

*Rimediazioni coreutiche. Riflessività dello
sguardo e pedagogia della percezione nella
danza invisibile* di Cristina Rizzo

MARIA CRISTINA ADDIS

Fra i numerosi ambiti di riflessione aperti dal fortunato neologismo di *remediation* (Bolter-Grusin 1999) si annovera una rinnovata attenzione dei *media studies* sui dispositivi della visione, e in particolare sulla pregnanza teoretica del modello della “finestra sul mondo” alla base della teoria prospettica albertiana. Come già osservato da Hubert Damisch (1987), la prospettiva, tecnica ormai marginale all’interno della ricerca estetica delle arti visive, conserva non di meno un’intensa pregnanza teoretica all’interno della cultura occidentale contemporanea, quale modello conoscitivo che lega lo statuto oggettivo della rappresentazione a una posizione soggettiva di dominio e appropriazione del visibile. La vera posta in gioco nelle dinamiche di *remediation* descritte da Bolter e Grusin di fatto non è esattamente il reale¹, ma il *punto di vista rispetto al reale* che il medium è in grado di costruire per il destinatario del proprio discorso: l’integrazione e ibridazione di opposti effetti di cancellazione e ostentazione del dispositivo di interfacciamento (come nel

¹ Sulla scia degli studi di Marshall McLuhan, Bolter e Grusin leggono la diffusa tendenza all’integrazione tecnologica e all’incorporazione, da parte dei nuovi media, di materiali e formati prodotti da media precedenti quale tratto costitutivo dell’attuale ecologia mediatica, effetto di una dinamica di portata molto generale di “competizione in nome del reale” che impone la doppia logica dell’*immediacy* (trasparenza, dissimulazione della mediazione) e *hypermediacy* (opacità, ostentazione delle sue marche). Cfr. J.D. BOLTER-R. GRUSIN 1999, pp. 43-116 trad. it.

caso, rispettivamente, della realtà virtuale immersiva e della diffusione del *windowed style* caratteristico degli schermi interattivi) dipende secondo i due autori da una tensione più generale dei nuovi media a saturare il conoscibile e l'esperibile. Le tecnologie digitali avrebbero da questo punto di vista accelerato esponenzialmente il plesso fondante della rappresentazione occidentale moderna, la cui ambizione oggettivante implica costitutivamente un ripiegamento riflessivo dell'immagine su se stessa e sul proprio funzionamento.

Da questo punto di vista, un primo discrimine fra le numerose ed eterogenee forme di rimediazione descritte dai due autori risiede nel ruolo e nelle funzioni che i singoli testi assegnano allo sguardo: come efficacemente messo in luce da Pietro Montani (2010), se da un lato la tendenza all'integrazione mediale rischia di esaurire il potere conoscitivo dell'immagine, le arti hanno spesso raccolto il potenziale critico dell'integrazione e comparazione di formati, tipologie discorsive e strategie di rappresentazione elaborati da altri media, intensificando il tratto di opacità al fine di coinvolgere lo spettatore in un lavoro attivo di perlustrazione e rifigurazione del tesaurus di immagini stratificate nell'archivio della cultura.

Le nostre riflessioni si propongono di interrogare quest'ultimo aspetto del concetto di *remediation* a partire da una particolare piega della danza coreografica europea, ambigualmente definita *concettuale*, emersa a partire dalla metà degli anni Novanta del secolo scorso e caratterizzata da una postura critica e spesso apertamente politica nei confronti del dispositivo spettacolare. Le variegate produzioni di quella che all'epoca era salutata come la "nuova generazione di coreografi europei" condividono una generale opacizzazione dell'azione scenica e una dimensione esplicitamente riflessiva, spesso tacciata dai detrattori come tratto puramente auto-referenziale, che gli artisti stessi e i critici che ne hanno sostenuto i lavori hanno difeso viceversa come mossa dall'ambizione a ridefinire il ruolo delle arti coreutiche nel quadro

di un reale già saturo di immagini e di per sé spettacolarizzato².

Come osserva Jean-Marc Adolphe (2003), seppure nata sotto l'esplicita egida dei movimenti del Sessantotto e delle avanguardie statunitensi appena successive, la New Wave europea segna non di meno una rottura, una "perduta innocenza" rispetto all'idea di un'autenticità primigenia del corpo al di sotto dei codici e delle norme che lo disciplinano. Sulla scia dell'orizzonte critico delineato da Guy Debord ne *La società dello spettacolo*, al centro dell'attenzione di coreografi e critici sono le abitudini percettive dell'osservatore, con il conseguente interesse a elaborare "strategie di de-condizionamento" – secondo la terminologia brechtiana diffusamente adottata dagli artisti del movimento – che sembrano guardare al montaggio cinematografico e alle sue potenzialità stranianti. La frase-slogan del coreografo Jean-Claude Gallota, «Coreografare è ricostruire il reale per renderlo conforme al desiderio»³, condensa efficacemente i tratti di un'estetica dello sguardo che la nuova danza sembra modellare su un "immaginario teorico" elaborato in ambito cinematografico.

Il nostro contributo si incentra in particolare su una recente produzione italiana, *Invisible piece* (Cristina Rizzo, 2011), in cui la massiccia iscrizione di media audio-visivi e immagini digitali all'interno del dispositivo scenico sembra funzionale a ridefinire in termini critici un'esperienza estetica, la danza, tradizionalmente considerata fra le più vicine alla "vita" e scevra da mediazioni linguistiche⁴.

² Per un'approfondita contestualizzazione della scena si rimanda in particolare a PLOEBST 2001 e FANTI, a cura di, 2003. Un'efficace sintesi del dibattito sulla pertinenza o meno del termine *concettuale* si trova in FABIUS 2012.

³ Affermazione citata in ADOLPHE 2003. Il critico francese individua in tale citazione del celeberrimo pensiero di André Bazin, riformulato da Jean-Luc Godard ne *Il disprezzo*, il paradigma della *New Coreography*.

⁴ Le immagini che supportano l'analisi sono tratte dalla replica eseguita presso il Teatro Florida (Firenze) il 15 febbraio 2013.

Sul palco vuoto e illuminato dalle luci di scena, un monitor posto sul pro-scenio riproduce in *loop* il filmato di un'esibizione di Anna Pavlova nel brano finale de *La Morte del Cigno*, il solo composto da Mikhail Fokine per l'étoile russa nel 1905. Si tratta di un video di circa tre minuti tratto dal sito *youtube*, datato 1925, a sua volta ripreso dallo schermo di un laptop attraverso una telecamera digitale. L'audio originale – il brano *Il cigno*, tratto dal *Carnevale degli animali* di Camille Saint-Saëns – viene eliminato e sostituito con i rumori d'ambiente che accompagnano le “mete-riprese” del video d'archivio.

Dopo qualche minuto Cristina Rizzo raggiunge il palco dalle quinte e si rivolge agli spettatori, per spiegare come si svolgerà la performance: la coreografa in un primo momento guarderà il video insieme al pubblico, e in seguito tornerà sulla scena per «tentare di mettere in relazione il mio sguardo con il vostro». A un certo punto, prosegue la performer, ci sarà un buio e inizierà un nuovo video, un *film*.

Come anticipato, l'artista fiorentina lascia la scena e si unisce al pubblico, per tornare dopo diversi minuti sul palco e intraprendere quella che il foglio di sala definisce esplicitamente una *traduzione* – non riadattamento o libera ispirazione a – dell'originale. A metà esatta della performance, un buio totale marca il passaggio senza soluzione di continuità dal filmato a un *found footage film*, bricolage di filmati etnografici e amatoriali, video-clip, trailer e sequenze cinematografiche, riprese televisive e numerose altre tipologie di testi audio-visivi tratti da archivi digitali *open-access*. Nel flusso caleidoscopico di immagini ricorrono alcuni dei temi e dei motivi sollevati dal brano originale – la *danza*, il *volo*, la *dimensione selvaggia del sentire* – a loro volta iscritti in un gioco incrementale di incassamenti meta-discorsivi fra *performance live* e *immagine audio-visiva*. L'effetto riflessivo è intensificato dalla proliferazione di marche di interpellazione dello spettatore, cui si sovrappongono quelle del montaggio, che spesso giustappone nella stessa inquadratura più immagini in trasparenza e interviene eliminando o viceversa lasciando l'audio originale, dichiarando un'ulteriore

istanza soggettiva a monte del complicato dispositivo enunciazionale.

All'esibita *hypermediacy* di I.P., che sembra individuare un'operazione puramente auto-referenziale, è sottesa nondimeno una strategia di dis-locazione del punto di vista dall'oggetto della visione cui corrisponde un raffinato ragionamento figurativo di analisi e diagnosi del dispositivo spettacolare.

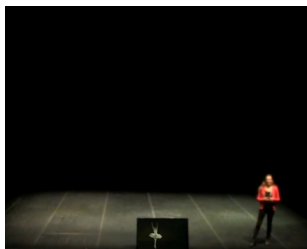


Fig. 1 – Cristina Rizzo,
Invisible piece, 2011

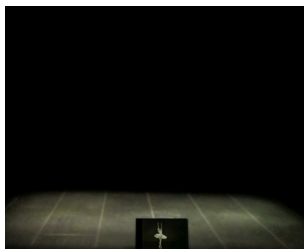


Fig. 2 – Cristina Rizzo,
Invisible piece, 2011

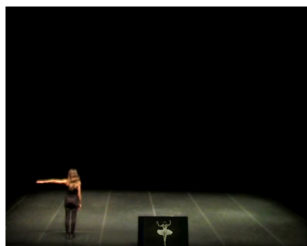


Fig. 3 – Cristina Rizzo,
Invisible piece, 2011

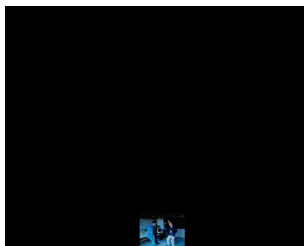


Fig. 4 – Cristina Rizzo,
Invisible piece, 2011



Fig. 5 – Cristina Rizzo,
Invisible piece, 2011



Fig. 6 – Cristina Rizzo,
Invisible piece, 2011



Fig. 7 – Cristina Rizzo,
Invisible piece, 2011



Fig. 8 – Cristina Rizzo,
Invisible piece, 2011

1. *Vedere l'invisibile: la quarta parete o l'a-priori della scena*

Si deve a Louis Marin un'intensa indagine sui dispositivi riflessivi della rappresentazione moderna, idealmente inaugurata dall'invenzione della *prospettiva legittima*. *Sfondo, piano e cornice* del quadro, a prescindere da investimenti semantici specifici, *presentano la rappresentazione* allo sguardo, secondo i modi di una doppia negazione tesa a erigere lo spazio della rappresentazione come assoluto⁵. Riflettendo in particolare sulle funzioni teoriche della cornice,

⁵ Cfr. in particolare MARIN 2014.

Marin individua nei margini del quadro l'operazione di frattura che guida il passaggio dall'*aspetto* del visibile, la *differenza* dei contrari che vige nel mondo fenomenico (in cui non si dà una visione stabilita ma lo sguardo stabilisce di volta in volta relazioni variabili fra ciò che gli è dato esperire), al *prospetto* della rappresentazione, che si istituisce come differenza rispetto alla differenza, quale totalità chiusa e allo stesso tempo priva di un'esteriorità, definita esclusivamente in negativo, rispetto a tutto ciò che essa non è.

In termini strutturali, il luogo della cornice esprime il *termine neutro* della categoria topologica: né qui, né altrove, ma posizione dinamica, scarto fra i bordi dei tre spazi che il quadro congiunge, spazio rappresentato, spazio della rappresentazione, e spazio di presentazione, e origine della loro reciproca articolazione⁶.

L'impianto di I.P., come tenteremo di illustrare, attinge alla logica aporica del limite per allestire un processo dinamico di differita del *locus* della rappresentazione che affetta spazio, tempo e azione scenici, assegnati a un luogo vuoto, definito unicamente in termini tensivi, che si costituisce per *differenza rispetto alla differenza* qualitativa fra gli spazi che nega e implica.

L'iscrizione del monitor al centro del proscenio converte l'ideale quarta parete della scatola scenica nella superficie riflettente dell'immagine audio-visiva: lo sguardo è bloccato in limine, nel luogo paradossale – *invisibile* – di conversione ideale della percezione ordinaria in contemplazione estetica. L'accesso scopico alla scena è occluso da un piano divenuto

⁶ Un articolato confronto con la teoria greimasiana è svolto dallo stesso Marin nel suo *Utopiques. Jeux d'espaces* (1973). Francesca Polacci, nell'efficace sintesi dell'articolata riflessione di Louis Marin attorno alle funzioni di cornice condotta nel suo *I collages di Picasso*, mostra diverse convergenze fra le riflessioni del teorico dell'arte francese e quelle di Francesco Marsciani attorno al concetto di *neutro*, quest'ultime calate all'interno della teoria della significazione greimasiana, al livello del campo valoriale articolato dal quadrato semiotico. Cfr. POLACCI 2012, pp. 142-153, e MARSCIANI 2012.

schermo, in cui si iscrive una nuova rappresentazione, il filmato che immortala l'esibizione di Anna Pavlova.

Se il monitor arresta la pulsione scopica dell'osservatore sul limite della rappresentazione coreutica, il trattamento dell'immagine audio-visiva raddoppia, *in abîme*, l'opacità della scena nell'opacità dell'immagine. La reiterazione ciclica del filmato e l'eliminazione della musica originale sospendono l'orientamento narrativo del dramma, e la perdita di qualità mina la percezione della tridimensionalità, magnificando lo spazio bidimensionale dello schermo come rapporto figura/sfondo.

Laddove il dispositivo rappresentazionale sposta il luogo della rappresentazione dalla *scena* alla quarta parete, il testo audio-visivo sospende l'unità di spazio, tempo e azione dell'*historia* a favore della durata del filmato, che converte la sequenza drammatica in una sorta di *pattern figurale*, portando l'attenzione sulla rete di relazioni plastiche e figurative descritte ciclicamente dall'immagine in movimento.

Lo sguardo agganciato al centro del proscenio dal dispositivo scenico è soggetto dunque a una duplice sospensione, ed è in questo iato spaziale e temporale che si situa la nuova *morte del cigno*.

2. L'atto di morire o i limiti del figurabile: *Pathosformeln* e arti viventi



Fig. 9 – *La morte del cigno*, Anna Pavlova, 1925.



Fig. 10 – *La morte del cigno*, Anna Pavlova, 1925.



Fig. 11 – *La morte del cigno*, Anna Pavlova, 1925.



Fig. 12 – *La morte del cigno*, Anna Pavlova, 1925.



Fig. 13 – *La morte del cigno*, Anna Pavlova, 1925.



Fig. 14 – *La morte del cigno*, Anna Pavlova, 1925.

Il concetto di *pathosformel*, o *formula patetica*, è coniato da Aby Warburg a proposito dell'espressività delle figure e delle immagini artistiche del passato. Avverso a una concezione formale ed estetizzante della storia dell'arte, Warburg riconosce alle pratiche artistiche una forma conoscitiva essenziale nel processo di controllo, astrazione e codificazione progressiva dell'esperienza. Nel quadro di un tale approccio antropologico alle arti, le *pathosformeln* non costituirebbero semplicemente motivi o temi, ma configurazioni dinamiche immanenti ai testi e in generale alle sostanze di manifestazione con il ruolo di mediare il *sentimento dell'esistenza*, mettendo in scena la polarità fra l'insieme dei meccanismi di controllo di sé condivisi dagli individui di una società (*ethos*) e ciò che sfugge a questa istanza di controllo e che

l'individuo e il gruppo sociale esperiscono come perdita di sé (*pathos*)⁷.

L'interesse per le *pathosformeln* avvicina Warburg alla danza, quale *forma intermedia* fra l'arte e la vita in grado di fornire agli artisti una prima astrazione del *sentire*:

nella regione dell'esaltazione orgiastica di massa va cercata la matrice che incunea nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore esprimibile nel linguaggio gestuale, con un'intensità tale che questi engrammi dell'esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria, e definiscono esemplarmente il contorno creato dalla mano dell'artista quando i valori massimi del linguaggio gestuale vogliano pervenire alla luce delle forme in virtù di quella stessa mano. [WARBURG 1937, in CIERI VIA 2002, p. 126]

Nel quadro di un approccio semiotico alle arti viventi, le riflessioni di Aby Warburg sulle forme intermedie risultano particolarmente interessanti, in quanto lo storico e teorico dell'arte di origine tedesca sembra individuarvi alcune delle caratteristiche dei *linguaggi*: come sintetizzato dalla celebre riflessione sul ruolo della mimica nelle rappresentazioni teatrali e nelle feste del '400 in rapporto alle immagini artistiche – «le feste italiane nella loro forma più elevata sono un vero passaggio dalla vita all'arte» – Warburg individua nelle forme intermedie un campo di elaborazione e traduzione del

⁷ Sulla teoria delle *Pathosformeln*, cfr. fra gli altri, oltre a WARBURG 2004, BERTOZZI, a cura, 2002 (in particolare i saggi di Claudia Cieri Via e Giovanni Careri), GOMBRICH 1983. Sulle riflessioni dedicate da Warburg alla danza cfr. in particolare CIERI VIA 2004-2005.

movimento espressivo in rappresentazione⁸. Fra la *forma religiosa*, vissuta come esperienza individuale, e la *forma artistica*, «che comporta [...] una sorta di passività dell'individuo, ormai allontanato dal dinamismo vitale per l'acquisizione di una dimensione simbolica» (WARBURG in CIERI VIA 2002), la danza, il teatro, le feste inaugurano il processo di conversione del movimento vitale in opposizioni gestuali che troveranno sintesi formale nell'immagine vera e propria. Il *corpo danzante* non è in preda a una forte emozione ma la significa, assume a forma significativa di un significato patetico, forma ancora coalescente con il movimento vitale che la esprime e allo stesso tempo già *immagine per qualcuno*, per l'individuo "passivo" posto a distanza che inaugura il pensiero riflessivo.

Sulla scia delle osservazioni già avanzate da Ernst Cassirer (1923-1929) sul linguaggio analogico e da Claude Lévi-Strauss (1962) sulla "divorante ambizione simbolica" che contraddistingue il pensiero mitico, Tarcisio Lancioni (2009, 2012) ha ampiamente riflettuto sulla possibilità aperta da uno strumento analitico come il concetto di semi-simbolico⁹ di ripensare, e di conseguenza rendere descrivibili, i feno-

⁸ Come osserva Claudia Cieri Via, il processo evolutivo individuato da Warburg fra forma religiosa, forma artistica e legge scientifica non è necessariamente da intendersi come evoluzione temporale né gerarchia valoriale: «per quanto riguarda il tentativo di rimettere ordine, io credo che siano originariamente acquisite in una certa sequenza, ma che adesso siano all'opera simultaneamente secondo le disposizioni individuali ... E quanto all'adattabilità di queste forme di ordine a un dato scopo, non è assolutamente sicuro che la più alta (cioè quella acquisita più tardi) sia la più efficiente» (lettera a Mary Hertz del 31 dicembre 1890, in CIERI VIA 2002, p. 122). I diversi livelli della "struttura del sentire della vita" sembrano riguardare il dominio dell'esperienza più o meno mappato dai linguaggi, a prescindere dal grado di astrazione raggiunto da una cultura nel suo complesso.

⁹ Cfr. in particolare "Figura e narrazione in «Pinocchio» di Carlo Collodi" e "Figure della differenza in «The Voyage of the Beagle» di Charles Darwin", in LANCIONI 2009, pp. 55-81 e 83-103. Per una ricognizione più articolata del concetto di *omologazione semi-simbolica* cfr. *infra*, § 5.

meni supposti “pre-linguistici”, di motivazione, somiglianza o affinità fra espressione e contenuto – in questo caso fra “moti del corpo” e “moti dell’anima” – in termini di *effetti di motivazione* sorretti da una strutturazione di tipo semi-simbolico. Il gesto patetico come pensato da Warburg, quale diagramma immanente all’immagine suscettibile di venire riattivato in epoche e contesti diversi, è pensabile di fatto in termini di strutturazione semi-simbolica, “relazione di relazioni” che omologa espressione gestuale e contenuto patetico in virtù di una comune matrice tensiva. Una tale prospettiva permette di riconoscere in I.P. una traduzione – o meglio di una serie di traduzioni – di tipo *molare*, imperniata sulle *polarität* sottese all’interpretazione drammatica dell’*étoile* russa – *ethos* vs *pathos*, vita vs morte, umano vs animale – isolate e investite in forme e sostanze semiotiche eterogenee.

3. *Ethos* e *Pathos*: genealogia di una formula patetica

La *Morte del cigno* di Anna Pavlova costituisce un momento di elaborazione e trasformazione della rappresentazione coreutica destinata a segnare irreversibilmente la storia del balletto e a influenzare in modo consistente le realizzazioni successive di classici romantici come *Giselle* e *Il lago dei cigni*. Intitolata originariamente *Il cigno*, la partitura composta da Mikhail Fokine viene rinominata in seguito alla carica patemica introdotta dalla ballerina, e costituisce un “luogo teorico” cruciale della danza novecentesca.

L’incipit del filmato, che vede l’interprete elevarsi verso l’alto e accasciarsi al suolo per tre volte, presenta il micro-sistema su cui si impenna la narrazione della morte. La direttrice ascendente e discendente marcata dal corpo della danzatrice russa permette di riconoscere nella categoria topologica della verticalità la manifestazione della categoria semantica vita vs morte, e gli estremi della trasformazione sintagmatica che affetterà il soggetto protagonista del dramma.

A livello narrativo, questo stesso percorso tensivo individua due processi, di *resistenza* e *abbandono*: *elevazione* come vittoria sulla forza di gravità, e conservazione dell'individualità soggettiva, e *discesa* come resa all'inerzia, e fusione del soggetto rispetto a un secondo polo, la terra, catalizzatore dei corpi inermi.

La messa in scena della morte sembra dunque poggiare sulla relazione tensiva fra forze contrarie che omologa il livello espressivo e gestuale del corpo e gli stati del soggetto in bilico fra resistenza e definitiva perdita di sé:

alto : basso : : *ascesa* : *discesa* : : *resistenza* : *abbandono* : :
vita : morte.

Allo stesso tempo, la spoliazione semica operata dalla manipolazione digitale magnifica la crisi fra la figura umana e quella animale alla base del topos romantico della ballerina-cigno. L'“invenzione teorica” introdotta dall'*atto di morire* inscenato da Anna Pavlova consiste nello sfruttamento figurativo e figurale dell'opposizione fra *elevazione umana* e *volo animale* per intensificare l'opposizione fra *resistenza* e *abbandono* attraverso i movimenti autonomi della testa e degli arti inferiori. Il capo allineato o rilasciato, le braccia distese o prese in un intenso movimento sinusoidale, introducono un chiasma figurale che riproduce la polarizzazione fra forze compattanti e forze disgreganti all'interno dello stesso gesto (Figg. 9-14): la messa in scena della soggettività morente è sovra-articolata da una duplice definizione tensiva, intensiva e distensiva, che si esaurisce solo al termine al brano, con il corpo inerme e disarticolato immobile al suolo. Come osserva Omar Calabrese (1991), l'*atto di morire* è esso stesso un evento-limite, e in quanto tale emblematico di ogni processo passionale, sia in senso etimologico di sofferenza che più in generale come “moto dell'animo”, definito dall'instabilità modale e aspettUALE di un soggetto preso fra l'*agire* e il *patire*. Il contenuto aspettUALE del *trapasso* – puntuale (è incluso nel sema della terminatività) e durativo (contiene l'idea di divenire, di transizione da uno stato ad un altro) – costituisce un'aporia topologica e semantica che ha imposto alle arti figurative un'intensa elaborazione giocata

sul campo tensivo aperto dall’“esser sul punto di” e l’“essere appena” morti. Il brano di Anna Pavlova si situa in tale campo di esercizio teorico, trasformando radicalmente il motivo coreutico della “morte in scena”. La dimensione aspettuale e tensiva dell’*agonia* non è veicolata esclusivamente dalla drammaturgia e dalla mimica facciale, ma dalla stessa qualità e modulazione interna del movimento, che articola una rappresentazione dell’*atto di morire* esclusivamente coreutica, indipendente dalla dimensione teatrale della *piece*. A prescindere dal contenuto figurativo e narrativo del dramma, il sincretismo di *retta* e *serpentina* – linee continue e linee spezzate, spostamento orientato e oscillazione ritmica – introduce, all’interno della composizione plastica e nitida del balletto ottocentesco, alcuni effetti di movimento irriflesso, ré-embrayando all’interno della composizione alcuni tratti della funzione rituale e religiosa delle forme intermedie.

I.P. sembra cogliere la gravidanza estetica e teoretica della “rivoluzione” introdotta da *La morte del cigno*. L’iterazione ciclica del filmato originale è di fatto funzionale a isolare l’espressività “seconda” del gesto, allestendo una storia di tensioni e rilasci fra alto e basso dello spazio e centro e periferia del corpo alla base della *traduzione simultanea* intrapresa dalla performer, che dopo alcune ripetizioni dell’estratto sale sul palco e inizia la propria danza, a sua volta scandita internamente in tre momenti principali.

Le prime due variazioni si distinguono dal proseguo per una serie di tratti: il brusio genericamente urbano del filmato costituisce l’unico sfondo sonoro della performance, ritmato dal *clic* del taglio di montaggio che denuncia il riavvio dell’immagine; la sequenza danzata rispetta la scansione ritmica offerta dall’audio del filmato, interrompendosi alla fine di ogni ripetizione del video; si svolgono entrambe di spalle, posizione che, insieme al cromatismo instaurato dall’abbiigliamento nero, tende a neutralizzare la tridimensionalità a favore di un effetto planare.

Fig. 15 – *Invisible Piece*, Cristina Rizzo 2011

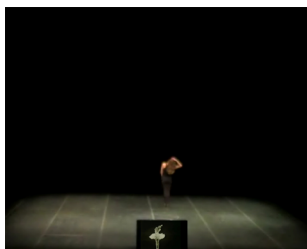


Fig. 16 – *Invisible Piece*, Cristina Rizzo 2011

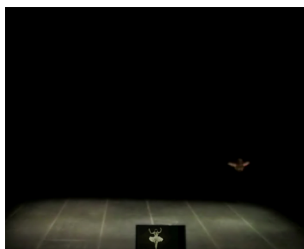


Fig. 17 – *Invisible Piece*, Cristina Rizzo 2011

Fig. 18 – *Invisible Piece*, Cristina Rizzo 2011

Fino a questo momento lo spazio funziona alla stregua di uno schermo, che mette in scena una nuova morte, per *sparizione*. In primo piano all'inizio, l'intera dinamica è presa in carico dal braccio sinistro (Figg. 15-16), e gradualmente, man mano che la danzatrice si sposta verso il fondo, la sincope lasso-teso si propaga a gli arti superiori, dando origine a una configurazione che prima sbocca in un'immagine riconducibile al polo umano della donna-cigno sullo schermo (Fig. 17), stereotipo iconografico di languore femminile cui segue la graduale metamorfosi nel'animale (Fig. 18). La figura, di cui pian piano rimane accennata solo l'apertura alare, si dissolve lentamente nel fondo mentre Anna Pavlova viene inghiottita dal nero dell'immagine.

Dopo questa prima variazione, la performer si gira e inizia una sequenza motoria che coinvolge l'intero corpo, non rispetta più il metro sonoro e introduce l'uso della voce. «Non è giusto rimanere così a lungo sbalordito e confuso. Slash. 1973»; «Crederò a Zenone solo quando mi dirà come non impallidire, non arrossire, non ridere, non piangere. Slash. 1933»; «Tre pomodori camminano per la strada. Papà pomodoro, mamma pomodoro e pomodorino. Pomodorino cammina in modo alquanto strano, così papà pomodoro lo schiaccia e gli dice: “Sii concentrato. Concentrato”. Slash.

1984»; «Ti amo. Ti amo. Ti amo. Slash. 1980»; «È inutile. Non hai scampo. Il mondo è là fuori per assorbirti, attaccati a qualsiasi cosa non ci sarà confort, smettila di voler assomigliare e di voler essere amato. Piuttosto vai fino in fondo, sporcati le mani con te stesso. Slash. 2010»; «Amami. Amami come se fosse l'ultima volta. Amami. Slash. 2009»; «Power to the people. Slash. 1968». L'elenco prosegue in circa venti frammenti che spaziano da dialoghi di film, brani musicali, dichiarazioni pubbliche e altre tipologie di discorso mediale, decontestualizzati (e spesso tradotti in italiano dalla lingua inglese o francese) e presentati da un corpo semanticamente *neutro*, in cui performer e personaggio *divergono*. La voce in sé non instaura un effetto di identificazione, in quanto la tonalità, esplicitamente connessa all'accelerazione respiratoria data dal movimento, rimane costante sia nella dizione dell'enunciazione originaria che in quella degli elementi paratestuali, neutralizzando la dimensione prosodica del testo. L'avvento della forma verbale orienta provvisoriamente la temporalità genericamente durativa della coreografia, consentendo la comparsa provvisoria di un nuovo *io* che torna *egli* al momento della cesura marcata dalla dicitura «slash» seguita da una data che colloca flebilmente il frammento d'archivio in un altrove/allora inattuabile.

I vari frammenti cumulati dalla voce della performer vanno via via ricomponendo l'articolata configurazione discorsiva sottesa alla "narrazione seconda" della morte formulata da Anna Pavlova: lo schiacciamento dell'ortaggio al centro della barzelletta raccontata da Uma Thurman/Mia in *Pulp Fiction*, e la celeberrima osservazione tratta da *Storie della mia vita* di Giacomo Casanova (in cui la data suggerisce una collocazione nella riedizione italiana del 1933), esplicitano in particolare l'omologia fra involucro topologico (*pellicola* organica e *pelle* del viso) e il confine sensibile fra l'io e il mondo, individuando un'individualità soggettiva a rischio di dissoluzione e fusione con l'esterno.

La scena si popola di *fantasmata* aleatori che appaiono e scompaiono a seconda della convergenza o divergenza fra il punto di vista instaurato dal *gesto* e quello veicolato dalla *voce*, finché il flusso di citazioni si interrompe, e interviene

un'ulteriore forma semiotica, quella musicale. Il movimento continuo e non orientato del corpo danzante - che attraversa ciclicamente le diagonali e gli assi della scena alternando a-tonalmente sincopi e rilasci, movimento continuo e oscillazioni spasmodiche - si conforma progressivamente alla base ritmica del brano *Ramble-on* dei Led zeppelin, inaugurando un'ulteriore morte, per perdita del controllo di sé e infine sparizione nel buio che marca il passaggio al film.

Le traduzioni molari di I.P., che individuano nel brano d'archivio un diagramma di forze suscettibile di sollecitare le immagini più eterogenee per forma e sostanza dell'espressione, si inscrivono a loro volta in un'operazione di esibizione dei meccanismi retorici e patetici sottesi al dispositivo spettacolare. La convergenza o divergenza fra i punti di vista istaurati dalle tante forme semiotiche coinvolte - cinetica, sonora, spaziale, cromatica, verbale, musicale - modula la posizione dell'osservatore rispetto al rappresentato, coinvolgendolo nella costruzione di opposti effetti di distanza e presenza. La *piece teatrale* del 1925, e l'astratta *performance rock* in cui volge il finale della prima parte, marcano i poli dell'oscillazione fra un massimo di distanza contemplativa - il punto di vista sinottico e centrato dal gioco di incassamenti prospettici fra scena, monitor e palco moscovita - e il coinvolgimento in un'esperienza irriflessa di alterazione sensibile, in cui il combaciare di sincopi cinetiche e sincopi metriche sembra "sfondare" la quarta parete e riportare la danza alla sua dimensione rituale.

4. *Bilderatlas Mnemosyne*: gli engrammi emotivi della società dello spettacolo

Quando arriviamo al flusso vertiginoso di brevi frammenti video esibito dal *found footage film* lo sguardo è già sensibilizzato alla logica diagrammatica inscritta nella prima parte. Ognuna delle immagini prende in carico e rilancia secondo accezioni diverse alcune delle categorie figurative, figurali e valoriali inscritte nel testo-source: la camminata e il volo, l'umano e l'animale, la danza coreografica e la danza

rituale, le figure della ballerina e del rocker. Trasversalmente al progressivo incremento di incassamenti meta-discorsivi fra immagine audio-visiva e performance live, si dispiegano le trasformazioni e riattivazioni della *pathosformel* elaborata da Anna Pavlova: una danza spontanea apparentemente ripresa da una telecamera nascosta (Fig. 19), una danza tribale (Fig. 20), la teatralizzazione della danza rituale (fig. 21), la performance rock (Fig. 23), un film sulla realizzazione teatrale de *Il lago dei cigni* (il trailer di *Black Swan* di Darren Aronowsky, 2010, Fig. 24), un talent-show brasiliano in cui si consuma la performance de *La morte del cigno* da parte di un giovane aspirante danzatore (Fig. 25), mostrano in filigrana le trasformazioni del sistema “retta”/ “serpentina” come forma del “corpo fuori di sé”, all’interno dell’isotopia generale della morte colta come forza disgregante che la accomuna agli stati di estasi, di trance, di violenza selvaggia.



Fig. 19 – I. P., C. Rizzo 2011



Fig. 20 – I. P., C. Rizzo 2011

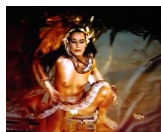


Fig. 21 – I. P., C. Rizzo 2011



Fig. 22 – I. P., C. Rizzo 2011



Fig. 23 – I. P., C. Rizzo 2011



Fig. 24 – I. P., C. Rizzo 2011

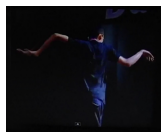


Fig. 25 – I. P., C. Rizzo 2011

Fra il filmato che inaugura la performance e il film che la conclude si dispiegano i modi della danza riflessiva preannunciata nell’*incipit*: l’apporto coreutico converte le relazioni di *identità* fra le sequenze ciclicamente iterate dal filmato in *equivalenze* fra segmenti la cui omologia è il prodotto, e

non la condizione, dell'accostamento. Le scansioni operate dal suono di riavvio del loop, dalla dicitura «slash» e infine dai tagli del film manifestano da questo punto di vista un principio di montaggio che, omologando porzioni di forme e sostanze semiotiche distinte, coinvolge l'osservatore in un lavoro attivo di comparazione fra immagini (verbali, visive, audio-visive) sottoposte a un processo di de-saturazione semantica che inibisce l'assorbimento spettatoriale nel contenuto primo della rappresentazione, e isola l'armatura plastico-figurale immanente alle figure e alle azioni rappresentate. L'orizzontalità a-gerarchica degli archivi digitali, inscritta nel testo dalla sequenza non cronologica di date che accompagnano le citazioni e dalle connessioni rizomatiche che legano i filmati gli uni agli altri, è attraversata da una *ratio* conoscitiva che indaga l'iconografia patetica passata e presente sollecitando i diversi strati archeologici che compongono il gesto di pathos. Come le tavole mobili dell'*Atlante delle immagini della memoria* ideato da Aby Warburg¹⁰, il cui piano nero consente allo sguardo di comparare fra loro le immagini più diverse per epoca, genere e tema, la “nuova danza” lavora alla dislocazione e de-sincronizzazione dei livelli di senso condensati nel gesto espressivo quale condizione di rinnovo e riapertura del senso.

Da questo punto di vista, l'intervento coreutico sembra ricalcare i modi della riflessività filmica, nei termini in particolare delineati da Gilles Deleuze a proposito del cinema moderno (e del cinema tout-court).

¹⁰ Il progetto incompiuto dell'atlante delle immagini – *Bilderatlas Mnemosyne* – costituisce la summa delle ricerche eclettiche e multidisciplinari di Aby Warburg sulla cultura visuale: fondato sulle relazioni mobili fra immagini – variabili a seconda dei criteri di comparazione eletti dalla ricerca – il metodo comparativo inaugurato dall'atlante è stato sistematicamente comparato alle principali teorie del montaggio cinematografico, in virtù della sospensione delle continuità cronologiche e tematiche che inquadrano la “vita” delle immagini e re-inscrizione delle stesse su un piano “neutro” propedeutico a metterne in luce gli strati archeologici. Un'efficace parallelo fra l'atlante warburgiano e la logica della rimediatazione evidenziata da Bolter e Grusin è effettuato da Francesco Zucconi nel suo *La sopravvivenza delle immagini nel cinema* (2013), pp. 19-22.

Nel secondo capitolo de *L'image-temps*, il filosofo francese contesta profondamente i presupposti teorici della prima semiologia del cinema:

[...] per Metz infatti la narrazione rinvia a uno o più codici come a determinazioni latenti, da cui essa discende nell'immagine a titolo apparente. Al contrario a noi sembra che la narrazione sia soltanto una conseguenza delle stesse immagini apparenti e delle loro combinazioni dirette, mai un dato. [...]. La narrazione non è mai un dato apparente delle immagini, o l'effetto di una struttura che le sottende; è una conseguenza delle immagini apparenti stesse, delle immagini sensibili in sé. (Deleuze 1985: p. 39)

La narrazione filmica, osserva Deleuze, non dipende dalla capacità della macchina da presa di cogliere in modo trasparente il movimento vitale, né dall'agire di una struttura supposta precedere l'avvento dell'opera, ma è al contrario lo scorrimento della pellicola a consentire l'emergere dei mondi diegetici per lo sguardo fisso dello spettatore. In questo senso, immanente, I.P. pensa la danza in termini cinematografici, quale *durata* in se a-significante, in cui è solo la convergenza fra i tanti strati e livelli che vi si inscrivono a produrre effetti di realtà e immedesimazione. Una danza "veggente", ricettacolo di figure e immagini che il corpo "registra" senza identificarsi con esse, inscritta meta discorsivamente al centro del film, occupato da una lunga sequenza di *Alphaville* (1965) di Jean-Luc Godard. Nel gioco plastico di luci e ombre in cui si stagliano i primi piani dei due protagonisti, il grande occhio di Anna Karina che invade lo schermo (Fig. 22) figurativizza una danza pensata come effetto di arresto e sospensione delle continuità percettive, condensando i desideri e le ambizioni di quella che i detrattori della "nuova coreografia europea" definirono la *danza che non danza più* (Fanti 2003, cit.):

[...] non percepiamo la cosa o l'immagine intera, ne percepiamo sempre meno, ne percepiamo solo ciò che siamo interessati a percepire, o piuttosto quel che abbiamo interesse a percepire, in ragione dei nostri interessi economici, delle nostre convinzioni ideologiche, delle nostre esigenze psicologiche. Abitualmente percepiamo dunque soltanto cliché. Ma se i

nostri schemi senso-motori si inceppano o si rompono, allora può apparire un altro tipo di immagine: un'immagine ottico-sonora pura. (Deleuze 1985, *op. cit.*: p. 32).

5. *All'origine del medium: teoria dell'enunciazione e modo semi-simbolico della significazione.*

Come abbiamo cercato di evidenziare attraverso l'esercizio analitico che precede, un'interrogazione immanente della doppia logica dell'*immediacy* e dell'*hypermediacy* sollecita una riflessione semiotica su due ambiti che il dominio del visivo mostra strettamente legati: la teoria dell'enunciazione e il modo semi-simbolico della significazione. Tale relazione è stata magistralmente tracciata da Omar Calabrese in uno dei testi inaugurali della semiotica delle arti, *La macchina della pittura*, in cui il semiologo ipotizza consistenti influenze epistemologiche della teoria prospettica albertiana sul concetto di enunciazione maturato in seno alla semiotica generativa¹¹. Il parallelo suona oggi straniante, laddove vira dalle genealogie “ufficiali” della disciplina – la linguistica strutturale e in particolare la distinzione fra *storia* e *discorso* individuata da Émile Benveniste quale principale articolazione dei modi di presa di parola soggettiva attraverso la lingua – e guarda a un modello teorico maturato in seno alla storia delle arti. Di fatto la lettura prospettica della teoria greimasiana è funzionale a sottolineare la discontinuità introdotta dall'approccio semiotico di Greimas rispetto a un punto di vista strettamente linguistico sulle forme significanti: non si tratta di individuare un apparato morfologico e

¹¹ [...] un'analisi anche superficiale di alcuni concetti fondamentali concernenti l'enunciazione mostra che un nucleo consistente della teoria dell'enunciazione medesima poggia solidamente su teorie della pittura figurativa, e in particolare sulla teoria della prospettiva lineare. Ne discenderebbero due notevoli conseguenze: primo, che la teoria dell'enunciazione non è applicabile alla pittura ma è una vera e propria teoria della pittura; secondo, che la prospettiva lineare non è solo un dispositivo tecnico, logico e filosofico, ma è una *teoria della comunicazione*. (CALABRESE 2012, p. 68, corsivi nel testo).

strutturale univocamente assegnato a significare le condizioni di enunciazione, come il sistema dei tempi e dei pronomi verbali, ma di descrivere gli *effetti*, opposti e complementari, di oggettivazione e soggettivazione inscritti nel testo a partire da una posizione costitutivamente implicata dal concetto di rappresentazione così come da quello di discorso, un *punto di vista* che ne orienta le relazioni significanti.

Un tale orientamento della ricerca sulla significazione visiva, indagata nel quadro di una teoria del discorso che iscrive nel suo orizzonte il problema della soggettività, e delle forme che essa assume in relazione e attraverso i linguaggi, porta in primo piano la pregnanza delle strutturazioni di tipo semi-simbolico al fine di rendere conto della specificità storico-teorica dell'opera pittorica¹². Il paradosso di Frenhofer¹³, la cui ricerca di perfezione naturalista fagocita la figura nello spessore degli artifici pittorici, descrive esemplarmente secondo Calabrese il funzionamento "linguistico" della pittura, laddove il rapporto di motivazione fra immagine e mondo – il *sembrar vero* della pittura iconica – va ricercato nella somiglianza fra relazioni espressive e relazioni semantiche, valoriali o patemiche che si producono al suo interno, secondo una *ratio* interna sorretta dal modo semi-simbolico della significazione. Come l'autore de *L'image – temps* individua nella velocità della pellicola la specificità del mezzo cinema, il semiologo italiano ricerca nello spazio della tela le condizioni di possibilità della *scena* allestita dal quadro: lo scarto insanabile fra linee e colori in sé a-significanti e le figure e gli ambienti rappresentati individua lo spazio propriamente *riflessivo* della rappresentazione, che di fronte alla resistenza dell'intraducibile, di ciò che ancora non è stato formulato in termini pittorici – il movimento, la profondità,

¹² Sulla teoria dell'enunciazione greimasiana cfr. COURTÈS-GREIMAS 1979, voce "Enunciazione" e correlate. Sulle relazioni fra il concetto di enunciazione e la teoria della soggettività cfr. in particolare FABBRI 2009 e MANETTI 1998, 2012.

¹³ Personaggio protagonista insieme a Pourbus il Vecchio e Poussin del racconto di Honoré de Balzac *Le chef-d'œuvre inconnu* con cui si apre il volume. Cfr. CALABRESE 2012, *op. cit.*, pp. 33-35.

la temporalità – acquista, in opere “rare”, lo spessore della teoria.

L'ipotesi di fondo che permette di parlare di *traducibilità* fra forme e sostanze semiotiche eterogenee deriva da una parziale rilettura dell'eredità hjelmsleviana sulla semiotica greimasiana che ha contribuito a sciogliere debolezze e ambiguità del passaggio dal progetto linguistico a una teoria generale del senso¹⁴. Spiccano in particolare le osservazioni di Francesco Marsciani circa la problematicità della tripartizione in sistemi simbolici, semi-simbolici e propriamente semiotici all'interno di un paradigma come quello generativo. Laddove l'oggetto di indagine della disciplina si sposta a livello immanente, rendendo non pertinenti i concetti di *segno* e *simbolo* e dissolvendo la nozione stessa di segno in reti di relazioni fra *figure* (nell'accezione hjelmsleviana di elementi di rango inferiore al segno), la stessa riflessione semiotica si sposta dalle modalità di articolazione dei due piani verso la struttura immanente del senso. Tale spostamento implica ciò che l'autore definisce una verticalizzazione della relazione fra Espressione e Contenuto, presa in carico dai diversi livelli della significazione individuati dal percorso generativo, tale per cui i livelli più superficiali come quello figurativo sono in grado di esprimere a loro volta significati più astratti di tipo tematico, modale o assiologico secondo una strutturazione appunto semi-simbolica: «(...) il semi-simbolismo non rappresenta un tipo mediano, intermedio, di codifica semiosica, bensì è la forma che assume il più generale principio della *differenziazione valorizzata*, nel senso che significazione è proprio questo: trovare la chiave per

¹⁴ Citiamo, fra gli altri, FLOCH 1985, MARSCIANI 2012, FABBRI 1998, LANCIONI 2009, 2012.

dotare di valore le differenze, cioè poter attribuire loro un senso» (Marsciani 2012, *op. cit.*, p. 5)¹⁵.

Nel quadro dello strutturalismo topologico profilato dalla parziale rilettura di Marsciani della prima formulazione greimasiana del concetto, la nozione di “modo semi-simbolico della significazione” prima citata presenta numerose tangenze con quella di diagramma, che, costantemente rielaborata, attraversa l’intera opera di Deleuze e acquista un peso centrale all’interno dei due volumi dedicati al cinema. A questo proposito Paolo Fabbri ha osservato a più riprese (1998, 2015) le tangenze fra diagramma deleuziano e modo semi-simbolico della significazione, nei termini di un *processo dinamico e differenziale di strutturazione* animato da un principio traduttivo:

Non è più vero che il significante è percettivo e il significato è concettuale: ogni percettivo può diventare concettuale per una nuova espressione percepibile, e ogni contenuto concettuale può diventare espressione per un nuovo contenuto. Cioè, la liberazione del segno, che prima era inchiavardato sul significante-significato, è intesa da Deleuze e Guattari come un

¹⁵ Nell’ambito delle ricerche semiotiche sul cinema, spicca il lavoro di Nicola Dusi attorno al concetto di *traduzione*. L’autore individua in quelli che lui stesso definisce *schemi figurali* una delle principali condizioni di traducibilità fra semiotiche sincretiche come il cinema e semiotiche linguistiche, mettendo in luce i luoghi di tangenza fra teoria semiotica e pensiero deleuziano attorno a una concezione mobile e differenziale del dominio percettivo e di quello concettuale dei linguaggi. Cfr. in particolare DUSI 2003.

formidabile modo di liberazione del significato, di mutamento e di trasformazione: è questa la «trans-semiotica». (Fabbri 1998, pp. 212-213)¹⁶.

L'interesse di convocare in questa sede alcuni tratti dell'estetica semiotica nelle sue relazioni con il pensiero deleuziano è quello di delineare alcune risposte possibili alle sfide interpretative mosse dalle arti contemporanee, laddove il sincretismo sempre più complesso e stratificato di mezzi e linguaggi sembra acuire lo scarto fra visibile ed enunciabile, adombrando le strategie discorsive che tramite di esso si manifestano. "Finché non si nominano, certi fenomeni non esistono": il monito a critici della danza e teorici della cultura lanciato da Silvia Fanti (cit.) nel suo *Corpo sottile* denuncia per l'appunto la debolezza degli apparati critici tradizionali a fronte della "danza che non danza più", in cui è la stessa forma dell'ossimoro a svelare l'inefficacia delle definizioni tipologiche nel cogliere la positività di tali fenomeni, che per contro, proprio in quanto impegnati in un'operazione di rottura epistemologica, manifestano un'intensa ricerca estetica che non trova "nome" né nei tratti formali, né nei generi, né nelle macro-categorie storiche e sociologiche generalmente adottate per "spiegare la danza". A fronte di regimi estetici meticcii e "rimediali", l'analisi discorsiva e testuale sembra conservare diversi vantaggi ermeneutici: a livello metodologico, consente di riconoscere forme di organizzazione del senso trasversali e indipendenti dalle sostanze di manifestazione, in cui l'eterogeneità di superficie ritrova una forma di

¹⁶ La teoria del senso come "possibilità di transcodifica", che Fabbri rintraccia nella lettura di Hjelmslev avanzata da Deleuze e Guattari è del resto la tesi sostenuta da Greimas nelle prime pagine di *Del senso*: "Alle due estremità del canale della comunicazione pullulano metafore antropomorfe tramite le quali l'uomo tenta di interrogare ingenuamente il senso, come se le parole volessero veramente dire qualcosa e come se il senso potesse essere afferrato drizzando l'orecchio. Le risposte date sono, però, risposte per procura, che non fanno altro che prostrarre l'equivoco: infatti sono semplicemente delle parafrasi, traduzioni più o meno inesatte di parole e enunciati in altre parole e in altri enunciati. La significazione, perciò, non è altro che questa trasposizione di un piano di linguaggio in un altro, di un linguaggio in un linguaggio diverso, mentre il senso è semplicemente questa possibilità di transcodifica". GREIMAS 1970, p. 13 trad. it.

coerenza semantica in virtù non della natura in sé degli elementi coinvolti ma della loro posizione reciproca; a livello epistemologico, rilanciando la separazione fra manifestazione e immanenza, consente di isolare in due momenti distinti il riconoscimento di determinati effetti di senso e l'analisi delle loro condizioni di possibilità.

Riferimenti bibliografici

- ADOLPHE J.-M., *Nascita di un corpo critico*, in FANTI, a cura di, 2003, pp. 12-15.
- BENVENISTE É., *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Bruno Mondadori, Milano 2009.
- BERTOZZI M., a cura di, *Aby Warburg e la metamorfosi degli antichi dei*, Franco Panini Editore, Ferrara 2002.
- BOLTER J.D. & GRUSIN R. [1999], *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano 2002.
- CALABRESE O., *Rappresentazione della morte e morte della rappresentazione*, in PEZZINI, a cura di, 1991, pp. 97-108.
- [1985], *La macchina della pittura*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2012.
- CARERI G., “*Pathosformeln*. Aby Warburg e l'intensificazione delle immagini”, in BERTOZZI, a cura di, 2002, pp. 50-61.
- CASSIRER E. [1923-1929], *Filosofia delle forme simboliche*. 3 voll. La Nuova Italia, Firenze 1961-1966.
- CIERI VIA C., “Aby Warburg: il concetto di *Pathosformel* fra religione, arte e scienza”, in BERTOZZI, a cura di, 2002, pp. 114-139.
- 2004, “Aby Warburg e la danza come «atto puro della metamorfosi»” in *Quaderni Warburg Italia*, 2-3.
- CORRAIN L., VALENTI M., a cura di, *Leggere l'opera d'arte*, Esculapio, Bologna 1991.
- CORRAIN L., LANCIONI T., “Introduzione” a CALABRESE 2012, pp. 11-28.

- DAMISCH H. [1987], trad. it. *L'origine della prospettiva*, Guida, Napoli 1992.
- DEBORD G. [1967], *La società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano 2008.
- DELEUZE G. [1985], *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Ubulibri, Milano 1989.
- DELEUZE G., GUATTARI F. [1980], *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelveccchi, Roma 1997.
- DUSI N., *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Utet, Torino 2003.
- FABBRI P., "L'oscuro principe spinozista: Deleuze, Hjelm-slev, Bacon", in *Discipline filosofiche*, 1, 1998a, pp. 209-220.
- 1998b, *La svolta semiotica*, Laterza, Bari.
- 2009, Introduzione a Benveniste 2009.
- 2015, "Diagrammi in filosofia: G. Deleuze e la semiotica «pura»", in *Carte Semiotiche Annali*, 2, pp. 27-34.
- FABIUS J., "The missing history of (not)conceptual dance", in M. HEERING, R. NABER, B. NIEUWBOER, L. WILDSCHUT, a cura di, *Danswetenschap in Nederland*, 7, 2012.
- FANTI S., a cura di, *Jérôme Bél, Xavier Le Roy, Miriam Gourfink, Kinkaleri, MK. CorpoSottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Ubulibri, Milano 2003.
- FLOCH J.-M., *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Ha-dès-Benjamin, Parigi 1985.
- GOMBRICH E., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983.
- GREIMAS A. J. [1970], *Del senso*, Bompiani, Milano 1974.
- [1984], *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in CORRAIN & VALENTI 1991, pp. 196-210.
- GREIMAS A. J. & COURTÈS J. [1979], *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, La Casa Usher, Firenze 1986.
- LANCIONI T., *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Mondadori, Milano 2009.
- 2012, *Il senso e la forma*, La Casa Usher, Firenze-Lucca.
- LEONE M., PEZZINI I., a cura di, *Semiotica delle soggettività. Per Omar*, Aracne, Roma 2013.
- LÉVI-STRAUSS C. [1962], *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano 1964.

MANETTI G., *La teoria dell'enunciazione: le origini del concetto e alcuni più recenti sviluppi*, Siena, Protagon 1998.

- 2013, "Fino a che punto soggettività ed enunciazione sono nozioni interconnesse e inscindibili? Le due concezioni di enunciazione", in LEONE & PEZZINI, a cura di, 2013, pp. 105-131.

MARIN L., *Utopiques. Jeux d'espaces*, Minuit, Parigi 1973.

- [1994], *Della rappresentazione*, Mimesis, Milano 2014.

MARSCIANI F., *Ricerche semiotiche*, Voll.2, Esculapio, Bologna 2012.

MONTANI P., *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari 2014².

PEZZINI I, a cura di, *Semiotica delle passioni*, Esculapio, Bologna 1991.

PLOEBST H., *No Wind No Word: New Choreography in the Society of the Spectacle; 9 Portraits: Meg Stuart, Vera Mantero, Xavier Le Roy, Benoît Lachambre, Raimund Hoghe, Emio Greco/PC, João Fiadeiro, Boris Charmatz, Jérôme Bél*, Kieser, Monaco 2001.

POLACCI F., *Sui collages di Picasso*, Il Mulino, Bologna 2012.

WARBURG A., *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Arago, Torino 2002.

- 2004, "Dürer e l'antichità italiana", in *Opere. I. La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, Arago, Torino, pp. 403-424.

ZUCCONI F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Mimesis, Milano 2013.