



www.ec-aiss.it

.....
Testata registrata presso il
Tribunale di Palermo
n. 2 del 17 gennaio 2005
ISSN 1970-7452 (on-line)
.....

© EIC · tutti i diritti riservati
gli articoli possono essere riprodotti a
condizione che venga evidenziato che
sono tratti da www.ec-aiss.it

Il sentiero del corpo. Percorsi di senso nel *Bharata Natyam*

Giulia Borraccino

Abstract

This work deals with the question of the methodological approach to the study of dancing art. Semiotics considers the body not only as an instance of enunciation of a language, but as language itself. The object of the analysis will be the Indian dance *Bharata Natyam*, whose features depend on a rhythmic competence and on the idea of a gestural mimic narration. Using the theory of narrativity and the “canonical passionnal schema” we will translate a dance performance into a sequence of phases: the ones dancing body faces according to a passionate transformation of the subjects involved in the experience.

Questo lavoro affronta la questione dell’approccio metodologico allo studio dell’arte coreutica. La semiotica considera il corpo non solo come istanza di enunciazione di un linguaggio, ma come linguaggio esso stesso. L’oggetto di analisi sarà la danza indiana *Bharata Natyam*, i cui elementi peculiari sono la tematizzazione di una competenza ritmica e la narrazione mimica gestuale. La teoria della narratività e lo Schema Passionale Canonico permetteranno di tradurre uno spettacolo di danza in una sequenza di fasi che i corpi affronteranno insieme alla trasformazione passionale dei soggetti presenti.

1. Introduzione

L’universo che si fonde nell’arte coreutica, per la sua specificità, è costituito da una molteplicità di elementi pari agli approcci disciplinari utilizzabili per studiarlo. Se gli approcci antropologici e sociologici hanno preferito focalizzarsi sulle caratteristiche funzionali della danza all’interno della società, “quello semiologico ha consentito indagini più approfondite delle strutture coreutiche” (Casini Ropa, Pennaccini 1999, p. 3), ricostruendole a partire dalle unità minime della danza. Durante la prima metà del XX secolo, l’attenzione crescente per gli aspetti formali dei linguaggi ha suggerito la necessità di classificare e sistematizzare le esecuzioni danzate (Goodman 1968) disancorandole dall’esperienza. A tal fine si sono elaborate varie modalità di trascrizione della danza, di cui la più complessa e studiata è sicuramente la “labanotation”, la quale propone una traduzione del movimento

in sistemi grafico-simbolici convenzionali, nella complicata sfida di cristallizzarne le qualità plastiche e dinamiche su carta. L'autore di riferimento di questa teoria è stato Rudolph Laban, che all'inizio degli anni Quaranta del Novecento ha elaborato una concezione del movimento come traduzione di un moto interiore più profondo, e della danza come prodotto di autocoscienza prima di essere performance atletica. Secondo Laban il movimento armonico è creato e governato da leggi spaziali e geometriche che possono essere utilizzate per tradurre e trascrivere il movimento su carta, organizzando una grammatica grafico-simbolica funzionale alla danza. La "labanotation" è utilizzata principalmente nel balletto occidentale per creare archivi coreografici, e ad oggi risulta il sistema di notazione più efficace per i problemi posti dalla danza e dalla notazione del movimento (Goodman 1968). Ma uno studio semiotico della danza non può basarsi esclusivamente sui materiali risultanti dalla trascrizione dell'esecuzione (dei movimenti del corpo nello spazio).

L'idea di partenza di questo lavoro è che per poter affrontare un discorso teorico sulla danza si renda necessario partire dall'analisi della situazione performativa *tout court* e concepirla sul piano narrativo prendendo in considerazione tutti gli elementi espressivi presenti in una messa in scena. Un orientamento di studio di questo tipo a mio avviso può mettere in luce ed organizzare un oggetto di studio così complesso, evidenziandone la struttura senza tralasciare le competenze culturali e passionali che informano i soggetti coinvolti. Per far ciò è necessario partire dalle pratiche, e questo lavoro sarà incentrato sullo studio del teatro-danza proveniente dall'India del sud, il *Bharata Natyam*, il quale, nelle sue esecuzioni di maggior valore performativo, rende manifesti i propri elementi simbolici e culturali trasformandoli in codice espressivo. Prima di passare alle questioni di metodo è necessario dire qualcosa di più su questo tipo di danza.

2. Cenni sul *Bharata Natyam*

Il *Bharata Natyam* è uno stile di teatro-danza originario del *Tamil Nadu*, stato situato nella parte meridionale dell'India, ed è uno dei sette stili che codificano le danze indiane classiche.

Il *Bharata Natyam* è classico per diverse ragioni: perché la sua nascita non è recente, perché ha una funzione di rappresentazione del sacro, perché ha un ruolo di preservazione e perché è dotato di una forte strutturazione grammaticale. Il *Bharata Natyam* modella il corpo del danzatore in complesse geometrie e forme plastiche, al fine di renderlo ambasciatore dei valori fondanti di una cultura estremamente poliedrica. Presupposto essenziale di questa danza è la rappresentazione del sacro, punto di partenza e referente di qualunque arte indiana. Danzare è considerata la cerimonia religiosa maggiormente gradita agli dei, e la mitologia narra che *Siva*, il primo danzatore, creò il mondo attraverso la sua danza cosmica, e che esso finirà quando egli smetterà di danzare. Etica ed estetica, questi grandi temi che attraversano trasversalmente tutte le culture, vengono tradotti da questa forma d'arte performativa, dove il corpo umano diviene istanza di mediazione incarnata fra la divinità ed il mondo. Questa danza deriva da un progetto "divino" di controllo del corpo, ed i suoi principi posturali di base sono l'apertura delle anche con una flessione delle ginocchia portata al limite delle possibilità individuali ed il radicamento al terreno generato dal contatto diretto dei piedi con la terra, in contrapposizione con la tensione verso l'alto della parte superiore del corpo. Questi principi posturali sono funzionali all'esecuzione tecnica della danza (il radicamento a terra rende possibili i virtuosismi ritmici dei passi di danza, la leggerezza della parte superiore del corpo permette creazione di forme aggraziate) ed allo stesso tempo predispongono il corpo del danzatore ad incarnare, fondendole, certe categorie dicotomiche di ordine culturale, quali "leggero"/"pesante", "basso"/"alto", "terreno"/"divino".

Gli elementi costitutivi di questa danza sono tre: *natya*, *nritta*, *nriya*. *Natya* è la componente drammaturgica, dove le narrazioni mitologiche vengono attorializzate attraverso la traduzione del mito in lingua gestuale, l'*Hasta mudra*, la quale crea forme di gestione con valenza simbolica e mimetica. Il secondo tratto distintivo di questa danza è la sintassi ritmica: la *nritta*. Le complesse sequenze frastiche sono generate dalla scomposizione e combinazione delle unità fondamentali della grammatica coreutica, gli *adavu*. La terza componente fonde le due precedenti, la *nriya*, ed è caratterizzata dalla scissione del corpo lungo un proprio asse orizzontale: la parte inferiore esegue la



partitura ritmica grazie all'ausilio di cavigliere, e sincronicamente quella superiore mette in scena i caratteri più espressivi di questa danza. In questa breve introduzione alla danza indiana meritano un cenno gli spazi che tradizionalmente ospitano la danza in India.

Il primo è la scena del folklore: le piazze, le strade si offrono come palcoscenico per le danze popolari, dove la corporalità coinvolta esprime *in primis* un senso di appartenenza alla comunità. Ma lo spazio attualmente più in uso per le performance di *Bharata Natyam* è il teatro, una scena istituzionalizzata, dunque nella quale i soggetti sono modalizzati in una dimensione extraquotidiana. Un terzo spazio è quello del tempio, originariamente sede esclusiva della danza, dove la familiarità delle pratiche quotidiane si mescola con il rigore dei precetti religiosi. La dimensione spaziale che verrà presa convenzionalmente in considerazione in questa sede è quella del teatro, ma è importante sottolineare che esso rappresenta in India il contesto comunicativo privilegiato per il *Bharata Natyam*, ma non quello esclusivo.

3. La questione del metodo

Il precedente paragrafo ha presentato in modo sintetico l'oggetto di analisi. Ora, entrando nel vivo della questione metodologica, ci si chiede quali siano i più importanti problemi che si possono incontrare in uno studio semiotico di questa danza. La prima risposta, forse la più immediata, riguarda la difficoltà d'analisi di un testo fortemente legato ad una cultura orientale attraverso metodologie di impronta occidentale. A tal proposito si può citare, in termini generali, la riflessione di Judith Lynne Hanna, che affronta la questione nel quadro di una teoria comunicativa con apporti antropologici, semiotici, sociologici. In particolare quest'autrice propone un modello molto generale a partire dallo studio delle danze Ubakala della Nigeria. L'idea di fondo è che nello studio della danza acquistino un rilievo determinante "l'interazione tra il talento umano, il contesto socioculturale, l'ambiente ecologico, la dinamicità di ciò che è la danza e ciò che è assegnato alla danza" (Hanna 1979, p. 319) e che la danza stessa assuma importanza principalmente nel farsi ambasciatrice di tali istanze sociali. Mi sembra opportuno far notare che la prospettiva funzionalista che informa il lavoro di questa autrice rappresenta al tempo stesso il suo principale limite. Infatti, poiché il presupposto della lettura funzionale è la teoria dell'azione, un modello di questo tipo non sembra adatto a rendere conto dei caratteri più rilevanti in sede di analisi del contenuto, ossia l'articolazione profonda dei valori legati alla dimensione corporea ed estetica.

Gli studi sulla corporeità di Jacques Fontanille (2004) considerano il corpo/corpi non solo come istanza dell'enunciazione di un linguaggio ma come linguaggio esso stesso, permettendo uno sguardo più ampio sulla situazione comunicativa della messa in scena e prendendo come riferimento tutti i corpi coinvolti in campo estetico. Fontanille elabora una teoria semiotica della corporeità basata innanzitutto sulla focalizzazione dei due statuti necessari: corpo come *substrato della semiosi* e corpo come *figura semiotica*. Queste due condizioni si traducono nell'opposizione delle due istanze corporali *me-carne* e *sé-corpo proprio*. Il *me-carne* è il centro delle pulsioni e anche referente finale dell'azione trasformatrice; vi si generano gli impulsi o resistenze al cambiamento, e allo stesso tempo esso è centro dell'organizzazione materiale degli elementi che poi verranno presi in carico dal *sé* per la costruzione discorsiva. Il *me-carne* è in questo senso la sede del livello sensomotorio.

Il corpo proprio è ciò che si crea nella semiosi, all'interno della messa in discorso della carne, dove il "me" si proietta nel "sé", generando il *sé-corpo proprio*, sede delle mire e delle prensioni del soggetto. Le mire costituiscono la costruzione stabile dell'identità corporale, ed in una situazione performativa esse possono essere rappresentate dai ruoli presi in carico durante la messa in scena (il danzatore, il pubblico, ecc.). Le prensioni al contrario sono gli stati più temporanei dell'identità, come ad esempio gli stati emozionali, direttamente in contatto ed in costante rapporto dialogico con il *me-carne*, che è la referenza principale dell'azione trasformatrice. Nello studio della danza, si possono rinvenire altre figure corporali generate dalle precedenti.

In questo lavoro si sono individuate altre tre figure. L'"equilibrio proprio", derivante dal *sé-corpo proprio*, un sistema di autoregolazione interiore della *performance* che rende possibile il movimento a partire da un punto zero del corpo in equilibrio; la "sostituzione", o *lapsus*, (Fontanille 2004) diretta emanazione

del *me-carne*, che permette un aggiustamento dell'esecuzione danzata in occorrenza delle variabili possibili che intervengono in una performance dal vivo; la "respirazione atletica", derivata dalla dialettica tra *me carne* e *sé-corpo proprio*, necessaria allo sviluppo di una performance di danza in termini atletici ed espressivi. Tali figure del corpo, inserite in uno spazio performativo, sono in questa sede analizzate secondo le categorie di "euforia"/"disforia", proprie del *me-carne*, e di "tensione"/"distensione", dominio del *sé-corpo proprio*, nello sviluppo passionale programmato di una *performance*. Seguendo la teoria della corporeità di Fontanille, in ogni singolo spettacolo il *me-carne* ed il *sé-corpo proprio* mettono in scena i temi e le figure presenti sul piano discorsivo; queste istanze verranno successivamente investite di ruoli narrativi.

È importante precisare che l'analisi riguarda sia il corpo del danzatore o della danzatrice che quello del pubblico, nell'ipotesi che la significazione passionale attribuibile al primo si evolva in un rapporto di corrispondenza con quella del secondo, in una dialettica comunicativa continua determinata dall'efficacia di una programmazione estetica a carico delle coreografie.

Lo scopo di questo lavoro sarà quindi tentare di costituire semioticamente la forma di uno spettacolo classico di *Bharata Natyam* al fine di proporne un'interpretazione narrativa che traduca una messa in scena di questa danza in un percorso di trasformazione passionale dei soggetti coinvolti.

Questo lavoro si propone di percorrere il modello greimasiano nella convinzione che questo approccio permetta di coniugare un'analisi semiotica con un tentativo di traduzione culturale reso possibile solo a partire dalle pratiche discorsive. In questa sede non si conduce un'analisi completa, ma si tenta di mostrare l'architettura del lavoro sull'oggetto coreutico della danza indiana, rimandandone successivi sviluppi all'analisi di un caso-studio. Il quadro teorico di riferimento è il Percorso Generativo del senso elaborato da Greimas (1970; Greimas, Courtés 1979), con particolare attenzione allo Schema Narrativo Canonico, in cui si integra la riflessione proposta da Fontanille (2004) e da Pezzini (a cura, 1991) che investe anche il campo della timia.

4. La messa in scena: il *margam*

La messa in scena teatrale rappresenta il nodo di convocazione e di passaggio dalle strutture semi-narrative alle strutture discorsive. In questo lavoro si è presa in considerazione la struttura codificata di uno spettacolo classico di danza indiana dal nome sanscrito *margam*, "sentiero". La messa in scena di un *margam* è il risultato finale di un percorso di apprendimento atletico ed artistico che dura decenni, e le competenze acquisite, che si rivelano gradualmente durante la performance, coinvolgono progressivamente le istanze corporali del *me-carne* e del *sé-corpo proprio*. Quali sono le condizioni necessarie che uno spettacolo di *Bharata Natyam* deve rispettare per poter essere chiamato *margam*? Mettere in scena alcuni brani di repertorio di *Bharata Natyam* non equivale a mettere in scena un *margam*. Per costituire un *margam*, anzitutto, bisogna rispettare la sequenza esatta dei brani di repertorio tradizionali; al suo interno ogni composizione è contraddistinta da una specifica modalità enunciativa le cui marche discorsive si dipanano lungo lo spettacolo a garanzia dello sviluppo discorsivo che ogni *margam* deve percorrere. Le condizioni di coerenza e coesione testuale in un *margam* sono fortemente normate da una tradizione orale, incarnata dalla figura del maestro-coreografo che costruisce la messa in scena. Ogni *margam* tradizionale ha inizio con un *Alarippu*, dal sanscrito "risveglio" o "fioritura", un'esecuzione ritmica in cui la danza converte per gradi il corpo quotidiano in extraquotidiano (movimenti progressivi di occhi, collo, braccia, piedi). Questo brano viene introdotto dal *Namaskaram*, ovvero l'omaggio agli dei, atto di ossequio alla terra, alle divinità, al proprio maestro ed al pubblico. L'accompagnamento musicale è pressoché inesistente: l'esecuzione è scandita dall'intonazione di sillabe sonore prive di significato verbale. Di seguito si entra nel vivo della performance con un *Jathiswaram*, il "genere" di brano in cui si inizia ad esplorare la dimensione estetica della danza attraverso le strategie enunciative del ritmo. I "giochi" di accordo/disaccordo con la musica e di accelerazione/arresto del ritmo sono eseguite in sincronia da cembali e cavigliere, strumenti utilizzati rispettivamente dai musicisti che musicano la danza e dalla danzatrice. Questi caratteri espressivi si correlano al piano del contenuto mostrando i gruppi ritmici tipici i quali, attraverso il loro ricorrere, rendono riconoscibile la morfologia sintattica del progetto ritmico passionale globale (Ceriani 2003).

Ad un *Jathiswaram* segue uno *Sabdam*, il cui nome deriva da un termine sanscrito utilizzato per indicare le poetiche dedicate alle divinità. Questo genere di esecuzione introduce la componente drammaturgica di questa danza narrando le gesta del divino riprodotte dai principali poemi indiani. Durante uno *Sabdam*, la divinità si muove sul palcoscenico attraverso la sua incarnazione, il danzatore. Alla dimensione estetica del ritmo si accompagna quella espressiva della lingua delle *mudra* (un lettore neofita può farsi un'idea della lingua delle *mudra* attingendo all'immaginario della lingua dei segni occidentale), che converte le liriche della musica in enunciati gestuali. Talvolta questa conversione corrisponde perfettamente e simultaneamente al componimento lirico della canzone, in altri casi assume valenza simbolica traducendo in sequenze gestuali i significati più profondi della narrazione.

Dopo lo *Sabdam* la messa in scena trova il culmine della propria densità performativa con il *Varnam*, dal sanscrito "colore", composizione che esplora al massimo grado di intensità e coinvolgimento le componenti estetiche, drammaturgiche e atletiche ricordate più sopra. Un *Varnam* ha una durata minima di quaranta minuti e può raggiungere anche le tre ore consecutive, ed è all'interno di questa composizione che si realizza il massimo valore espressivo dello spettacolo. Seguono uno o più *Padam*, componimenti lirici con valenza devozionale ed erotica, nei quali la dimensione drammaturgica è legata strettamente a quella più intima; durante l'esecuzione dei *Padam* si entra in rapporto dialogico con l'oggetto di valore rivelando gli stati più intimi dell'essere umano (paura, gioia, amore, rabbia, gelosia) direttamente alla divinità. È la natura del desiderio stesso che viene messa in scena, invocando la gioia per il congiungimento con l'oggetto di valore o il dolore per la sua assenza.

Un *margam* termina con una *Thillana*, un'esecuzione ritmica estremamente coinvolgente, la quale costruisce il proprio discorso attraverso le strategie enunciative connotate dalla potenza e dalla grazia di questa danza. Ogni *margam* deve rispettare la struttura rigida entro cui è confinato, e si selezionano le varie coreografie seguendo un principio di coerenza dei temi e di efficacia ritmica ed estetica. Le variazioni considerano la possibilità, all'interno di specifiche coreografie, di alcuni momenti di improvvisazione regolati, decretati dai *Sanchari* (dal sanscrito "mobile", "fluido") dove l'interpretazione esce dai canoni di esecuzione per dilatare o restringere a proprio piacimento i confini spazio-temporali dei brani ed elaborare in maniera più personale i contenuti che si vuole esprimere. L'esecuzione artistica dell'interpretazione improvvisata vede il dominio del campo d'azione del *me-carne*. Lo sviluppo dei temi e delle figure in sfere d'azione è un'operazione traduttiva dove risulta necessaria la conoscenza delle componenti culturali dell'universo considerato. I programmi narrativi, intesi come sequenze di stati e trasformazioni, sono elaborati per mezzo dell'accostamento delle teorie con i meccanismi propriocettivi derivati dalla danza stessa.

5. Il "sentiero" e le sue passioni

La fase preparatoria del *margam* corrisponde a quella della manipolazione; fuori scena sono presenti azioni codificate in cui il Destinante/dio-pubblico assegna ai soggetti i ruoli narrativi che gli corrispondono ed i conseguenti programmi d'azione principali e d'uso, attraverso rituali e norme implicite ed esplicite della performance teatrale di *Bharata Natyam* (trucco, costumi, ingresso del pubblico). Il ruolo del Destinante emerge con tutta la propria forza tramite il rituale della benedizione e della consegna delle cavigliere, strumento che viene indossato solo durante la performance. Questa fase è il dominio del *sé-corpo proprio*, e qui si riscontra un basso grado di foria ma un alto livello di tensione dovuto all'attesa dell'inizio dello spettacolo. La "respirazione atletica" interviene a supporto del contenimento della tensione pre-performativa.

Segue la fase della competenza, attraverso tre brani-tipo: l'*Alarippu*, il *Jathiswaram* e lo *Sabdam*. Nei primi due brani, che vengono chiamati "di danza pura", il *sé-corpo proprio* acquisisce la competenza ritmica ed atletica, attraverso il risveglio del corpo e l'introduzione della sintassi ritmica della danza, in un gioco di sincronia e diacronia con la musica dell'orchestra. A tale scopo necessita l'ausilio dell'"equilibrio proprio", che genera il movimento introducendo la modalità extraquotidiana del corpo. Durante lo *Sabdam*, viene esaltata la componente drammaturgica, ed il *me-carne* prende in carico il corpo del divino interpretando le narrazioni mitologiche, e dilatando e contraendo i parametri spazio-temporali della



danza a proprio piacimento. La danza fa strada, l'orchestra segue. Trattandosi ancora di una parte introduttiva dello spettacolo il livello di foria risulta basso, ed anche il grado di tensione è inferiore alla fase precedente, data la maggior rilassatezza dei corpi e dei valori passionali.

La performance: il *Varnam* ed il *Padam*. Qui ci troviamo nel momento più delicato ed impegnativo della performance, dove si mette in gioco il raggiungimento dell'oggetto di valore: il sincretismo corpo-anima. Su un piano semantico tutti i temi e figure presenti in questa danza vengono narrativizzati e coinvolti nel congiungimento dei soggetti con il proprio oggetto di valore. Nella cultura indiana la danza e la musica sono i canali privilegiati per raggiungere l'accostamento al divino, ed il percorso del *margam* rappresenta il sentiero, da ripercorrere ad ogni singola performance, necessario al raggiungimento di tale scopo. Il *Varnam*, dal sanscrito "colore", esplora tutte le possibilità di questa danza, dal massimo virtuosismo ritmico ed atletico alla completa staticità delle pose scultoree. Durante il *Padam*, invece, l'atmosfera si fa più intima. Il corpo della danzatrice riporta sulla scena tutto il suo sentimento di devozione spirituale, la sua grazia di danzatrice, ed esibisce la sua capacità di traduzione delle liriche in lingua gestuale. Il *me-carne* ed il *sé-corpo proprio* trovano in questa fase un simultaneo apice espressivo. Il grado di tensione e di euforia sono parimenti al massimo grado.

Durante la fase finale, la sanzione, vengono eseguiti due brani: la *Thillana* e lo *Slokam*. Il primo è un brano di esplosione ritmica, il secondo una preghiera conclusiva dedicata alla divinità. Qui troviamo un livello alto di euforia e di distensione. In questa fase torna il Destinante-dio-pubblico, espresso in un applauso che sanziona la performance con un'intensità proporzionata al suo gradimento. Gli applausi ed i ringraziamenti sanciscono il termine dello spettacolo e l'uscita del pubblico dal teatro, dal suo ruolo narrativo, ed il ritorno delle corporeità ad una dimensione quotidiana.

6. Osservazioni conclusive

Il tentativo di analisi dell'oggetto canonico *margam* condotto in questo lavoro si basa su una convinzione. Quella secondo la quale la complessità interpretativa delle strutture di una danza classica come il *Bharata Natyam* si scioglie, su un piano narrativo, solo se mettiamo in parallelo tali strutture con l'evoluzione passionale dei soggetti coinvolti. Elemento peculiare di ogni performance è la presa diretta, una condizione condivisa da tutti i soggetti presenti nella situazione performativa che garantisce l'attivazione della dimensione timica. Una lettura in tal senso del *margam* può permettere alla danza *Bharata Natyam* di essere colta nei suoi aspetti performativi, anche se indipendentemente dall'esperienza vissuta, tenendo sempre in considerazione la cautela necessaria in sede di approccio metodologico ad una pratica complessa come la danza.



Bibliografia

- Barthes, R., 1970, *L'empire des signes*, Genève, Skira; trad. it. *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi 1984.
- Casini Ropa, E., Pennaccini, C., 1999, "Danza", voce in *Universo del corpo*, Enciclopedia Treccani on-line, www.treccani.it. (consultato il 15 ottobre 2018).
- Ceriani, G., 2003, *Il senso del ritmo*, Roma, Meltemi.
- Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2000, *Semiotica in nuce. Volume I*, Roma, Meltemi.
- Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semiotica in nuce. Volume II*, Roma, Meltemi.
- Fontanille, J., 2004, *Soma et Séma: Figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose; trad. it. *Figure del corpo*, Roma, Meltemi.
- Ghosh, M., 1957, *Nandikesvara's Abhinayadarpanam*, Calcutta, Firma K. L. Mukhopadhyay.
- Goodman, N., 1968, *Languages of Art*, London, Hackett; trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore 2008.
- Greimas, A. J., 1970, *Du sens*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani 1996.
- Greimas, A. J., 1995, *Miti e figure*, Bologna, Esculapio.
- Greimas, A. J., Courtés J., 1979-2007, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori 2007.
- Guzman, C., 2001, *Sculture che danzano*, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante Edizioni.
- Hanna, J. L., 1979, *Movements Toward Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance*, in *Current Anthropology*, vol. 20, 2, pp. 313-339.
- Pezzini, I., 1991, a cura, *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio.
- Pezzini, I., 2009, "Passioni all'opera. Sincretismo e intertestualità", in Pozzato, M. P., Spaziante, L., a cura, *Parole nell'aria. Sincretismo fra musica e altri linguaggi*, Pisa, ETS, pp. 270-283.