corpo implica una dimensione sociale, dal momento che per Nancy la presenza è sempre una *presenza al mondo*, ovvero un'*esposizione* che si realizza soprattutto in termini di dinamica:

La presenza è ciò che accade, un avvicinamento e un allontanamento. Il termine presenza si organizza intorno a un pre-, vale a dire a una prossimità che non designa solo un'antiorità. Il presente non è né davanti, né avanti ma prossimo a... per questo appartiene sia all'ordine del tempo che dello spazio: la presenza è una spazialità che include il tempo, è un avvicinamento⁹.

Il corpo sulla scena è, pertanto, un corpo sociale che «implica la compresenza – distanza, prossimità, interazione – di altri corpi»¹⁰ e che inevitabilmente si espone in una specifica produzione di senso: «la scena è allora questo spazio-tempo sul quale i corpi si manifestano in quanto corpi: si presentano in una dinamica di apparizione e di scomparsa, presentando l'azione in quanto *sensu*»¹¹.

Il corpo danzante si presenta, si offre e si rappresenta nell'*hic et nunc* dell'atto performativo¹². Tuttavia, tale presenza implica necessariamente un'assenza. La danza è presenza, ma diviene subito as-

3. Peggy Phelan, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London 1993, p. 146.

4. Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari 2018, pp. 72-76.

5. La presenza viva di soggetti/corpi è l'aspetto specifico dell'arte teatrale. A questo riguardo Hans-Thies Lehmann osserva che «a differenza della pittura, della scultura o del cinema, l'essenza dell'arte teatrale è creata, sera dopo sera, nella cooperazione con i fruitori, nel qui e ora dell'incontro fra uomini in carne e ossa». Hans-Thies Lehmann, *La presenza del teatro*, in «Culture teatrali», numero monografico *On presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, p. 17.

6. Ugo Volli, a tal proposito, riconosce nella danza l'arte che *presenta* il corpo. Cfr. Ugo Volli, *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente Occidente*, Osiride, Rovereto 2001.

7. Maria Eugenia Garcia Sottile – Enrico Pitozzi, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, in «Culture teatrali», numero monografico *On presence*, cit., p. 9.

8. Jean Luc Nancy, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010, p. 14. Nella visione di Nancy il corpo è già di per sé teatro dal momento che esso manifesta, nell'atto stesso dell'esistenza, tutto il mondo di cui si è fatto incorporazione.

9. Maria Eugenia Garcia Sottile – Enrico Pitozzi, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, cit., p. 10. Per quanto concerne l'interpretazione della presenza come avvicinamento si veda, inoltre, Jean Luc Nancy, cit., pp. 17-18.

10. *Ivi*, p. 33.

11. Maria Eugenia Garcia Sottile – Pitozzi, Enrico, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, cit., p. 11.

12. La presentazione del corpo ne sancisce l'immanenza spazio-temporale dell'azione. Come nota Volli: «il corpo presentato dalla danza è infatti anche il corpo di un certo presente, di un qui-e-ora, che conta proprio per la sua capacità di interpretare quel presente, di renderlo concreto ed evidente». Ugo Volli, *Il corpo della danza*, cit., p. 29.

senza¹³. L'assenza è il frutto di una presenza che scompare senza lasciare – apparentemente – delle tracce. È in questo senso che Marcia Siegel individua in ciò che definisce il *vanishing point* (punto di fuga) la vera essenza della danza, dal momento che essa: «exists at a perpetual vanishing point. At the moment of its creation it is gone... [it is] an event that disappears in the very act of materializing»¹⁴. In questa direzione l'assenza diviene la sostanza della danza, così come accade anche per le altre arti performative, come osserva Peggy Phelan sostenendo che: «performance's being [...] becomes itself through disappearance»¹⁵. Una assenza, tuttavia, che si fa testimone di una presenza, anche solo sotto forma di un'impressione nella nostra mente, come dichiara Arlene Croce, che individua, ad esempio nell'*afterimage*, il lascito dell'esperienza visiva della danza: «An afterimage is what we are left with when the performance is over. Dancing leaves nothing else behind – no record, no text»¹⁶. L'assenza non va, pertanto, intesa come un ineluttabile oblio. Essa determina una presenza che può essere recuperata attraverso il ritrovamento di alcune tracce. Per tale ragione Francesca Magnini preferisce parlare di *im-permanenza*, ereditando il termine da Maxine Sheets-Johnstone¹⁷. La traduzione di “impermanence” con “impermanenza” appunto, appare a Magnini «più efficace a esprimere in lingua italiana l'idea di una difficoltà di “cattura” di alcuni parametri qualitativi del movimento, legati appunto al flusso temporale del gesto»¹⁸ alludendo implicitamente, tuttavia, a un qualcosa della danza che inevitabilmente permane: una traccia appunto.

La questione dell'assenza dell'oggetto, oltre a nutrire una serie di speculazioni estetiche sull'arte della danza¹⁹, è al centro delle riflessioni di carattere ontologico nate in merito alla possibilità di costituire una tradizione e una storiografia di un'arte considerata effimera.

L'ontologia dell'arte si occupa di determinare «le proprietà costitutive di un oggetto o di una pratica artistica»²⁰. Un'ontologia della danza deve dunque interrogarsi sulla natura di un oggetto che inevitabilmente tende a scomparire, pur lasciando delle tracce. Come osserva Judy Van Zile, per quanto riguarda l'arte della danza, bisognerebbe ipotizzare che tale oggetto sia un *ephemeral artifact*²¹. Si tratta di un'ipotesi che mette in luce, da un lato, la necessaria intenzionalità artistica (artifact) che è sottesa

13. A proposito della presenza del corpo danzante si veda André Lepecki, *Of the presence of the body. Essays on dance and performance theory*, Wesleyan University Press, Middletown 2004.

14. Marcia Siegel, *At the Vanishing Point. A Critic Looks at Dance*, in «Saturday Review Press», New York 1968 ora in Judy Van Zile, *What is dance? Implications for dance notations*, in «Dance Research Journal», vol. XVII, n. 2, 1985 e vol. XVIII, n. 1, Spring 1986, p. 42.

15. Peggy Phelan, cit., p. 146.

16. Arlene Croce, *Afterimages*, Alfred A. Knopf, New York 1977, ora in Judy Van Zile, cit., p. 42.

17. Cfr. Maxine Sheets-Johnstone, *Kinesthetic Memory*, in Id., *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Imprint Academic, Exeter (UK) – Charlottesville (USA) 2009, pp. 253-277.

18. Francesca Magnini, *Trame di tecniche e stili nelle tradizioni della danza contemporanea. Note su studi e ricerche*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», IV, n. 3, 2012, pp. 1-2.

19. Si pensi alla questione della autenticità delle arti performative.

20. Alessandro Bertinetto, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo E-books, Roma 2016, p. 1.

21. Cfr. Judy Van Zile, cit., p. 42.

a ogni opera d'arte e, dall'altro, il carattere prettamente effimero dell'oggetto (ephemeral). Un oggetto che da un punto di vista ontologico è assente e come tale è impossibilitato a generare discorsi, a produrre storia e a determinare una cultura. Fermandoci sul piano ontologico diventa fondamentale, come sostiene sempre Van Zile, presupporre che vi sia anche un *non-ephemeral artifact*²². È il caso dei numerosi sistemi di notazione coreica elaborati nel corso del tempo, come la Labanotation che rappresenta l'esempio più preciso e diffuso in grado di salvare l'arte della danza da uno stato di assenza e sparizione. Per tale ragione da un punto di vista dell'ontologia la prospettiva dell'estetica analitica, proposta dal filosofo americano Nelson Goodman²³, apparirebbe quella più adeguata alla pratica coreutica. Si tratta del modello nominalista che permette di considerare un'opera coreica come la classe di una serie di esecuzioni che sono conformi a una notazione. Tale teoria, applicata alle arti performative, ha subito, tuttavia, parecchie critiche, a cominciare da Jerrold Levinson, ad esempio, che ha osservato, per quanto riguarda la musica, come lo spartito di per sé non appaia sufficiente a garantirne lo statuto ontologico, ma si rende necessario considerare le circostanze storiche relative alla creazione di un'opera²⁴. Analogamente per quanto concerne una riflessione filosofica sull'opera d'arte coreica, oltre a prendere in considerazione le proprietà intrinseche dell'oggetto artistico, è fondamentale tenere conto, infatti, del contesto storico e sociale entro cui l'oggetto è prodotto e quali relazioni esso instauri con il soggetto. In quanto arte del corpo la danza, in una prospettiva antropologica, deve necessariamente presupporre una valenza sociale dei suoi oggetti artistici: «il corpo è un oggetto non solo meccanico e non solo personale o soggettivo, ma innanzitutto *sociale*, prima che alla specie o all'individuo appartiene a una determinata cultura»²⁵. In altre parole non si può non considerare la danza come un oggetto sociale. In questa direzione, la teoria documentale proposta dal filosofo torinese Maurizio Ferraris rappresenta una valida prospettiva per un'ontologia coreica.

La teoria documentale dell'arte

La tesi di fondo di Ferraris è che le opere d'arte siano, appunto, una classe particolare di oggetti sociali²⁶. Gli oggetti sociali sono definiti come «atti sociali (ossia che intervengono tra almeno due

22. Cfr. *ibidem*.

23. Cfr. Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2008. Per quanto concerne il tema della ontologia della danza in relazione alla estetica di Nelson Goodman si veda inoltre Julia Beauquel – Roger Pouivet (a cura di), *Philosophie de la danse*, PUR, Rennes 2010.

24. Cfr. Jerrold Levinson, *Autographic and Allographic Art Revisited*, in «Philosophical Studies», 38, n. 4, 2012, pp. 367-383. L'opera d'arte per Levinson non può prescindere dal contesto storico della creazione e dall'intenzionalità dell'autore. Cfr. Tiziana Andina, *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma 2012, pp. 155-159.

25. Ugo Volli, *Il corpo della danza*, cit., p. 11.

26. Secondo Ferraris nel mondo esistono soggetti (che si caratterizzano per il fatto di avere delle rappresentazioni) e oggetti (che, invece, non hanno rappresentazioni). Gli oggetti si dividono a loro volta in: oggetti naturali (che esistono nello spazio e nel tempo indipendentemente da soggetti); oggetti sociali (che esistono nello spazio e nel tempo dipendentemente da soggetti) e oggetti ideali (che esistono fuori dello spazio e del tempo indipendentemente da soggetti). Cfr. Maurizio Ferraris,

persone), e che possiedono la caratteristica di essere scritti su un pezzo di carta, su un file di computer, o almeno nella testa delle persone coinvolte nell'atto»²⁷. L'iscrizione, dunque, va considerata come la condizione di possibilità degli oggetti sociali – e delle opere d'arte di conseguenza – dal momento che «non basta che l'atto sia proferito per produrre un oggetto; è necessario che sia registrato»²⁸. Le opere d'arte secondo la teoria documentale sono oggetti sociali che hanno, tuttavia, un comportamento peculiare che le contraddistingue da altri oggetti sociali: sono oggetti che «fingono di essere persone»²⁹. Si tratta di oggetti sociali proprio perché come i documenti esistono solamente all'interno di una società, ma, a differenza di questi, «provocano necessariamente dei sentimenti»³⁰, suscitando giudizi «molto simili ai giudizi che si formulano sulle persone, e viceversa»³¹. In virtù di questa caratteristica Ferraris arriva a sostenere provocatoriamente che le opere d'arte *fingano* di essere persone – come la fidanzata automatica –, dal momento che, pur suscitando in noi dei sentimenti e dei giudizi, esse non sono in grado di ricambiarli, poiché «non hanno coscienza e non possiedono nemmeno sensibilità in senso proprio»³². È il caso, ad esempio, di quadri o sculture che sono da intendersi come oggetti fisici che si comportano, tuttavia, come dei soggetti e con cui noi entriamo in relazione come se fossero delle vere e proprie persone.

Questa teoria dell'arte solleva però questioni interessanti nel caso delle arti performative e in particolar modo delle opere d'arte coreiche, laddove l'*oggetto artistico* è in realtà una persona in carne e ossa che prova – o meno³³ – dei sentimenti e che agisce con l'intento di suscitare altrettanti nel pubblico. La relazione con il pubblico è indubbiamente una prerogativa dell'opera d'arte in virtù proprio della sua valenza sociale che fa sì che essa sembri rivolgersi agli spettatori, e sembri essere «proprio lei (e non l'autore) a volerlo fare, come se avesse delle rappresentazioni, dei pensieri e dei sentimenti»³⁴. Ma

Documentalità, cit., pp. 5-56. Gli oggetti sociali sono la chiave di volta su cui poggia la teoria documentale che parte dal presupposto dell'indipendenza dell'ontologia (la dottrina di ciò che è) dall'epistemologia (dalla dottrina di come conosciamo ciò che è). Ferraris, infatti, rifiutando le posizioni della filosofia trascendentale kantiana, del pragmatismo nietzschiano, della grammatologia di Derrida, sostiene che non si possa ridurre l'essere al sapere, e il mondo reale a degli schemi concettuali con cui esso viene interpretato. A dimostrazione dell'indipendenza della realtà dai dati della percezione e dagli schemi concettuali Ferraris introduce il celebre "esperimento della ciabatta". Cfr. *ivi*, pp. 87-89.

27. *Ivi*, p. xiii.

28. *Ivi*, p. 360.

29. Maurizio Ferraris, *La fidanzata automatica*, cit., p. 195. La fidanzata automatica è un'interessante analogia tratta da William James (Cfr. William James, *The Meaning of Truth. A Sequel to "Pragmatism"*, Longmans, Green & Co, New York-London 1909) con cui Ferraris delinea la capacità che le opere d'arte hanno di suscitare dei sentimenti quanto le persone. Cfr. Maurizio Ferraris, *La fidanzata automatica*, cit., p. 196.

30. *Id.*, *Documentalità*, cit., p. 311.

31. *Ibidem*. Tiziana Andina riassume in maniera efficace la sostanziale differenza che intercorre tra opera d'arte e documento: «le opere muovono sentimenti di tipologia analoga a quelli a cui ci muovono le persone. Ci causano entusiasmi, commozioni, emozioni, spesso ci divertono, altre volte ci rattristano e ottengono tutto questo senza dover ricorrere ad altro e, soprattutto, senza servire a nulla di particolare, diversamente da quanto accade per gli oggetti sociali eminenti, i documenti». Tiziana Andina, cit., p. 150.

32. Maurizio Ferraris, *La fidanzata automatica*, cit., p. 195.

33. Si pensi al filone dell'astrattismo coreico che a partire dalle sperimentazioni di Alwin Nikolais – che opera un'evidente "personalizzazione" del corpo danzante – pone al centro della ricerca il movimento nella sua essenzialità.

34. *Ivi*, p. 313.

cosa accade nella danza quando il soggetto – che ha rappresentazioni, pensieri e sentimenti – diviene oggetto, quando per l'appunto la persona (il danzatore) si reifica in un artefatto (opera danzata) che finge di essere una persona? In virtù della dimensione sociale e simbolica³⁵ del corpo danzante non è pensabile un totale annullamento del soggetto che inevitabilmente conserva caratteristiche proprie, frutto di stratificazioni fisiche di istanze psicologiche, sociali e culturali³⁶. L'opera d'arte in ambito coreico è quindi un oggetto sociale che finge di essere una persona, *non dimenticando di essere tale* proprio in quanto corpo.

Questa considerazione coinvolge anche il rapporto opera-spettatore. I sentimenti e i giudizi del pubblico davanti a un'opera coreica sono viziati necessariamente dai sentimenti e dai giudizi che ciascun danzatore, in quanto soggetto, suscita in noi. Il corpo danzante rappresenta, dunque, un'entità determinante nella definizione ontologica dell'opera d'arte coreica, sia a ragione dell'identificazione di soggetto e oggetto, sia in virtù di un'iscrizione³⁷, che ne determina la valenza sociale. Ma di che tipo di iscrizione si tratta?

Secondo Ferraris un'ontologia del documento presenta tre livelli³⁸: il primo è quello della traccia, ovvero «ogni forma di modificazione di una superficie che vale come segno o come promemoria per una mente capace di apprenderla come tale»³⁹; il secondo è quello della registrazione che rappresenta «tanto la traccia esterna (riconosciuta dalla mente), quanto la traccia interna, deposta nella mente (la traccia mnestica, che è una traccia a livello sub-personale)»⁴⁰; il terzo, infine, è quello dell'iscrizione in senso tecnico, ovvero «una registrazione dotata di rilevanza sociale, cioè accessibile almeno a un'altra persona»⁴¹. Per quanto riguarda le iscrizioni di quei particolari oggetti sociali che sono le opere d'arte bisogna tener conto anche della distinzione tra arti autografiche e arti allografiche⁴². Se, infatti, nel caso della pittura o della letteratura «l'oggetto coincide fisicamente con l'iscrizione, come per esempio nel quadro e nel romanzo»⁴³, le arti allografiche presentano maggior difficoltà. La posizione di Ferraris

35. Come nota Alessandro Pontremoli il corpo danzante è innanzitutto un corpo sociale: «il corpo che danza, oltre a rivelare se stesso e la persona di cui è incarnazione, nella sua immediatezza si presenta come corpo sociale, un corpo, cioè, che appartiene a una società ben identificabile, cui deve le sue forme e le sue deformazioni». Alessandro Pontremoli, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004, pp. viii-ix. In secondo luogo, il corpo ha anche una forte valenza simbolica che lo trasforma in un simbolo che «dice di sé e nel contempo dice di altro [...] Veder danzare qualcuno significa porsi in relazione con la sua dimensione di senso». *Ivi*, pp. 44-45.

36. Come osserva Ugo Volli «Presentando un corpo, la danza in realtà articola sempre dei *frammenti di vita*, lavora sull'*esistenza concreta* dei suoi danzatori per influenzare quella dei suoi spettatori». Ugo Volli, *Il corpo della danza*, cit., p. 6.

37. L'oggetto sociale è appunto un atto iscritto.

38. Cfr. Maurizio Ferraris, *Documentalità*, cit., pp. 250-273.

39. *Ivi*, p. 250.

40. *Ivi*, p. 256. Mentre la traccia concerne la dimensione ontologica, la registrazione quella epistemologica. Cfr. *ivi*, p. 259.

41. *Ivi*, p. 263.

42. Cfr. Nelson Goodman, cit., pp. 91-110.

43. Maurizio Ferraris, *Documentalità*, cit., p. 321.

in merito è la seguente:

La traccia è l'elemento di base dell'opera così come di qualunque iscrizione [...] non c'è opera senza traccia: quadri, libri, sinfonie, canzonette, *performance*, film, *soap opera*... Nessuna di queste realizzazioni sarebbe concepibile se non ci fosse la possibilità di iscrivere qualcosa, fosse pure semplicemente nella mente delle persone (immaginiamo una *jam session*, che non ha un testo predefinito, e che, se non altrimenti registrata, si traccia solo nella mente degli spettatori e degli esecutori)⁴⁴.

La questione dell'iscrizione degli oggetti sociali delle arti performative viene risolta attraverso l'*impressione*⁴⁵ – intesa come registrazione – nella mente di chi partecipa (autore o spettatore) all'evento performativo. L'esistenza delle opere d'arte, dunque, «dipende da un atto di iscrizione o, in altri termini, dalla fissazione di una traccia su un supporto: senza traccia (e senza supporto), non c'è opera»⁴⁶.

L'arte della danza stimola, in tal senso, questioni interessanti. Da quanto appurato secondo la cosiddetta retorica dell'effimero, è concezione comune che la danza scompaia senza lasciare tracce. In realtà, come si è visto, considerando l'opera coreica un oggetto sociale, essa prima di “svanire” inesorabilmente lascia una traccia nella mente dello spettatore (e dell'interprete): un'iscrizione appunto che ne garantisce lo statuto ontologico. Se si osserva con attenzione l'evento performativo, però, si noterà che l'opera d'arte coreica consiste in una serie di azioni agite nello spazio e nel tempo che, nel momento stesso della rappresentazione, lasciano tracce su un preciso supporto. Tale supporto, il corpo danzante, è la condizione imprescindibile di qualsiasi manifestazione estetica dell'arte della danza⁴⁷.

L'opera d'arte coreica si attiene perfettamente, nella prospettiva documentale dell'arte di Ferraris, alla definizione: opera-atto iscritto. L'opera coreica non può infatti venir considerata un manufatto artistico, dal momento che si tratta di gesti, azioni, atti – per l'appunto – *iscritti* in un corpo.

In principio era il gesto

Nella prospettiva di una teoria documentale dell'arte l'oggetto artistico della danza è il risultato dell'iscrizione sul corpo di una pratica che lascia tracce tangibili in grado di perpetuarsi nella memoria.

44. *Ivi*, p. 315.

45. Ritorna in questo caso l'idea di un'*afterimage* proposta da Arlene Croce. L'impressione, tuttavia, nota Ferraris, non ha un valore sociale – e tanto meno artistico – dal momento che non vi è una condivisione sociale: «il passaggio decisivo verso l'opera ha luogo con l'espressione, che riguarda almeno due persone. La condizione minimale per l'esistenza dell'arte è dunque la stessa che occorre per l'esistenza della società: due persone, per l'appunto un destinatario e un destinatario, un artista e un cliente, un promettente e un promissario, un creditore e un debitore». *Ivi*, p. 316.

46. Alessandro Arbo, *I limiti dell'opera musicale*, in Tiziana Andina – Carola Barbero (a cura di), *Ermeneutica, estetica, ontologia. A partire da Maurizio Ferraris*, Bologna, Il Mulino 2016, p. 75. Il saggio è incentrato sulle questioni ontologiche relative all'opera musicale. L'autore, tuttavia, riconosce che si tratta di problematiche che accomunano anche altre pratiche performative: «pensiamo a una danza o all'attività di un attore: il fatto che esercitino un'attività artistica sembra fuori discussione. Si dirà che bisogna pure che un ballerino esegua un certo schema di movimento e l'attore reciti un dramma, un copione o uno script». *Ivi*, p. 74.

47. Come nota Alessandro Pontremoli la danza è «essenzialmente arte del corpo e la creazione coreica coincide con la dinamica corporea del suo stesso creatore». Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. 46.

Tutto ciò è reso possibile dalle tecniche che, a loro volta, possono perdurare nel tempo, iscrivendosi in altri corpi. Prima di divenire tecnica la danza è puramente gesto. Da un punto di vista della teoria documentale, tuttavia, il gesto, senza una forma di iscrizione, non ha alcun valore ontologico, sebbene esso sia comunque in grado di comunicare e di *significare* qualcosa.

Come dimostra l'antropologia della danza⁴⁸, ogni gesto è rivelatore di istanze sociali e culturali, e il corpo, prima di divenire un oggetto artistico, è inevitabilmente il mezzo con cui una specifica società comunica. È opinione comune⁴⁹, infatti, interpretare i gesti come una forma di «vera e propria *scrittura* sul corpo e col corpo»⁵⁰ di cui nella comunicazione sociale è sempre possibile una «*lettura*»⁵¹. Questa comunicazione gestuale è in realtà quella che Ferraris – ereditando da Derrida il termine⁵² – chiama *archiscrittura*, una sorta di scrittura che precede la parola e che comprende una serie di azioni che hanno una forte valenza sociale, come ad esempio il marcare il territorio o il compiere dei riti. Ferraris ipotizza, dunque, che l'archiscrittura «costituisca la condizione di possibilità del pensiero, della parola e della scrittura»⁵³, partendo dal presupposto che la prima forma espressiva dell'uomo sia stata quella gestuale e non quella linguistica⁵⁴. Questa considerazione permette di pensare la danza in termini di archiscrittura⁵⁵ dove il gesto registrato sul corpo potrà successivamente, attraverso l'iscrizione (una tecnica o uno stile), determinare ontologicamente l'opera d'arte coreica.

Il corpo ha, infatti, la prerogativa di trattenere su di sé tracce attraverso un processo di incorporazione di modelli sociali e culturali che lo modificano e lo rendono uno strumento di comunicazione. Da questo punto di vista emerge l'idea del corpo come una forma di deposito – «a repository of forms of usage»⁵⁶, come nota Franz Anton Cramer – che raccoglie al suo interno una serie di “dati” in grado

48. Cfr. Andrée Grau – Georgiana Wierre-Gore (a cura di), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Centre National de la Danse, Pantin 2006.

49. Si pensi innanzitutto all'etimologia del termine coreografia con cui si è abituati oggi a intendere le pratiche coreiche. Ciò che ha determinato il diffondersi di questa opinione è senza dubbio la valenza semiotica dell'arte della danza. Ugo Volli sostiene a tal proposito che «il corpo agisce in quanto scrittura, come iscrizione di un'apparenza che è insieme biologica e sociale, soggetta alla moda e regolata dalle pulsioni profonde della biologia della specie». Ugo Volli, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 266. Di parere analogo è Vito Di Bernardi quando sostiene: «Mi sembra che il pensare la danza come una *scrittura del corpo* che porta a espressione e fa emergere un livello profondo di significati individuali e sociali sia un qualcosa che avvicina l'antropologia della danza all'arte della danza delle danzatrici e dei danzatori che nella prima metà del Novecento inventarono la danza moderna». Vito Di Bernardi, *Problemi di antropologia della danza. Tradizione e ricerca*, in Cecilia Nocilli - Alessandro Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Aracne, Roma 2010, p. 257.

50. Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. ix. A tal proposito si veda, inoltre, Alessandro Pontremoli, *La danza 2.0*, cit., pp. 76-83.

51. Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. ix.

52. Cfr. Maurizio Ferraris, *Documentalità*, cit., p. 230.

53. *Ivi*, p. 239.

54. Cfr. *ibidem*.

55. È lo stesso Ferraris a utilizzare l'esempio della danza per chiarire il senso di una forma sociale pre-linguistica: «nulla vieta di pensare a un'umanità pre-linguistica, purché la si intenda come gestuale e scrittoria. In effetti, tutti abbiamo visto mimi, ballerini, e film muti». *Ivi*, p. 242.

56. Franz Anton Cramer, *Body, Archive*, in Gabriele Brandstetter - Gabriele Klein (a cura di), *Dance (and) Theory*, Transcript, Bielefeld 2013, p. 219.

di costituire un vero e proprio sapere «stored in the body»⁵⁷.

Il gesto in quanto traccia, se non è ancora sufficiente a determinare ontologicamente l'oggetto della danza, risulta, tuttavia, determinante per la ricerca storiografica. Una disciplina come quella coreica non può non prescindere, da quel così detto *tacit knowledge*⁵⁸ in grado di raccogliere dati fondamentali alla luce di una storia culturale del corpo⁵⁹. Ciascun individuo conserva dentro di sé una propria storia fatta di esperienze, ricordi – personali o condivisi con la comunità di appartenenza – che delineano un peculiare sapere del corpo. Un sapere, appunto, significativo nella ricerca storiografica di un'arte che, apparentemente, sembrava non lasciare tracce, ma che nella prospettiva antropologica si rivela denso di informazioni⁶⁰.

L'iscrizione

Che cosa, dunque, fa di un gesto un'iscrizione? La risposta va ricercata nel concetto di tecnica, laddove per tecnica si intende una forma di registrazione (fisica) che segue uno schema e che richiede un'iterazione di gesti. Lo schema rappresenta la possibilità di condividere e riconoscere socialmente⁶¹ i gesti che, pertanto, diventano delle iscrizioni corporee. Una tecnica coreica presuppone, quindi, una serie di movimenti che devono essere iterati secondo un modello di riferimento.

La chiave di volta su cui poggia il concetto di tecnica è proprio l'iterazione: una ripetizione costante e secondo uno schema – che diventa un vero e proprio paradigma di azioni fisiche – è la condizione di qualsiasi forma di *training* coreico. Come nota, infatti, Ferraris, qualsiasi esemplare di tecnica si contraddistingue per «l'esistenza di un sistema regolato da iterazioni»⁶² che deve essere necessariamente registrato⁶³.

57. *Ivi*, p. 220.

58. Cfr. Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, Anchor, New York 1967; Mikhael Dua, *Tacit Knowing. Michael Polanyi's Exposition of Scientific Knowledge*, Utz, Munich 2004.

59. Come nota Alessandro Pontremoli, al centro della ricerca storiografica in questa direzione vi sono tutte le «testimonianze documentarie sulla concezione e l'uso del corpo in un determinato contesto storico, culturale e sociale». Alessandro Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*, in Cecilia Nocilli - Alessandro Pontremoli (a cura di), cit., p. 10.

60. Cfr. Inge Baxmann, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship between Movement and History*, in Sabine Gehm – Pirkko Husemann – Katharina Wilcke (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of artistic and scientific research in dance*, Transcript, Bielefeld 2007, p. 207.

61. La prerogativa dell'iscrizione è per Ferraris la possibilità di condividere socialmente una registrazione: «l'iscrizione in senso tecnico è una registrazione dotata di valore sociale, e da questo valore dipende, come abbiamo appena visto, la possibilità di condividere registrazioni che altrimenti rimarrebbero puramente individuali». Maurizio Ferraris, *Documentalità*, cit., pp. 261-262.

62. *Ivi*, p. 235.

63. La tecnica è, infatti, un sistema di azioni iterate che «trova la sua condizione di possibilità nella registrazione». *Ivi*, p. 244.

Le tecniche coreiche

Le tecniche coreiche appartengono alla grande famiglia delle tecniche del corpo che, a partire dall'analisi intrapresa da Marcel Mauss⁶⁴, hanno rappresentato una decisiva «categoria antropologica per raggruppare [...] tutto quel complesso di usi che in ogni cultura fanno del corpo umano il primo oggetto tecnico»⁶⁵. Lo studio delle tecniche del corpo ha conferito, inoltre, un valido apporto all'antropologia teatrale. Eugenio Barba⁶⁶ ha suggerito, a tal proposito, la distinzione tra tecniche quotidiane del corpo e tecniche extra-quotidiane, ovvero quelle tecniche – come quelle coreiche – che «mettono-in-forma il corpo»⁶⁷ e che riguardano l'uomo in un stato di rappresentazione. La prospettiva culturale proposta da Marcel Mauss consente, tuttavia, di considerare le tecniche della danza⁶⁸, oltre che dal un punto di vista antropologico, anche da quello ontologico.

La messa in forma del corpo è il frutto di una vera e propria iscrizione che conferisce all'arte della danza la natura di oggetto sociale. I corpi dei danzatori rappresentano, infatti, dei casi particolari e, sottolinea Julia Wehren, vanno intesi come «corpi plurali, nella misura in cui vengono plasmati da varie tecniche, metodi, pratiche e discorsi che formano, modellano, trasformano il corpo e in primo luogo lo costituiscono»⁶⁹.

La questione ruota sempre intorno al corpo: se, da un lato è ormai concezione comune che senza corpo non vi possa essere danza⁷⁰, dall'altro è altrettanto ovvio che non si possa parlare di tecnica a prescindere dal concetto di strumento. Nello studio delle tecniche il corpo ricopre una posizione privilegiata, poiché ne rappresenta la principale tipologia di strumento. Secondo la feconda intuizione di Mauss, il corpo, infatti, è «il primo e più naturale oggetto tecnico e, nello stesso tempo, mezzo tecnico, dell'uomo»⁷¹.

Lo statuto corporeo dell'arte della danza implica necessariamente che essa debba fondarsi su di un sapere pratico, in grado di definirne le caratteristiche fondamentali ed elevarla a forma d'arte. Tale sapere pratico si compone oggi di un vocabolario assai esteso, che fa riferimento alle numerose tecniche coreiche⁷² sviluppatesi nel corso del Novecento. Esse danno luogo a una cultura plurale della danza, che ha come denominatore comune il singolo corpo danzante. Vito Di Bernardi sostiene a tal riguardo

64. Cfr. Marcel Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1965.

65. Ugo Volli, *Tecniche del corpo*, in Nicola Savarese (a cura di), *Anatomia del teatro*, Casa Usher, Firenze 1983, p. 204.

66. Eugenio Barba, *Antropologia teatrale*, in Nicola Savarese (a cura di), *Anatomia del teatro*, cit., pp. 13-28.

67. *Ivi*, p. 15.

68. Cfr. Inge Baxmann, cit., pp. 207-216.

69. Julia Wehren, *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*, Transcript, Bielefeld 2016, p. 181 (traduzione mia).

70. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*, cit., pp. 3-29.

71. Marcel Mauss, *Teoria generale della magia*, cit., p. 392.

72. Per una panoramica e un'analisi comparativa delle differenti tecniche elaborate nel corso del Novecento cfr. Joshua Legg, *Introduzione alle tecniche di danza moderna. Cunningham, Dunham, Graham, Hawkins, Horton, Humphrey, Limón, Nikolais/Louis, Taylor*, Gremese, Roma 2016.

che l'arte coreica contemporanea sia «un fenomeno artistico plurale e inclusivo»⁷³.

In prima istanza, dunque, le tecniche sono culturalmente determinate, dal momento che, come nota Gerald Siegmund⁷⁴, ciascuna cultura definisce una tecnica specifica e il corpo diviene in tal senso simbolo della cultura e dei processi di interazione sociale. Le tecniche coreiche, dunque, condizionano il corpo e lo fanno a partire da un processo di incorporazione culturale. Ne sono un esempio le posture e le forme che il corpo del danzatore accademico assume: la definizione plastica è determinata da istanze culturali che fanno riferimento «all'evoluzione del quadro scenico prospettico del teatro all'italiana»⁷⁵.

La rivoluzione estetica della danza del Novecento ha imposto l'idea di una pluralità di tecniche, intese come una varietà di punti di vista sul movimento⁷⁶, frutto delle sperimentazioni dei singoli creatori a partire da diversi modelli culturali. Si tratta molto spesso, come osserva Di Bernardi, di «modi diversi, spesso antitetici, di intendere la danza a partire dalla propria soggettività, dalla propria sensibilità»⁷⁷.

A partire dall'inizio del Novecento, dunque, non si parla più di tecnica coreica, ma di tecniche: si tratta di una serie di diversi processi di codificazione di azioni e gesti. Ed è questo processo di codificazione del gesto – in quanto iscrizione – a essere determinante per far sì che l'opera d'arte coreica sia riconosciuta come un oggetto sociale dal punto di vista ontologico.

Il training come schema

La codificazione consta della costruzione di un *training* specifico atto a modellare – il “mettere in forma” di Barba – il corpo secondo dei presupposti stilistici ed estetici. Si tratta di una vera e propria “marcatura”⁷⁸ corporea che, attraverso un'iterazione di azioni – ripetute nella maggior parte dei casi

73. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012, p. 11.

74. Cfr. Gerald Siegmund, *Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes*, in Margrit Bischof - Claudia Rosiny (a cura di), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Transcript, Bielefeld 2010, pp. 171-179.

75. Susanne Franco – Marina Nordera (a cura di), cit., p. 71; cfr. Georges Vigarello, *Le Corp Redressé*, Armand Colin, Paris 2001.

76. Cfr. John Martin, *La modern dance*, Di Giacomo, Roma 1991, pp. 14-21. In virtù dello stretto legame tra una dimensione psichica ed emotiva interiore – intima, personale e soprattutto individuale – e movimento, la danza moderna, osserva Pontremoli, non può essere intesa come un «sistema standard, ma deve essere interpretata come la proposta di molti punti di vista sul movimento, ognuno in qualche modo legittimato dalla ricerca di una verità del gesto e dell'espressione, che hanno la loro fonte nella vita [...] e cercano di dare forma estetica al vissuto personale dell'artista». Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. 95. Motivo per cui, a partire dalle ricerche di Martha Graham – vera pioniera della modern dance –, si assiste a un processo di sistematizzazione teorica di questi punti di vista sul movimento che generano una serie di tecniche strettamente connesse al pensiero dei relativi creatori.

77. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., p. 37.

78. Utilizzo questo termine per indicare, da un lato, il ruolo sociale della tecnica che lascia sul corpo delle tracce semiologicamente leggibili e, dall'altro, per sottolinearne la funzione plasmatrice che mette in forma, modella e modifica il corpo come se fosse argilla. Come nota Julia Wehern le tecniche marcano (*markieren*) e danno forma (*gestalten*) al corpo dei danzatori professionisti in seguito a un percorso formativo lungo anni. Cfr. Julia Wehern, cit., p. 185. Una tale interpretazione del concetto di tecnica appare affine a ciò che Derrida definisce *circoncisione* intendendo quella «marca intima, direttamente sul corpo detto proprio», Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996, p. 18.

dalla più semplice alla più complessa per un apprendimento graduale⁷⁹–, diviene un'iscrizione riconosciuta socialmente. L'iscrizione è possibile attraverso la registrazione nella mente di un paradigma di azioni fisiche che si costituisce come un efficace modello di riferimento, sia nelle pratiche di apprendimento, che in quelle di trasmissione. A definire tale modello è l'intenzione formale ed estetica che il soggetto produttore di una tecnica ha in mente. Ciò che può variare è il processo di genesi di un *training* in relazione alla pratica coreografica. Joshua Legg ritiene, a tal riguardo, che le tecniche coreiche possano essere distinte in due categorie principali: «o *generate* prima di iniziare la creazione coreografica, o *retrogenerate* estrapolando idee da coreografie esistenti»⁸⁰. Come osserva Legg in relazione alla tecnica elaborata da Erick Hawkins, ad esempio, in alcuni casi sono eventi esterni alla pratica artistica a determinare lo sviluppo di una sequenza di esercizi⁸¹. In altri casi, invece, il processo è inverso, come sottolinea sempre Legg, citando come esempio il caso della tecnica Graham. La coreografa americana, infatti, «decostruendo il proprio lavoro, creò a posteriori un metodo e un vocabolario da far studiare sistematicamente ai danzatori e col quale creare nuove coreografie incentrate sulle componenti di lavori già esistenti»⁸².

La costruzione del *training* – sia che preceda o segua la pratica performativa e coreografica – è un processo che ha inevitabilmente una relazione stretta con lo stile coreografico e più in generale con i presupposti estetico-formali. Suki Schorer⁸³ ricorda come Georges Balanchine fosse solito modulare le lezioni di tecnica della compagnia del New York City Ballet in relazione alle suggestioni ricevute dai danzatori stessi durante le loro esibizioni⁸⁴. La tecnica Balanchine – oggi una tra le più diffuse nell'ambito della danza classico-accademica – ha seguito un processo evolutivo continuo in virtù proprio dell'esperienza coreografica. Le lezioni di Balanchine avevano, afferma la Schorer, un unico presupposto: «to prepare us to dance his ballets better and more in keeping with his aesthetic»⁸⁵. La relazione tra pratica coreografica e tecnica è chiarita dalle parole sempre della stessa Schorer: «Mr. B. taught because he choreographed. He taught because dancers who could only do the traditional steps

79. La costruzione dei *training* segue solitamente un processo di “segmentizzazione” del movimento in brevi sequenze per facilitare l'apprendimento dei passi. Come osserva Susan Leigh Foster: «most schools of dance teach movement by segmenting sequences into very short sections that are repeated and analyzed in detail», Susan Leigh Foster, *Reading dancing. Bodies and subjects in contemporary American dance*, University of California Press, Berkeley 1986, pp. 91-92.

80. Joshua Legg, cit., p. xvii.

81. Legg fa riferimento a due infortuni fisici che portarono Hawkins, a seguito di un percorso riabilitativo, ad approfondire gli studi di anatomia e fisiologia. Il training da lui elaborato risentì degli studi di ideocinesi – disciplina che si fondava sull'interazione tra corpo e mente – che Hawkins aveva compiuto con Mabel E. Todd e con due sue allieve, Lulu Sweigard e Barbara Clark. Cfr. Vito Di Bernardi, *Cosa può la danza*, cit., pp. 105-114.

82. *Ibidem*.

83. Suki Schorer è stata una danzatrice del New York City Ballet e insegnante presso l'American Ballet School. Da molti anni promuove la metodologia didattica elaborata da George Balanchine. Cfr. Barbara Naomi Cohen-Stratynner, *Biographical dictionary of dance*, New York, Schirmer Books, 1982, p. 800; Suki Schorer, *Suki Schorer on Balanchine technique*, Alfred A. Knopf, New York 1999.

84. Cfr. *ivi*, p. 19.

85. *Ivi*, p. 21.

in the traditional way were not prepared to dance his ballet. [...] He was dedicated to his teaching, because he wanted his dancers to move his aesthetic»⁸⁶.

Negli ultimi anni, tuttavia, le tecniche si sono venute a svincolare dalla prerogativa formale del movimento e hanno assunto sempre più una valenza che potrebbe essere definita *liquida*⁸⁷, frutto dell'ecllettismo dei loro produttori che hanno operato una commistione di metodi e pratiche nella definizione dei differenti *training*⁸⁸. Un ecllettismo questo che viene d'altra parte ricercato anche nel danzatore stesso, per il quale risulta una caratteristica fondamentale saper padroneggiare più tecniche. In questa prospettiva Susan Leigh Foster ha introdotto il concetto di *corpo in prestito*⁸⁹ per indicare quella versatilità richiesta al danzatore dalla formazione coreutica contemporanea. La commistione di metodi e pratiche è giustificata soprattutto da una diversa interpretazione che viene data alla tecnica nella danza contemporanea. Come osserva Francesca Magnini «il corpo contemporaneo ci pone di fronte al fatto che la tecnica non aspira più soltanto al virtuosismo, all'espressione di una forma ideale o a un contenuto narrativo con referente tematico esplicito»⁹⁰, ma sono altre le componenti che entrano in gioco. In tal senso risulta fondamentale la distinzione di significato proposta da Marcia Siegel per quel che concerne proprio il concetto di tecnica. Con questo termine si intende, da un lato un «method of training the body to achieve specific movement tasks», dall'altro un «systematic approach to the whole process of moving»⁹¹. In virtù di questa seconda accezione la Siegel suggerisce il concetto di *technique-as-aesthetic* per sottolineare un ampliamento di orizzonte rispetto a una visione prettamente meccanicistica dell'arte della danza.

La tecnica rappresenta, dunque, uno strumento decisivo per la messa in scena del corpo danzante attraverso una costruzione di senso. Una costruzione che si fonda non solo su dei presupposti formali o narrativi, ma anche estetici. Come osserva Pontremoli:

esistono metodologie della pedagogia del *performer*, che puntando piuttosto sulle qualità intrinseche del movimento, coniugate con le concrete possibilità esecutive dei danzatori, sono finalizzate a una formazione trasversale, che fa del corpo allenato del ballerino un duttile strumento in grado di affrontare molti e diversificati paradigmi coreici⁹².

In questi termini, ad esempio, il coreografo Virgilio Sieni⁹³ interpreta il *training* del danzatore

86. *Ivi*, p. 25.

87. Cfr. Patrizia Veroli, *Danzare con le rovine. Corpi e visioni per il XXI secolo*, in Davide Borrelli – Paola Di Cori (a cura di), *Rovine Future. Contributi per ripensare il presente*, Lampi di stampa, Milano 2010, p. 284.

88. Cfr. Ingo Diehl – Friederike Lamper (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Henschel Verlag, Leipzig 2011, p. 12.

89. Susan Leigh Foster, *Dancing Bodies*, in Jonathan Crary – Sanford Kwinter (a cura di), *Incorporations*, Zone Books, New York 1994, pp. 480-495.

90. Francesca Magnini, cit., p. 21.

91. Marcia Siegel, *At the Vanishing Point*, cit., p. 106, ora in Graham Mcfee, *Understanding Dance* Routledge, London 1992, p. 202.

92. Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. 83.

93. Su Virgilio Sieni cfr. Vito Di Bernardi, *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011.

come una forma di allenamento che ha come obiettivo la realizzazione di «un'osmosi tra il dentro e il fuori, la creazione di una "densità" corporea»⁹⁴. Una densità corporea perseguibile grazie a una serie di esercizi quali «allineamento posturale, coscienza dell'anatomia corporea, piani di trasmissione del gesto, nodi articolari, cesure ritmiche, sospensione, disequilibrio dell'asse corporeo nello spazio, fissazione delle forme»⁹⁵, che determinano la presenza del danzatore sulla scena, ma soprattutto «la possibilità di condurre un discorso col corpo»⁹⁶.

L'apprendimento

Un'analisi delle modalità di apprendimento delle tecniche coreiche chiarifica definitivamente il loro ruolo nell'ambito di una teoria documentale dell'arte. I *training* fisici di ciascuna tecnica sono degli schemi che vengono proposti e condivisi tra maestro e allievo, secondo un processo mimetico⁹⁷. Per quanto concerne l'imitazione è opportuno distinguerne due nozioni:

la prima, diffusa per lo più tra gli psicologi sperimentali, si riferisce alla capacità di un individuo di *replicare* un atto, che in qualche modo appartiene al suo patrimonio motorio, dopo averlo visto fare da altri; la seconda, propria degli etologi, presuppone che tramite l'osservazione un individuo *apprenda* un *pattern* d'azione nuovo e sia in grado di riprodurlo nei dettagli⁹⁸.

Le tecniche coreiche fanno principalmente riferimento alla seconda nozione di imitazione, laddove la tecnica rappresenta un vero e proprio sistema di apprendimento di movimenti nuovi e elaborati. Alla base di questa modalità di apprendimento vi è il modello proposto dall'etologo Richard William Byrne, secondo cui

l'apprendimento via imitazione risulterebbe dall'integrazione di due processi distinti: il primo dovrebbe consentire all'osservatore di segmentare l'azione da imitare nei singoli elementi che la compongono, ovvero di convertire il flusso continuo dei movimenti in una stringa di atti appartenenti al suo patrimonio motorio; il secondo dovrebbe permettergli gli atti motori così codificati nella sequenza più idonea affinché l'azione eseguita rispecchi quella del dimostratore⁹⁹.

Questo processo mimetico, attraverso cui il danzatore apprende imitando le azioni del maestro, si fonda sulla cosiddetta "cognizione sociale" che implica sia la comprensione delle azioni di altri mediante

94. Id., *Cosa può la danza*, cit., p. 140.

95. *Ivi*, pp. 140-141.

96. Alessandro Pontremoli, *Storia della danza. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 208.

97. Per una serie di ragioni connesse alla sua natura, l'arte della danza ha da sempre instaurato un rapporto decisivo con il concetto di mimesi. Come osserva Vittorio Gallese: «i meccanismi mimetici sono probabilmente decisivi nel consentire una forma verosimilmente antichissima, forse la più antica, d'espressione artistica: la danza. Nella danza coesistono grazie a movimento e ritmo i due aspetti che delimitano i nostri orizzonti mondani: lo spazio e il tempo». Vittorio Gallese, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in Francesca Bortoletti (a cura di), *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una teatrologia sperimentale*, in «Culture Teatrali», n. 16, 2007, p. 13.

98. Giacomo Rizzolatti – Corrado Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, R. Cortina, Milano 2006, p. 135.

99. *Ivi*, pp. 141-142. Questo tipo di apprendimento è stato studiato in relazione all'apprendimento di accordi eseguiti su una chitarra. La costruzione di azioni fisiche mediante le quali si procede ad apprendere una serie di accordi presenta evidenti analogie con la costituzione di un *training* coreico inteso come un *pattern* di azioni.

l'assegnazione di stati mentali (intenzioni, desideri, emozioni) – il *mindreading* appunto, sia l'empatia di quegli stati. Il termine empatia – *Einfühlung* – venne coniato nel 1873 dal filosofo tedesco Robert Vischer per indicare, come osserva Susan Leigh Foster, «a kind of a physical connection between viewer and art in which the viewer's own body would move into and inhabit the various features of the art work»¹⁰⁰. In ambito coreico negli anni Trenta del secolo scorso John Martin propose il concetto di empatia cinestetica per spiegare la reazione di chi si trova davanti a una manifestazione coreica. Il movimento veniva inteso dal critico americano come «il legame tra l'intenzione del danzatore e la [...] percezione di essa»¹⁰¹. Per tale motivo i gesti danzati sono trasmessi attraverso l'empatia cinestetica «ai muscoli dello spettatore, e poiché egli è abituato ad associare il movimento all'intenzione che ne sta alla base, arriva per induzione all'intenzione di quel particolare movimento»¹⁰².

L'empatia sembra conferire, inoltre, un'aura particolare alle arti performative, come suggeriscono, a tal proposito, le parole di Jean Luc Nancy: «a partire dall'empatia, possiamo dire che le arti performative sono una delle discipline privilegiate per questa forma di identificazione immediata, fisica, affettiva. Certuni, a proposito della danza, parlano di un abitare il corpo, il suo proprio o quello di colui che guardiamo danzare»¹⁰³.

La relazione empatica è, dunque, alla base, non solo del processo di apprendimento coreico, ma anche della fruizione estetica dell'atto performativo, come risulta confermato dalla scoperta dei cosiddetti neuroni specchio¹⁰⁴. Il sistema dei neuroni specchio permette innanzitutto di spiegare il processo di iscrizione – fisica e mentale – che consente alle tecniche coreiche di acquisire un ruolo determinante nella definizione della danza come oggetto sociale. I neuroni specchio, infatti, presuppongono «uno spazio d'azione condiviso, all'interno del quale ogni atto e ogni catena d'atti, nostri o altrui, appaiono immediatamente iscritti e compresi, senza che ciò richieda alcuna esplicita o deliberata "operazione conoscitiva"»¹⁰⁵. Mediante un processo che Vittorio Gallese definisce *simulazione incarnata*, che si fonda su una sintonizzazione mentale, è possibile comprendere le azioni altrui, postulando un

“Sé” che, in virtù del fatto di essere pragmaticamente nel mondo, è costitutivamente “aperto agli altri”, ai quali è collegato per mezzo di molteplici spazi noi-centrici condivisi. Lo sviluppo del Sé dipende propriamente dalla possibilità di rispecchiare e di essere rispecchiati nella prassi degli altri [...]. La sintonizzazione intenzionale, generata dai processi di simulazione incarnata, è consustanziale al rapporto di reciprocità dinamica che sempre s'instaura tra il polo soggetti-

100. Susan Leigh Foster, *Choreographing empathy. Kinesthesia in performance*, Routledge, London 2011, p. 10.

101. John Martin, cit., p. 11.

102. *Ivi*, pp. 68-69.

103. Maria Eugenia Garcia Sottile – Enrico Pitozzi, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, cit., p. 14.

104. Come ha osservato Maria Giulia Guiducci, nell'ambito degli studi teatrali la scoperta dei neuroni specchio risulta fondamentale anche per l'analisi dei processi di trasmissione di pratiche: «l'attività cognitiva e d'apprendimento, l'“introiettamento”, delle pratiche formali è cruciale e non pertiene solo la struttura dell'evento ma anche il training formale dei suoi partecipanti e il contenuto semantico». Maria Giulia Guiducci, *Teatro e neuroscienze: elementi per una neurobiologia della scena*, in Francesca Bortoletti (a cura di), cit., p. 44.

105. Giacomo Rizzolatti – Corrado Sinigaglia, cit., p. 127.

vo e quello oggettivo della relazione interpersonale. L'intersoggettività diviene così "ontologicamente" il fondamento della condizione umana, in cui la reciprocità definisce in modo fondativo l'esistenza¹⁰⁶.

La danza è, pertanto, un oggetto sociale che necessita di un'iscrizione – la tecnica – che possa essere socialmente condivisa. I neuroni specchio presuppongono per l'appunto uno spazio intersoggettivo condiviso – inteso come *shared manifold* (molteplicità condivisa)¹⁰⁷ che si caratterizza a livello funzionale come simulazione incarnata – in grado di fondare ontologicamente l'esistenza dell'arte della danza. Le sequenze di esercizi proposte in un *training* sono da intendersi come dei *pattern* di azioni che sono condivise e iscritte, oltre che nella mente anche nel corpo, attraverso un processo di «modellizzazione. Tale processo ha i connotati di un meccanismo inconscio, automatico e pre-linguistico di simulazione motoria»¹⁰⁸.

Gli studi sui neuroni specchio permettono di illustrare la relazione mimetica che è alla base dell'apprendimento delle pratiche coreiche (e di quelle teatrali in maniera più ampia) e, nello specifico, di riconoscere alle tecniche coreiche il ruolo di iscrizioni nell'ambito della teoria documentale dell'arte. Il sistema dei neuroni specchio, tuttavia, mette in luce anche la relazione empatica tra spettatore e danzatore. Analizzando la genesi dei differenti *training* che costituiscono le tecniche, è stata evidenziata l'imprescindibile relazione che ciascuna tecnica instaura con i presupposti formali ed estetici. Ciò che comunemente viene chiamato stile è, quindi, una forma di iscrizione particolare che permette di connotare ontologicamente una singola produzione di danza.

Lo stile

Le tecniche coreiche rappresentano, dunque, quella serie di esercizi fisici, che, sistematicamente organizzati, consentono al corpo di poter danzare secondo un determinato stile. La definizione di questi schemi di movimenti è strettamente correlata all'obiettivo formale del coreografo. Ciascuna tecnica genera una relativa *forma* (e questo non è solo il caso della danza, ma più in generale di tutte le tecniche¹⁰⁹) attraverso diversi linguaggi e metodologie differenti. Lo stile è, dunque, l'obiettivo formale di ogni tecnica che fa sì che i danzatori, come osserva Julia Weheren, vengano «formati in tecniche di danza specifiche per creare forme di movimento specifiche»¹¹⁰. A tal proposito Graham McFee considera la tecnica come «a precondition of style»¹¹¹ senza la quale non esisterebbe uno stile: «individual style for a choreographer is possible only against the background of such technique in dancers»¹¹².

106. Vittorio Gallese, *Il corpo teatrale*, cit., p. 37.

107. *Ivi*, p. 36.

108. *Ivi*, p. 21.

109. Cfr. Marcel Mauss, cit., p. 387.

110. Julia Wehren, cit., p. 185 (traduzione mia).

111. Graham Mcfee, cit., p. 201.

112. *Ibidem*.

Vi è, pertanto, una stretta relazione fra la tecnica e lo stile, dal momento che, come nota Pontremoli «ogni tecnica sviluppa [...] uno *stile* riconoscibile, come connotato di uno specifico esito formale del movimento»¹¹³. Foster propone un'analisi dettagliata delle caratteristiche che definiscono uno stile coreutico, individuando tre specifiche convenzioni coreografiche: «the quality with which the movement is performed, the characteristic use of parts of the body, and the dancer's orientation in the performance space»¹¹⁴.

Dal punto di vista della teoria documentale dell'arte il concetto di stile rappresenta, inoltre, una modalità di iscrizione decisiva per ciò che concerne l'ontologia degli oggetti sociali. Non solo le tecniche sono da considerarsi come forme di iscrizione, ma anche i differenti stili coreografici che definiscono ontologicamente le singole produzioni, legandole indissolubilmente ai loro produttori. Si parla a tal proposito di *cifra stilistica* di un coreografo – del *danzautore* nel caso del fenomeno della danza d'autore – come di quella traccia, quell'impronta, quella firma che egli lascia attraverso la sua opera.

Nell'ambito della teoria documentale Ferraris osserva che vi sono delle tracce con una valenza idiomata, in grado di connotare in maniera specifica le singole persone che hanno lasciato tali tracce. In questo senso la cifra stilistica di un artista, analogamente al discorso che può essere fatto per il concetto di firma¹¹⁵, contiene appunto un «valore individualizzante»¹¹⁶ che testimonia, non solo la presenza dell'artista, ma anche la sua intenzionalità. Lo stile¹¹⁷ dell'artista vale, dunque, come iscrizione dell'oggetto sociale *danza* proprio perché rappresenta «la specifica ed esclusiva maniera della rappresentazione», ovvero «ciò che riconosciamo come proprio dell'artista, in senso essenziale, e come costitutivo dell'opera nella sua individualità»¹¹⁸. Ed è proprio a ragione dell'aspetto idiomata che Alessandro Pontremoli intende la pratica coreografica come un *idioletto*, ovvero «l'organizzazione della forma in un repertorio di gesti, azioni e movimenti»¹¹⁹ in grado di connotare il vocabolario di un coreografo, proprio in virtù di un'impronta e di uno stile specifici.

Lo stile coreografico è, pertanto, un'iscrizione frutto di un processo di formalizzazione idiomata di un'archiscrittura corporea – il gesto danzante – in grado di garantire quella valenza ontologica dell'arte della danza, in virtù di un riconoscimento e di una condivisione sociale. Tale condivisione è resa possibile dalla relazione empatica tra spettatore e danzatore, giustificata da un punto di vista scien-

113. Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., p. 82.

114. Susan Leigh Foster, *Reading dancing*, cit., p. 77.

115. Per quanto concerne il concetto di firma cfr. Maurizio Ferraris, *Documentalità*, cit., pp. 337-344. La firma è, infatti, per Ferraris non solo la manifestazione dell'identità, ma soprattutto la testimonianza di una presenza cosciente e intenzionale. Cfr. *ivi*, p. 342.

116. *Ivi*, p. 336.

117. A tal proposito è interessante la definizione che Ferraris dà di stile e che si addice perfettamente alle caratteristiche essenziali dell'arte della danza: «concettualmente, lo stile è ciò che chiameremo "forma", intendendo con ciò una forma prodotta intenzionalmente [...]. Etimologicamente, è qualcosa che sembra essere connesso strettamente con la iscrizione, con lo stilo con cui si scriveva sulle tavolette di cera». *Ivi*, p. 345.

118. *Ivi*, p. 347.

119. Alessandro Pontremoli, *La danza*, cit., pp. 82-83.

tifico dall'attività dei neuroni specchio¹²⁰. Come dimostrato per quanto concerne le tecniche coreiche, l'attivazione dei neuroni specchio rende possibile il riconoscimento e la comprensione delle azioni altrui – siano esse schematizzate in una tecnica o formalizzate in uno stile – conferendo allo spettatore un fondamentale strumento di lettura. Come osserva, a tal proposito, Foster lo stile rientra nelle cinque categorie¹²¹ (*frame, mode of representation, style, vocabulary, syntax*) che permettono di comprendere e interpretare una produzione coreografica, oltre a renderla decifrabile¹²².

In una prospettiva ontologica il corpo danzante, luogo di iscrizione di tecniche e stili, rappresenta lo strumento privilegiato per il recupero dell'oggetto di un'arte considerata inevitabilmente effimera. Il corpo, tuttavia, è destinato per ragioni biologiche a non perdurare nel tempo, mentre ciò che rimane sono le iscrizioni. Per tale motivo diventa fondamentale presupporre una filologia del corpo¹²³ che si fondi sulla tradizione di pratiche – nel senso di archiscritture che divengono iscrizioni – grazie a dei corpi che sono da considerarsi dei *corpi-archivio*. Il corpo danzante diviene, dunque, un archivio a seguito di un processo di sedimentazione di tracce costituito dall'iscrizione sul corpo stesso di tecniche e stili coreografici. Per questo motivo il recupero dell'oggetto nell'arte della danza è reso possibile dalla conoscenza e dallo studio filologico delle tradizioni e dei repertori coreici in relazione al contesto storico-culturale entro cui il corpo danzante agisce. Il concetto di *corpo-archivio* rappresenta, infatti, da alcuni anni un argomento di studio centrale nel campo dei *Dance Studies*¹²⁴, interpretato sia nella prospettiva di deposito attivo di una memoria corporea fondamentale nei processi di *re-enactment* di opere del passato, e sia in quella di un vero e proprio modello di trasmissione didattica che garantisce una fedele tradizione di pratiche.

Bibliografia

Volumi

- Andina, Tiziana, *Filosofie dell'arte. Da Hegel a Danto*, Carocci, Roma 2012.

120. Per quanto riguarda la relazione tra spettatore e attore, analoga da questo punto di vista a quella tra spettatore e danzatore, si rimanda a Francesca Bortoletti, *L'attore, lo specchio, lo spettatore. Una relazione mimetica*, in Id. (a cura di), cit., pp. 179-186.

121. Cfr. Susan Leigh Foster, *Reading dancing*, cit., pp. 58-98.

122. Il termine “decifrare” presuppone per l'appunto la presenza di un codice – una o più tecniche – che possa essere letto e interpretato nel corpo danzante in una situazione di rappresentazione. Graham McFee sostiene, a tal proposito, che per poter decifrare una danza sia fondamentale «to make sense of the technical resources employed in the dance». Graham McFee, cit., p. 204.

123. Si tratta di quella prassi, negli studi coreologici, che cerca di ricostruire le caratteristiche del corpo vissuto e di quello danzante in relazione al contesto storico-sociale. Cfr. Alessandro Pontremoli, *Idee per una metodologia della ricerca coreologica*, cit., pp. 3-29.

124. Per una prospettiva generale sul concetto di corpo-archivio cfr., oltre ai già citati testi di Julia Wehren, Inge Baxmann e Franz Anton Cramer: André Lepecki, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal», 5, n. 1, 2016, pp. 30-52; Siegmund, Gerald, *Archive der Erfahrung* cit., pp. 171-179.

- Andina, Tiziana – Barbero, Carola (a cura di), *Ermeneutica, estetica, ontologia. A partire da Maurizio Ferraris*, Il Mulino, Bologna 2016.
- Beauquel, Julia – Pouivet, Roger (a cura di), *Philosophie de la danse*, PUR, Rennes 2010.
- Bertinetto, Alessandro, *Esequire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, il Glifo E-books, Roma 2016.
- Bischof, Margrit – Rosiny, Claudia (a cura di), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Transcript, Bielefeld 2010.
- Borrelli, Davide – Di Cori, Paola (a cura di), *Rovine Future. Contributi per ripensare il presente*, Lampi di stampa, Milano 2010.
- Brandstetter, Gabriele – Klein, Gabriele (a cura di), *Dance (and) Theory*, Transcript, Bielefeld 2013.
- Cohen-Stratynner – Barbara Naomi, *Biographical dictionary of dance*, Schirmer Books, New York 1982.
- Crary, Jonathan – Kwinter, Sanford (a cura di), *Incorporations*, Zone Books, New York 1994.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996.
- Di Bernardi, Vito, *Cosa può la danza. Saggio sul corpo*, Bulzoni, Roma 2012.
- Di Bernardi, Vito, *Virgilio Sieni*, L'Epos, Palermo 2011.
- Diehl, Ingo – Lamper, Friederike (a cura di), *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany*, Henschel Verlag, Leipzig 2011.
- Dua, Mikhael, *Tacit Knowing. Michael Polanyi's Exposition of Scientific Knowledge*, Utz, Munich 2004.
- Ferraris, Maurizio, *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007.
- Ferraris, Maurizio, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Foster, Susan Leigh, *Choreographing empathy. Kinesthesia in performance*, Routledge, London 2011.
- Foster, Susan Leigh, *Reading dancing. Bodies and subjects in contemporary American dance*, University of California Press, Berkeley 1986.
- Franco, Susanne – Nordera, Marina (a cura di), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, UTET Università, Torino 2010.
- Gehm, Sabine – Husemann, Pirkko – Wilcke Katharina (a cura di), *Knowledge in Motion. Perspectives of artistic and scientific research in dance*, Transcript, Bielefeld 2007.
- Goodman, Nelson, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2008.
- Grau, Andrée – Wierre-Gore, Georgiana, (a cura di), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Centre National de la Danse, Pantin 2006.
- James, William, *The Meaning of Truth. A Sequel to "Pragmatism"*, Longmans, Green & Co, New York-London 1909.
- Legg, Joshua, *Introduzione alle tecniche di danza moderna. Cunningham, Dunham, Graham, Hawkins*,

- Horton, Humphrey, Limón, Nikolais/Louis, Taylor*, Gremese, Roma 2016.
- Lepecki, André, *Of the presence of the body. Essays on dance and performance theory*, Wesleyan University Press, Middletown 2004.
 - Martin, John, *La modern dance*, Di Giacomo, Roma 1991.
 - Mauss, Marcel, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino 1965.
 - McFee, Graham, *Understanding Dance*, Routledge, London 1992.
 - Nancy, Jean Luc, *Corpo teatro*, Cronopio, Napoli 2010.
 - Nocilli, Cecilia – Pontremoli, Alessandro (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Aracne, Roma 2010.
 - Phelan, Peggy, *Unmarked. The politics of performance*, Routledge, London 1993.
 - Polanyi, Michael, *The Tacit Dimension*, Anchor, New York 1967;
 - Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004.
 - Pontremoli, Alessandro, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari 2018.
 - Pontremoli, Alessandro, *Storia della danza. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Le Lettere, Firenze 2002.
 - Rizzolatti, Giacomo – Sinigaglia, Corrado, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, R. Cortina, Milano 2006.
 - Savarese, Nicola (a cura di), *Anatomia del teatro*, Casa Usher, Firenze 1983.
 - Schorer, Suki, *Suki Schorer on Balanchine technique*, Alfred A. Knopf, New York 1999.
 - Vigarello, Georges, *Le Corp Redressé*, Armand Colin, Paris 2001.
 - Volli, Ugo, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina, Milano 2002.
 - Volli, Ugo, *Il corpo della danza. Vent'anni di Oriente Occidente*, Osiride, Rovereto 2001.
 - Wehren, Julia, *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*, Transcript, Bielefeld 2016.

Contributi in miscellanea

- Arbo, Alessandro, *I limiti dell'opera musicale*, in Andina, Tiziana – Barbero, Carola (a cura di), *Ermeneutica, estetica, ontologia*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 65-76.
- Barba, Eugenio, *Antropologia teatrale*, in Savarese, Nicola (a cura di), *Anatomia del teatro*, Casa Usher, Firenze 1983, pp. 13-28.
- Baxmann, Inge, *The Body as Archive. On the Difficult Relationship between Movement and History*, in Sabine Gehm – Pirkko Husemann - Katharina Wilcke (a cura di), *Knowledge in Motion*, Transcript, Bielefeld 2007, pp. 207 -216.

- Cramer, Franz Anton, *Body, Archive*, in Gabriele Brandstetter - Gabriele Klein (a cura di), *Dance (and) Theory*, Transcript, Bielefeld 2013, pp. 219-221.
- Di Bernardi, Vito, *Problemi di antropologia della danza. Tradizione e ricerca*, in Cecilia Nocilli – Alessandro Pontremoli (a cura di), *La disciplina coreologica in Europa. Problemi e prospettive*, Aracne, Roma 2010, pp. 253-268.
- Foster, Susan Leigh, *Dancing Bodies*, in Jonathan Crary - Sanford Kwinter (a cura di), *Incorporations*, Zone Books, New York 1994, pp. 480-495.
- Sheets-Johnstone, Maxine, *Kinesthetic Memory*, in Id., *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*, Imprint Academic, Exeter (UK) – Charlottesville (USA) 2009, pp. 253-277.
- Siegmund, Gerald, *Archive der Erfahrung. Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes*, in Margrit Bischof – Claudia Rosiny (a cura di), *Konzepte der Tanzkultur*, Transcript, Bielefeld 2010, pp. 171-179.
- Veroli, Patrizia, *Danzare con le rovine. Corpi e visioni per il XXI secolo*, in Davide Borrelli – Paola Di Cori (a cura di), *Rovine Future. Contributi per ripensare il presente*, Lampi di stampa, Milano 2010, pp. 267-285.
- Volli, Ugo, *Tecniche del corpo*, in Nicola Savarese (a cura di), *Anatomia del teatro*, Casa Usher, Firenze 1983, pp. pp. 204-214.

Articoli su rivista

- Bortoletti, Francesca, *L'attore, lo specchio, lo spettatore. Una relazione mimetica*, in «Culture Teatrali», numero monografico *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una teatrologia sperimentale*, a cura di Francesca Bortoletti, n. 16, 2007, pp. 179-186.
- Gallese, Vittorio, *Il corpo teatrale: mimetismo, neuroni specchio, simulazione incarnata*, in «Culture Teatrali», numero monografico *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una teatrologia sperimentale*, a cura di Francesca Bortoletti, n. 16, 2007, pp. 13-37.
- Garcia Sottile, Maria Eugenia – Pitozzi, Enrico, *Della presenza. Conversazione con Jean-Luc Nancy*, in «Culture teatrali», numero monografico *On presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, pp. 9-14.
- Guiducci, Maria Giulia, *Teatro e neuroscienze: elementi per una neurobiologia della scena*, in «Culture Teatrali», numero monografico *Teatro e neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una teatrologia sperimentale*, a cura di Francesca Bortoletti, n. 16, 2007, pp. 39-71.
- Lehmann, Hans-Thies, *La presenza del teatro*, in «Culture teatrali», numero monografico *On presence*, a cura di Enrico Pitozzi, n. 21, 2011, pp. 17-30.
- Lepecki, André, *Il corpo come archivio: volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, in «Mimesis Journal», 5, n. 1, 2016, pp. 30-52.
- Levinson, Jerrold, *Autographic and Allographic Art Revisited*, in «Philosophical Studies», 38, n. 4, 2012, pp. 367-383.
- Magnini, Francesca, *Trame di tecniche e stili nelle tradizioni della danza contemporanea. Note su studi e ricerche*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», IV, n. 3, 2012, pp. 1-34.

- Van Zile, Judy, *What is dance? Implications for dance notations*, in “Dance Research Journal”, vol. XVII, n. 2 Autumn 1985 e vol. XVIII, n. 1, Spring 1986, pp. 41-47.