

MUSIC AND DANCE: COMPARING SYNTAXES**MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO**

ROSALBA QUINDICI

Abstract (IT): Nell'articolo l'autrice esamina alcuni aspetti delle azioni mimico-musicali da lei composte su commissione del Museo e Real Bosco di Capodimonte tra il 2016 e il 2020: *Oltre Parade* – scritta in occasione dell'inaugurazione della mostra “Picasso e Napoli: Parade”; *Lampi di Materia* – dedicata al *Grande Cretto Nero* di Alberto Burri; *Pulcinella//XXI*, realizzata nell'ambito della mostra “Napoli Napoli. Di Lava, porcellana e musica”. Concepiti per essere performati in specifiche sale del Museo di Capodimonte, questi lavori sono proposte organiche di cui la compositrice ha ideato il *concept*, scritto la partitura musicale e progettato la coreografia. Essi si presentano, quindi, come il frutto di un processo creativo controllato in cui l'autrice ha voluto contaminare fra loro – secondo parametri compositivi intra- e interlinguistici – le sintassi della musica, della danza e delle arti visive.

Abstract (EN): In the essay the author analyzes some aspects of mimed musical actions commissioned by Museo e Real Bosco di Capodimonte to be composed by the author herself between 2016 and 2020: *Oltre Parade* – written for the “Picasso e Napoli: Parade” exhibition; *Lampi di Materia* – dedicated to *Grande Cretto Nero* by Alberto Burri; *Pulcinella//XXI*, composed for the “Napoli Napoli. Di Lava, porcellana e musica” exhibition. Created to be performed in specific rooms of Capodimonte Museum, these works have been conceived as organic proposals as the author has thought of the concept, composed the score and designed the choreography. Therefore, they are the result of a controlled creative process in which she has contaminated the syntax of music, dance and visual arts by using intra- and inter-linguistic composition parameters.

Keywords: contemporary music, mimed musical action, music theatre, music and visual arts, timbre

[divulgazione audiotestuale]

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

ROSALBA QUINDICI

Nelle pagine che seguono vorrei presentare – a grandi linee – tre opere da me composte tra il 2016 e il 2020 su commissione del Museo e Real Bosco di Capodimonte: *Oltre Parade*¹ – scritta in occasione dell’inaugurazione della mostra “Picasso e Napoli: Parade”; *Lampi di Materia*² – dedicata al *Grande Cretto Nero* di Alberto Burri e inserita nel cartellone di eventi “Capodimonte dopo Vermeer”; *Pulcinella/XXI*³, realizzata nell’ambito della mostra “Napoli Napoli. Di Lava, porcellana e musica”.

¹ Il video integrale del lavoro – interpretato da Emerenziana Guido (soprano); Marco Salvio (flauto); Guido Arbonelli (clarinetto); Maria Cristiana Tortora (violoncello); Lucio Miele (percussioni); Annamaria Napolitano (attrice); Rossella Petruzzello (danzatrice) – è reperibile su youtube al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=NFq3R5KecnQ>.

² Il video integrale del lavoro – interpretato da Guido Arbonelli (clarinetto); Lucio Miele (percussioni); Rossella Petruzzello (danzatrice) – è reperibile su youtube al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=jSBVyL6yxNU&t=3s>.

³ Il video integrale del lavoro – interpretato dall’ensemble Dissonanzen (Tommaso Rossi: flauti; Manuela Albano: violoncello; Ciro Longobardi: pianoforte) e da Rossella Petruzzello (danzatrice) – è reperibile su youtube al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=Xx-RfnJN8WM>. Lo stesso – visionabile al link <https://www.youtube.com/watch?v=h8IHvhY5sv8&feature=youtu.be> – è stato scelto, nel marzo del 2020, dal Mibact nell’ambito dell’iniziativa “La cultura non si ferma!”.

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

Più specificamente, esse sono l'esito di una ricerca pluridirezionale che ho svolto su uno o più temi connessi alle opere esposte o ai motivi conduttori delle mostre da cui traevano ispirazione e recepiscono le sollecitazioni della politica culturale da anni promossa con ragionata convinzione dal Direttore del Museo, Sylvain Bellenger⁴: potenziare la fruizione dell'arte coinvolgendo i visitatori in esperienze immersive e intermediali, dunque aperte a diramazioni molteplici.

Questi lavori – che ho voluto definire coniato l'espressione *azioni mimico-musicali* – sono stati concepiti per essere eseguiti in determinate sale del Museo di Capodimonte⁵. Si tratta, quindi, di proposte organiche *site-specific* di cui ho ideato il *concept*, composto la musica e progettato la coreografia, avvalendomi per quest'ultimo aspetto del costante e prezioso confronto con la danzatrice che ha poi interpretato le performance⁶. Si presentano, perciò, come il frutto di un processo creativo controllato in cui ho voluto contaminare fra loro – secondo parametri compositivi intra- e interlinguistici (su alcuni dei quali in questa sede potrò solo soffermarmi con qualche cenno) – le sintassi della musica, della danza e delle arti visive.

Prima di entrare un po' più nel dettaglio, voglio chiarire che le azioni mimico-musicali non prevedono un'organizzazione dello spazio secondo quella disposizione solitamente frontale (*all'italiana*), che vede gli interpreti esibirsi dinanzi a un pubblico

⁴ Colgo l'occasione per ringraziare Sylvain Bellenger, Carmine Romano e tutto lo staff del Museo per aver creduto nelle mie proposte e aver permesso la realizzazione di lavori, per così dire, eccentrici rispetto alle più ordinarie attività programmate all'interno del Museo.

⁵ Mi soffermo sui tratti essenziali che caratterizzano queste mie creazioni nel mio saggio *Le azioni mimico-musicali. Sulla realizzazione di un progetto compositivo*, inserito in un volume di contributi in onore di Eugenio Mazarella, in corso di stampa presso l'editore Mimesis di Milano.

⁶ Rossella Petruzzello, che ho scelto anche per le sue competenze musicali, prerequisite imprescindibile per la ricerca che insieme abbiamo realizzato.

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

seduto. Al contrario: la progettazione “formale” del loro allestimento colloca gli esecutori in una determinata sezione della sala e lascia agli spettatori la libertà di scegliere – muovendosi anche durante lo svolgimento dello spettacolo – la posizione prospettica da cui assistere alla performance.

1.

Oltre Parade (2016-2017), scritta per soprano, quattro musicisti-performer, un’attrice e una danzatrice, è il risultato di un articolato lavoro di ricerca che a suo tempo prese l’avvio da alcuni temi della pittura picassiana, legati non solo a *Parade* (la gigantesca tela dell’artista spagnolo che fece da sipario per il balletto omonimo – su soggetto di Jean Cocteau, con le coreografie di Léonide Massine e la musica di Erik Satie – andato in scena a Parigi nel 1917), ma anche – e più in generale – ad altri quadri del pittore. Di sicuro il mondo dell’infanzia, della marionetta e quello misterioso e teatrale della Napoli alla soglia degli anni Venti incantarono il pittore e lo ispirarono nella creazione delle immagini disposte nell’ampio spazio del quadro.

Andata in scena l’8 giugno del 2017 nella sala da ballo del Museo – con i musicisti collocati lungo il perimetro di un semicerchio a cui faceva da sfondo lo straordinario sipario picassiano –, l’azione si articola in tre pannelli, mimico-musicali, dal carattere piuttosto differente.

Il primo, dedicato al mondo dell’infanzia, è basato su una combinazione di gesti performativi e musicali, in cui centrali sono alcuni suoni-segnale creati da più

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

strumenti, in particolare la *thundersheet*⁷, su cui il percussionista crea degli “strisciati” che sono una trasposizione sonora di specifiche forme geometriche. È questo il primo degli omaggi all’iconografia picassiana e, più precisamente, ai quadri da lui dedicati a Eva, la donna da lui amata prima di conoscere Olga Khokhlova. Il secondo, centrato sulla marionetta – espressione a sua volta del legame picassiano con Fortunato Depero –, è il frutto di una specifica investigazione ritmico-timbrica che si connette al gesto mimico e ne determina la continua metamorfosi (foto n. 1). Dal punto di vista visivo protagonista è la danzatrice, che, in relazione alla trama musicale, interpreta una coreografia (foto n. 2) che sviluppa alcuni degli elementi più significativi delle posture con cui Picasso ha ritratto i soggetti di quadri come *Nudo blu*, *Olga in poltrona*, *La stanza blu*, *Paul vestito da Pierrot*, *Acrobata sul pallone*, etc.



[Foto n. 1. *Oltre Parade*, un momento del II pannello]

⁷ In italiano: lastra o lamiera del tuono. Questo strumento consiste in un pannello «rettangolare di acciaio, rame o latta» costruito rispettando specifiche misure, su cui è possibile realizzare una serie di effetti sonori, tra cui un rumore simile a quello del tuono (sul tema cfr. Facchin, 2000: 40-41).

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

[Foto n. 2. *Oltre Parade*, un momento del II pannello]

Il terzo e ultimo pannello, rivolto al mondo misterioso e teatrale della Napoli⁸ del tempo che affascinò il pittore, si dipana in un gioco di rimandi tra strumenti e voci basato su parole tratte da una lettera – conservata presso l’Archivio Picasso – che il pittore, entusiasta del suo soggiorno a Napoli e della città, scrisse a Guillaume Apollinaire il 10 marzo del 1917, mentre stava lavorando a *Parade*: «Mon cher Guillaume, À Naples toutes les femmes sont belles. Tout est facile ici»⁹. Dal punto di vista strettamente musicale importante in questo pannello è il ricorso a strumenti della tradizione popolare (foto n. 3), che vengono opportunamente “utilizzati” e “reinventati” in un contesto di musica contemporanea e nell’orizzonte di una ricerca personale. Anche in questa sezione, come in quella precedente, la coreografia della

⁸ Sul rapporto di Picasso con Napoli cfr. Romano, 2017.

⁹ «Mio caro Guillaume, a Napoli tutte le donne sono belle. Qui è tutto facile».

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

danzatrice è modulata su alcune delle posture dei personaggi picassiani, ad esempio quelle di *Les demoiselles d'Avignon*.

L'omaggio all'iconografia picassiana, che rappresenta il vero e proprio filo conduttore dell'intero lavoro, è stato reso anche con la scelta di uno specifico trucco teatrale. Infatti, sui volti di alcuni musicisti sono stati creati disegni che richiamano forme rintracciabili in alcuni quadri del periodo cubista e diversi colori chiave del *Sipario* di *Parade*.



[Foto n. 3. *Oltre Parade*, un momento del III pannello]

Lampi di Materia, per clarinetto, percussioni e danzatrice, è stata scritta nel 2017. L'idea di realizzare questo lavoro mi venne nel novembre del 2016, durante una visita al Museo di Capodimonte, di fronte al *Grande Cretto Nero*¹⁰ di Alberto Burri, che con la sua mole campeggia scenograficamente nella sala dedicata all'artista. Con

¹⁰ L'opera – “gemella” di quella realizzata per il Franklin D. Murphy Sculpture Garden dell'Università di Los Angeles – fu regalata da Burri al Museo in occasione della personale sull'autore presentata nel 1978 da Raffaello Causa. Sul tema cfr. Serafini, 2015: 128-129, 140, 180.

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

l'intenzione di "attraversarlo" e spingermi nella sua dimensione materica, scelsi di costeggiarlo da vicino, poi di contemplarlo in lontananza cambiando di tanto in tanto la collocazione dello sguardo, fino a misurarne l'intera potenza demiurgica, che mi si svelò quando mi avviai lungo le scale che collegano la sala Burri alla sezione d'arte contemporanea soprastante. Questa esperienza poliprospectica della scultura mi indusse a concepire¹¹ un'opera da fruire in movimento, lasciando lo spettatore libero di mutare la visuale, potendo egli infatti collocarsi *ad libitum* sia di fronte al *Cretto* sia davanti ai performer.

A tal fine, nella fase di ideazione decisi di assegnare ai tre interpreti una differente posizione all'interno della sala: il clarinettista quasi alla sommità della scala (foto n. 4), il percussionista alla sua base (foto n. 5) e la danzatrice, in un primo momento nascosta al pubblico, lungo una sezione della stessa scala e poi – dopo una transizione (foto n. 6) che l'avrebbe vista "costeggiare" il set con le percussioni – davanti al *Cretto*, con le spalle rivolte alternativamente alla scultura e al pubblico.

¹¹ Straordinari esempi di opere intenzionalmente programmate per permettere di selezionarne la prospettiva di ascolto sono rintracciabili nella produzione di Karlheinz Stockhausen: pensiamo a *Musik für die Beethovenhalle* oppure a *Sternklang*, «eseguito da cinque gruppi strumentali disposti a grande distanza tra loro in un parco mentre il pubblico si muove liberamente durante il concerto» (Stockhausen, 2014: 136-137). Numerosissimi, inoltre, sono gli esempi nell'ambito della danza: si pensi ai lavori di Anna Halprin o a quelli più recenti di Jérôme Bel, nel corso dei quali spesso gli spettatori vengono persino sollecitati dagli interpreti a partecipare con il canto e i movimenti del corpo, trasformandosi così in *premeditate* componenti *spontanee* della drammaturgia (cfr. Cervellati, 2020: 144, 178-179).

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

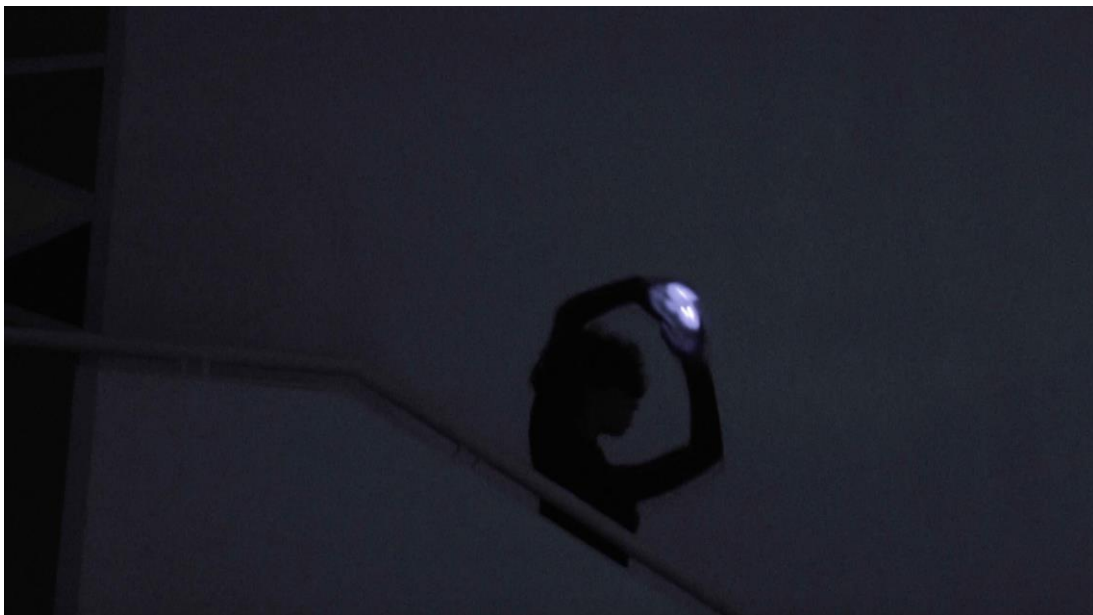


[Foto n. 4. *Lampi di Materia*, Guido Arbonelli in un momento del III pannello]



[Foto n. 5. *Lampi di Materia*, Lucio Miele in un momento del III pannello]

[divulgazione audiotestuale]

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

[Foto n. 6. *Lampi di Materia*, Rossella Petruzzello impegnata in un gioco di luci verso la fine del I pannello]

Sul piano ideativo l'opera è basata sulla centralità che il concetto di materia, come categoria autonoma, assume nella poetica di Burri e sull'immagine del *Cretto* come esito di una «specificazione di azione di pilotaggio della materia verso la forma» (Corà, 2015: 15). Divisa, come gli altri lavori, in tre pannelli, questa azione mimico-musicale è concepita come un progressivo emergere di forme coreografiche e di architetture sonore attraverso cui, ricorrendo a specifici giochi di luce – creati dalla danzatrice medesima che interagisce con la musica –, si vuole evocare la dimensione materica del *Cretto* e dell'intera sala che lo ospita.

Andata in scena il 7 febbraio del 2020, nella sala 12 del primo piano del Museo, *Pulcinella//XXI* – scritta per flauti, violoncello, pianoforte e danzatrice – è il risultato di un lavoro di ricerca su alcuni aspetti della figura di Pulcinella, riconducibili alla questione della maschera, declinata nella direzione della diversità e della metamorfosi. Superandone gli stereotipi con cui troppo spesso se ne è mortificata la ramificata

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

ricchezza antropologica, mi sono soffermata a indagare e a rappresentare la maschera napoletana (foto n. 7) come espressione idealtipica dell'alterità: una figura eversiva, che introduce elementi di disordine in una società che si auto-rappresenta ordinata, inducendone un capovolgimento a cui può partecipare la maschera stessa, come in un rapporto osmotico.



[Foto n. 7 – *Pulcinella*//XXI – Rossella Petruzzello in un momento del I pannello]

Sul piano formale il lavoro si sviluppa in tre pannelli mimico-musicali, fondati sulla stretta interazione tra musicisti e danzatrice in un gioco di azione-reazione metamorfica dei gesti musicali e delle forme coreografiche (foto nn. 8, 9, 10). Un gioco sottolineato anche dalla scelta compositiva di creare un vero e proprio corto circuito tra il linguaggio sperimentale della musica colta di ricerca e il tributo al Settecento musicale napoletano, evocato dal tema pergolesiano del *Flaminio* – già utilizzato da Stravinskij nel suo *Pulcinella* (1920) –, che in questa azione mimico-musicale ricorre come cellula germinale.

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO



[Foto n. 8. *Pulcinella*//XXI, Rossella Petruzzello mentre vocalizza nella conchiglia rivolta verso la cassa armonica del pianoforte]



[Foto n. 9. *Pulcinella*//XXI, un momento del II pannello]

[divulgazione audiotestuale]

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

[Foto n. 10. *Pulcinella*//XXI, un momento del II pannello]

2.

Non c'è dubbio che in questi miei lavori io abbia scelto di valorizzare, unitamente a quella acustica, la dimensione visiva. Questa opzione potrebbe sembrare una chiara concessione allo spettatore tipico in visita a un museo, attento a privilegiare – è ragionevole supporre – la dimensione visiva nella fruizione artistica.

In realtà, fatta salva la considerazione sulla specificità del pubblico museale – che pure entra come elemento di valutazione nel discorso –, l'idea di comporre azioni mimico-musicali presuppone un concetto di percezione musicale come esperienza complessa e pluristratificata, all'interno della quale non c'è subalternità tra l'elemento visivo quello uditivo, potendo entrambi ricevere un grosso potenziamento dalla loro interazione paritetica. Attraverso opportune scelte compositive, in queste azioni è possibile infatti vedere quello che si ascolta e ascoltare quello che si vede.

[divulgazione audiotestuale]

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

Contrariamente a una lunghissima tradizione di opere in cui la progettazione coreutica era affidata a un coreografo ed era connessa a una musica pre-esistente o composta *ad hoc*, questi miei lavori sono l'esito di un processo di scrittura che si articola organicamente e rifugge dal pregiudizio del deuteragonismo di una dimensione rispetto all'altra. Si tratta di esplicitare, quindi, gli altri presupposti teorici in base ai quali ho scelto di coniugare i due linguaggi della musica e della danza.

Nel Settecento, alla luce della distinzione tra le arti – in relazione alla dimensione dello spazio e del tempo –, la musica, così come le arti connesse alla parola, era stata inserita tra «quelle forme di espressione che prendono come propria materia il tempo» (Fubini, 1995: 14). Al carattere temporale della musica è stata inoltre spesso affiancata una forte dimensione di universalità e (connessa a quest'ultima) di astrattezza rispetto a qualsiasi sentimento (si pensi alla posizione di Hegel e Schopenhauer), per cui la musica – privilegiata tra le arti – è spesso apparsa quella più semanticamente indeterminata. La dicotomia tra arti del tempo e arti dello spazio non coglie, a mio avviso, un aspetto fondamentale del suono, che riguarda non solo il fenomeno fisico della propagazione delle vibrazioni che lo producono, ma anche la matericità dello strumento, come fonte sonora azionata dal musicista che interpreta attraverso il gesto delle mani e del corpo quanto il compositore ha scritto in partitura (magari manipolando egli stesso lo strumento: altra azione del corpo!). È possibile dunque affermare che anche la musica occupa e attraversa lo spazio, perché vive *in* e *di* una corporeità che naturalmente ha delle specificità rispetto a quelle che caratterizzano la danza¹².

Dal canto suo, la danza, arte corporea per eccellenza, che vive nello spazio e nel tempo, «crea forme, disegna figure [...] coglibili solo con uno sguardo d'insieme, e

¹² Non tocco il tema della voce (corporea per antonomasia), perché la questione meriterebbe una riflessione di ampio respiro, eccentrica rispetto al discorso che qui sto svolgendo.

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

risignifica ogni volta il luogo del suo accadere»; per lo spettatore è «una macchina potente» che produce simboli e narrazioni (Pontremoli, 2004: 45, 49).

Quanto finora osservato mi consente in breve di concludere – ma più ampio discorso andrebbe fatto a questo proposito – che in lavori come le azioni mimico-musicali il “corpo della musica”, da un lato, e quello danza, dall’altro, sono concepiti come strumenti attraverso cui il compositore realizza una sintesi che non è la mera somma o la giustapposizione di elementi diversi, ma qualcosa di nuovo che “contiene” entrambi¹³. Ideate e composte organicamente, la partitura e la coreografia si intersecano e hanno perciò una funzionalità relazionale reciproca che risulta dalla possibilità di concepire tutti i performer come parti di una totalità vivente strutturata intorno al gioco di azione-reazione metamorfica dei gesti musicali e delle forme coreografiche¹⁴. In *Oltre Parade*, ad esempio, le tre scene in cui si articola l’opera “disegnano” la trama di un intreccio tra l’ensemble, la danzatrice e l’attrice (con funzione di personaggio del mondo circense) che, già evidente nel primo pannello, attraverso i movimenti della sfera variopinta – azionati dalla danzatrice, nascosta al suo interno, in risposta alla musica eseguita –, diventano più evidenti nella sezione dedicata alla marionetta e assolutamente preponderanti nell’ultima, in cui è la

¹³ Si comprende quindi perché questi lavori non possano essere ricondotti all’idea di un’opera musicale accompagnata da una coreografia o di una pantomima: nel loro statuto originario essi si presentano come un intero. Condivido le perplessità di Berio nei confronti di una scrittura coreutica concepita come traduzione in movimento del corpo e fondata su di «una percezione ovvia ed elementare della musica, che ne mima cioè i contorni e la retorica esteriore» (Berio, 2013: 147).

¹⁴ Un diverso esempio di “intersecazione” tra suono e gesto si ritrova in *Inori* di Stockhausen, dove «la posizione verticale di una mano esprime l’altezza di una nota mentre la distanza dal petto è fornita dalla dinamica. In questo modo è possibile scrivere una polifonia a tre parti che il danzatore può tradurre rigorosamente con i movimenti delle due braccia e con la posizione sul palco, essenzialmente gestita dalle gambe» (Stockhausen, 2014: 28).

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

danzatrice stessa che, attraverso una serie di gesti anche musicali, chiude l'azione, "spegnendo" progressivamente il suono prodotto dagli interpreti.

In *Lampi di Materia*, invece – in una sala quasi al buio (per evidenziare la graduale "apparizione" del *Cretto*) – l'azione, innescata dai gesti del percussionista, che per produrre il suono utilizza sugli strumenti, tra gli altri, anche materiali impiegati da Burri, come il vetro, la ceramica, etc., si articola come progressiva e reciproca risposta-reazione performativa del clarinetto e della danzatrice. La trama mimico-musicale è scandita da specifici effetti timbrici e visivi con cui il pubblico è, per così dire, provocato sinesteticamente. Questo gioco di "interferenze" tra i performer – che procede ricorrendo a una strategia compositiva che tiene in assoluto equilibrio la dimensione coreografica e quella musicale – raggiunge l'apice nell'ultimo pannello in cui la danzatrice, reagendo alle sollecitazioni sonore degli strumenti, mima con il corpo – in particolare le mani – forme che sembrano "disegnare" il *Cretto*, che appare in tutta la sua magica matericità (foto nn. 11 e 12).



[Foto n. 11. *Lampi di Materia*, un momento del III pannello]

MUSICA E DANZA: SINTASSI A CONFRONTO

[Foto n. 12. *Lampi di Materia*, un momento del III pannello]

In *Pulcinella//XXI*, infine, motore dell'azione è la dialettica tra i gesti della danzatrice, che interpreta Pulcinella, e quelli dei musicisti che la accompagnano e reagiscono alle sollecitazioni e alle provocazioni provenienti dalla maschera e dirette ai loro strumenti o alla loro aura di risonanza immediatamente circostante. Si tratta, dunque, in tutte e tre le opere indicate di un "intreccio" tra corpi (ossia organismi) di diversa natura: quello dei musicisti (e degli strumenti musicali utilizzati) e quello della danzatrice (e degli oggetti simbolici con cui interagisce nel corso dell'azione). Corpi che si rapportano dialetticamente, agendo e reagendo l'uno sull'altro in tal modo ridisegnando (oltre che risignificando), sul piano acustico e visuale, lo spazio della performance che nel suo complesso si offre alla fruizione pluristratificata (acustico/visiva) di un pubblico attivo (anch'esso inteso come un corpo agente), libero di scegliere cosa prendere e cosa vivere dell'evento, ma soprattutto come interpretarlo.

Bibliografia

- BERIO, L.** (2013) [a cura di A. I. De Benedictis] *Scritti sulla musica*, Torino: Einaudi;
- CERVELLATI, E.** (2020) *Storia della danza*, Milano-Torino: Pearson;
- CORÀ, B.** (2015) [a cura di] *Burri. I Cretti*, Catalogo della Mostra, Palermo, 25 luglio-25 settembre 2015, Perugia: Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri;
- FACCHIN, G.** (2000) *Le percussioni*, Torino: Edt;
- FUBINI, E.** (1995) *Estetica della musica*, Bologna: il Mulino;
- PONTREMOLI, A.** (2004) *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari: Laterza;
- ROMANO, C.** (2017) «Picasso a Napoli, tra arte popolare e teatro tradizionale» in **BELLENGER, S., GALLO, S.** (2017) [a cura di] *Picasso, Parade, Napoli catalogo della mostra* (Napoli, Museo di Capodimonte, aprile-luglio 2017), Verona: Electa Mondadori;
- SERAFINI, G.** (2015) *Burri*, Firenze: Giunti;
- STOCKHAUSEN, K.** (2014) [a cura di R. Maconie] *Sulla musica*, Milano: Postmedia Books.