

1. La danza urbana

Tra le numerose manifestazioni della danza contemporanea, categoria multiforme e fragile, la danza urbana ha ormai una identità forte e una ragion d'essere attuale e convincente: fuori dall'edificio-teatro, gli spazi in cui si svolge sono quelli della città, "teatro" della quotidianità. Eclettica negli strumenti espressivi e nei codici cui attinge con disinvoltura (i più diversi linguaggi scenici e coreutici, ma anche quelli del circo, dello *show* e della multimedialità), ibrida, ma fortemente nordamericana, nella filiazione – da un lato le correnti di "danza colta" che hanno messo in discussione, nel corso del Novecento, lo spazio teatrale come spazio deputato alla danza, in particolare la *post-modern dance*; dall'altro lato il fenomeno sociale della danza di strada, inventata dai giovani abitanti dei ghetti e delle periferie¹ – la danza urbana non chiede un luogo e un tempo esclusivi, come invece fa la danza teatrale, ma si cala nella vita pubblica della città, nell'esperienza quotidiana il cui luogo e il cui tempo sono il "qui e ora" che ci avvolge, a stretto contatto con la realtà e con il suo pulsante, imprevedibile dinamismo.

"Uscire dai teatri per immergersi nei luoghi del quotidiano e lì sviluppare nuove relazioni spazio-temporali tra *performance* e pubblico è l'elemento fondante della danza urbana" secondo Massimo Carosi (2007, p. 10), fondatore e direttore artistico del festival *Danza Urbana* di Bologna, dalla cui undicesima edizione (settembre 2007) trarremo un esempio di "testo urbano", di notevole, quanto effimera, originalità, in cui la *performance* di danza si inserisce per un'ora nel testo architettonico e sociale della città illuminandolo e rendendolo più nitido agli occhi del cittadino-spettatore capace di stare al gioco.

2. Pratiche semiotiche: la danza e la città

Se gli aggettivi che si accompagnano al sostantivo "danza" normalmente circoscrivono fenomeni storico-geografici, artistici, stilistici e di costume² il cui comune denominatore è l'uso del corpo in movimento come strumento espressivo, l'aggettivo "urbana" fa qualcosa di più: definisce il secondo termine di una coppia paritetica, un elemento, ai fini della significazione, determinante tanto quanto il movimento: lo spazio urbano nel quale la danza si svolge. E se la danza, come tutti i linguaggi dell'arte, è un sistema semiotico che genera testi, "dal punto di vista semiotico, una realtà espressiva che si rinnova e si ridefinisce continuamente come la città si definisce come *discorso*, una pratica significativa la quale però in ogni momento proietta alle sue spalle un *testo*" (Volli 2005, p. 1). La città è qui intesa non solo nella sua componente fisica e architettonica, ma come un tessuto urbano e sociale insieme, "un testo vivente, in continua trasformazione, mai identico a se stesso, che [...] si riscrive instancabilmente in ogni sua parte" (ib.). L'architettura è il linguaggio fondante con cui viene



La danza e la città. Esperienze di danza urbana

Maria Cecilia Bizzarri

scritto il testo-città, il più imponente, il più solido, il più duraturo, quello che evolve più lentamente e che entra in un rapporto di antitetica simmetria con il linguaggio della danza, "puisque l'une se construit sur la mobilité et le mouvement, tandis que l'autre fige ses conceptions spatiales, construit notre environnement. Mais toutes deux concentrent dans leur travail spatial – qu'il soit mobile ou statique – la perception que nous avons de notre milieu, la représentation que nous nous faisons du monde et de son évolution" (Corin 2000, p. 5).

L'idea che la danza e l'architettura, lavorando entrambe sullo spazio – l'una sulla mobilità, l'altra sulla staticità – possano collaborare creativamente è comune a coreografi e architetti, che la declinano sia in termini prevalentemente scenografici (come il coreografo belga Frédéric Flamand, che ha lavorato con gli architetti Zaha Hadid, Diller+Scofidio, Thom Mayne, Jean Nouvel e Dominique Perrault; cfr. Franco 2004), sia in termini più propriamente urbani, come è appunto per il caso in esame (e come testimoniano le dichiarazioni di Isabel Vega, architetto, e Toni Mira, coreografo, nel numero 0 della rivista *Ciudades que danzan/Dancing Cities* 2006). Oltre a ciò, in termini teorici esistono importanti riflessioni sui principi filosofici e compositivi della danza implicitamente o esplicitamente debitrice dell'architettura: una per tutte, quella di William Forsythe (riassunta insieme ad altri esempi in Mazzaglia 2002).

Ma qui vogliamo occuparci di un fenomeno, tra tutti quelli che coinvolgono il rapporto tra la danza e l'architettura, specifico: la danza urbana, che sceglie lo spazio urbano esistente e "vivente" non soltanto come propria scena, ma come proprio elemento drammaturgico.

L'idea che proponiamo è dunque che un evento (un testo) di danza urbana nasca dalla confluenza di due dati spazio-temporali: uno dinamico, estemporaneo e impreveduto – la danza – l'altro statico, ricorsivo e noto – la città come tessuto architettonico e sociale.



3. Spazio urbano, spazio pubblico

Lo spazio urbano è qui inteso come spazio pubblico nella città, destinato ad usi collettivi e liberamente accessibile, all'aperto (parcheggio, cortile, strada, piazza) o al chiuso (negozio, galleria, museo, palazzo storico), con l'importante differenza che in ciò che avviene negli spazi all'aperto ci si può imbattere anche casualmente – come mostra l'analisi che segue – mentre ciò che avviene negli spazi al chiuso richiede in generale conoscenze e intenzionalità precise da parte di chi vi si reca.³

Come nota Guillaume Désanges a proposito dell'arte pubblica, di base "l'espace public n'est pas l'espace de l'art [...] est essentiellement incompatible à l'art, en tant qu'espace de commun face à la sphere du subjectif (l'art), espace de la cohabitation de tous contre la décision d'un seul" (Désanges 2007, p. 110). Allo stesso modo, la danza urbana nasce direttamente nel contesto fisico "improprio" che la ospita: lontano da sale prove e teatri ("l'espace public requiert une connaissance de terrain qui ne se fait pas sur plan, mais sur place",

ib.), essa si manifesta in luoghi normalmente destinati a tutt'altro, alla cui funzione principale solo temporaneamente si sovrappongono altre funzioni derivanti dalla fusione dello spazio con l'evento. Infatti lo spazio pubblico, a differenza del palcoscenico, resta "un espace à partager" e non può mai essere "un territoire passif ou neutre" (ib.). Semanticamente denso, articolato e conflittuale (cfr. Lotman 1985, p. 232), esso si dilata ad accogliere un ulteriore significato, portato dalla *performance* di danza, che si inserisce nel naturale "poliglottismo semiotico" della città (ib.) creando, almeno potenzialmente, un'esperienza diversa per ogni singolo spettatore. Non è impossibile pensare di trasferire una coreografia di danza urbana – asciugata al solo disegno del movimento – su un palcoscenico (e viceversa: vedi le ormai frequenti, ma non sempre riuscite, versioni "urbane" di coreografie per spazi teatrali), ma l'esperienza sarà totalmente differente perché il contesto cambia radicalmente, opponendo alla neutralità canonica del *teatro/cornice di finzione* la vivacità semantica della *città/cornice di realtà*.

4. Trasformazioni

Infatti, l'uscita dai luoghi tradizionali deputati allo spettacolo dal vivo – i teatri – e l'immissione dentro il paesaggio metropolitano contemporaneo – la città così com'è nella quotidianità: abitata, attraversata e vissuta – fa della danza urbana un'esperienza in cui, tanto per l'artista quanto per lo spettatore, l'impatto individuale con il contesto fisico della *performance* (conoscenza, abitudini, ricordi) gioca un ruolo determinante nella sua fruizione. Inoltre, rispetto alla tradizionale separazione tra artista e pubblico che la sala teatrale impone, e che consente una forma di "controllo" su ciò che la danza trasmette (cfr. Satti 2002, p. 141), lo spazio urbano rompe le regole di prospettiva, democratizzando la relazione tra i due poli dell'azione e ridisegnandone i contorni in modi nuovi, irrituali, e, spesso, irripetibili. Per esempio, il pubblico della danza urbana entra più o meno consapevolmente nella scrittura dell'evento, sia perché la sua collocazione fisica influisce sulla quantità e sulla qualità dello spazio che resta a disposizione dell'artista, sia perché, disponendosi gli spettatori su più lati, alcuni di essi diventano sfondo della *performance* per gli altri.

Esaltando il contesto singolare e unico in cui di volta in volta si determina, rendendolo fortemente pregno di un senso nuovo, la danza urbana trasforma *temporaneamente*, a partire da un semplice cambio di destinazione, gli spazi in cui si svolge, senza modificarne le caratteristiche fisiche (cioè, di norma, senza aggiungere pedane, riflettori, sedute, quinte, fondali, arredi), ma ridefinendone, anche permanentemente, la percezione, l'esperienza e il ricordo in chi è presente all'evento. L'azione trasformatrice è reciproca: il luogo prescelto – sia esso una piazza, una vetrina, una strada, un'architettura contemporanea – influenza la scrittura e l'esecuzione del movimento creando nuovi stimoli di ricerca nella

danza, secondo il principio socio-semiotico per il quale “le pratiche *risemantizzano* i luoghi, danno loro cioè un nuovo significato, e, viceversa, esse vengono risemantizzate dai luoghi” (Demaria e Pozzato 2006, p. 203). Tale scambio non è, perciò, soltanto tecnico, ovvero legato alle caratteristiche fisiche dello spazio (nuove soluzioni coreografiche per nuove opportunità/costrizioni spaziali): è anche tematico, politico, affettivo. E al centro di questo scambio c’è lo spettatore, il passante-cittadino-spettatore, che si trova – spesso casualmente – impegnato su due fronti: la proposta di un nuovo punto di vista sul paesaggio urbano e la proposta di un nuovo punto di vista sulla danza, da portare a sintesi in un’esperienza effimera e irripetibile, ma capace di radicare un nuovo modo di “vedere” e di “vedersi”.

5. Camminare e danzare: il movimento scrive la città

Nella sintesi del coreografo Frédéric Flamand, poiché nelle città si concentra oggi gran parte della popolazione mondiale facendo dell’ambiente urbano il luogo dello scambio e della comunicazione (ma anche della solitudine e dell’isolamento) per eccellenza, “il transito è la condizione tipica dell’uomo contemporaneo” (in Franco 2004, p. 35), così come lo è della danza, “arte del movimento e arte effimera per antonomasia” (ib.). È interessante allora pensare alla danza urbana – movimento creato – come a un amplificatore poetico della “condizione urbana” – movimento connaturato. La *performance* di danza urbana si inserisce nell’andamento spontaneo, in gran parte automatico e spesso frenetico, della città, proponendosi come una parentesi di riflessione e di consapevolezza, che, rispetto alle azioni e pratiche d’uso quotidiane, diventa una meta-azione, una meta-pratica di appropriazione della città-testo da parte dei suoi abitanti. Essi, accettando di essere spettatori, diventano infatti anche co-autori di questa meta-azione, perché con la loro presenza autorizzano un uso “improprio” dello spazio pubblico⁴.

Il passante, secondo de Certeau, scrive inconsapevolmente il testo urbano muovendosi con il proprio corpo dentro i suoi pieni e vuoti e componendo con il proprio camminare “poesie insapute” (de Certeau 1990, trad. it.: 145); l’incrocio dei cammini dei diversi passanti crea una storia “senza autore né spettatore” (ib.). Possiamo dunque pensare alla danza urbana come ad una reificazione di questo processo astratto di scrittura della quotidianità urbana, ovvero come ad una pratica semiotica in cui la poesia è consapevolmente tracciata dall’esibizione di danza, ci sono autori e ci sono spettatori (cfr., a proposito della “teatralità” naturale di Pietroburgo, Lotman 1985, p. 236–237). E se “l’atto di camminare sta al sistema urbano come l’enunciazione (lo *speech act*, ovvero l’atto locutorio) sta alla lingua o agli enunciati proferiti” (de Certeau 1990, p. 151), l’evento di danza urbana sta alla città come il testo poetico sta alla lingua. La libertà compositiva propria del passante – attual-

zare alcune tra le varie possibilità e interdizioni date dall’ordine spaziale costituito – si accentua, rendendosi visibile, nel danzatore, che, in più, crea, ovvero disvela, nuove opportunità di uso dello spazio, aggiungendo al processo di selezione un ancora più fertile (non, però, più funzionale)⁵ processo di invenzione. Autori inconsapevoli, in quanto passanti, del testo che è la nostra città, ne riconosciamo la straordinaria ricchezza semantica e le infinite alternative d’uso quando, diventando spettatori, guardiamo il danzatore che ricalca i nostri passi facendoli più vivi e più vari.

6. *Kilometrix Dancerun* 4. Coreografia geografica per svariati chilometri

Nell’ambito della undicesima edizione del festival Danza Urbana di Bologna – il primo in Italia e quello che più ha contribuito alla diffusione del termine e alla riflessione teorica su questo tipo di danza⁶ – il danzatore e coreografo svizzero Foofwa d’Imobilité ha presentato la versione realizzata per la città di Bologna di *Kilometrix Dancerun*, parte del suo studio sulle affinità tra danza e sport. Si tratta di una maratona “danzata” che prevede due tipi di pubblico: chi segue intenzionalmente Foofwa (di corsa, sui roller, in bicicletta, con i casi speciali del *cameraman* che lo riprende e dei vigili urbani addetti a fermare temporaneamente il traffico) entrando a far parte dell’evento e della sua memoria registrata, e chi assiste casualmente a un pezzo della *performance* quando essa attraversa la porzione di spazio cittadino in cui si trova in quel momento. Foofwa, nelle città in cui realizza *Kilometrix Dancerun*, chiede agli organizzatori di poter percorrere alcuni chilometri toccando ambienti e paesaggi diversi: a Bologna è stato scelto il tratto di ponente della via Emilia, la strada di origine romana che attraversa l’intera regione tagliando orizzontalmente la città. Dai confini comunali di Borgo Panigale fino a Piazza Maggiore, la *performance* collega, in termini urbanistici e antropologici, la periferia al centro, la contemporaneità al medioevo, il caos al silenzio. La partenza è presso il centro commerciale Centro Borgo alle 17.30 di un giovedì pomeriggio: luogo rumoroso, frequentato, indaffarato (un *non-luogo*, secondo la famosa e discussa definizione di Marc Augé, o un *superluogo*, secondo le teorie più recenti) e talmente avvezzo alle stramberie pubblicitarie che la presenza di un uomo vestito da giullare in tuta aderente rossa e gialla, con tanto di coda blu e campanellini, non suscita alcuna reazione particolare.

Tutta la prima parte del percorso si sviluppa sulla porzione di via Emilia che, fuori dal centro storico, è ancora uno dei principali assi di scorrimento del traffico pubblico (autobus e corriere) e privato (automobili e scooter), entrambi molto intensi nel tardo pomeriggio di un giorno ferialo. Gli effetti principali della corsa di Foofwa sul pubblico dipendono dallo *status* di quest’ultimo. Chi si è messo volontariamente nella condizione di spettatore al seguito⁷ vede con un misto di piacere e



clowneries (finge di inciampare), andature comiche alla Charlot, brevi scambi con i passanti (“come stai? tutto bene?”), pause da fuori-scena (chiede da bere, commenta quello che sta succedendo). La base di danza è riconoscibile nei fantasiosi *port-de-bras* e nella capacità strettamente professionale di misurare lo spazio; capacità che, nell’imprevedibilità data dal contesto sconosciuto e dinamico, gli consente di non sbagliare mai il passo e di risolvere facilmente gli imprevisti (al suono di una sirena si sposta velocemente sul marciapiede e dà indicazioni al corteo perché si sposti). Ricca di riferimenti intertestuali e intersemiotici (circo, cinema, sport, vita quotidiana...) la *performance* crea un’attesa di sviluppo narrativo nello spettatore volontario che la legge coerentemente con la continua mutazione del paesaggio urbano, mentre suscita curiosità e congetture di senso (“per me ha perso una scommessa”, “il mondo sta cambiando”) nello spettatore accidentale che ne inquadra soltanto una breve sezione nella porzione di spazio in cui entrambi si trovano.

Fino all’incrocio con i viali di circonvallazione la distanza tra Foofwa e i suoi pubblici è ampia e solo a tratti si restringe (quando si siede alla fermata dell’autobus accanto alle persone in attesa). Dopo la lunga sosta sotto il cassero di Porta San Felice, dentro al centro storico il rapporto cambia, come cambiano i volumi e gli usi degli spazi: la strada è più stretta, appaiono i portici, si diradano, fino a scomparire, le automobili, i pedoni e le biciclette sono molto più numerosi, le distanze diminuiscono. Al diminuire delle distanze, l’interazione con i pubblici si fa più serrata: alcuni spettatori accidentali si aggregano ai volontari, formando un seguito compatto che si sposta verso Piazza Maggiore; Foofwa entra in una galleria d’arte, coinvolge un gruppo di passanti fermi sotto il portico, crea brevissime *gag*. Indubbiamente la vicinanza fisica stimola la sua creatività e la curiosità/disponibilità degli spettatori.

Ma è nell’area del Quadrilatero (l’antico mercato di Bologna) che la fusione è totale: in vicolo Ranocchi la sede stradale è talmente stretta e piena di persone che Foofwa deve fermarsi e farsi varco tra i passanti: l’azzeramento totale della distanza tra *performer* e pubblico è coronato da un valzer danzato con la fornaia. Il senso della *performance* è già compiuto, ma c’è ancora spazio per alcune variazioni sul tema: in piazza Santo Stefano il lungo marciapiede che porta all’ingresso della chiesa è la pista ideale per uno scatto da centometrista, e sotto il portico dell’Archiginnasio il mendicante che suona la fisarmonica crea l’occasione per un tango solitario (quello che tutti vorremmo, ma non osiamo, danzare). Non ci sono più auto, né rumori, né cemento: siamo nel cuore della Bologna più antica e Foofwa rende omaggio alla statua del Nettuno imitandone la posa ieratica: la danza si è fusa con la città, incorporandone il simbolo.

di stupore ciò a cui normalmente non fa caso, non solo perché procede lentamente laddove di solito si procede velocemente, ma soprattutto perché non ha altro scopo se non seguire l’improvvisazione del *performer*, quando invece normalmente percorrere quel tratto è strettamente funzionale al raggiungimento di una meta e non ha alcuno scopo estetico⁸; ora il dettaglio delle singole case e dei negozi, l’addensarsi delle nuvole, i cartelloni pubblicitari, le persone ferme ad aspettare l’autobus, le variazioni del selciato, le piccole salite e discese si profilano in un inedito *zoom* sul quartiere: guardando la *performance* lo spettatore volontario vede più nitidamente la città. Chi, invece, si imbatte casualmente nella maratona, ha principalmente due tipi di reazione: se l’evento non disturba il suo tragitto, lo osserva con divertimento, accettando l’intrusione nel *frame* noto (sorrisi, saluti, foto con il videofonino), oppure con indifferenza, rifiutando la variazione di programma e proseguendo come se non ci fosse; se invece l’evento disturba il suo programma (autobus, macchine e scooter che viaggiano sulla stessa corsia; persone che aspettano l’autobus alla fermata), costringendo a prenderlo in considerazione, la reazione è spesso – non sempre – negativa (commenti sarcastici, sorpassi azzardati, insulti) o comunque si configura come accettazione passiva. In questi casi, probabilmente, lo spettatore accidentale vede la città come l’ha sempre vista, con l’inserimento di un elemento stravagante cui ciascuno reagisce secondo la propria “enciclopedia”.

Nonostante le infrazioni al codice della strada (comunque ratificate dalla presenza dei vigili urbani) quello di Foofwa non è un sovvertimento totale dell’uso regolato della città, ma una sua interpretazione eccentrica e liberatoria che, mentre ne illumina l’arbitrarietà, ne evidenzia allo stesso tempo l’utilità. La sua improvvisazione arricchisce la corsa classica del maratoneta – il cui carattere di resistenza fisica costituisce comunque il virtuosismo di *Kilometrix Dancerun* – con una serie di varianti: corsa all’indietro, corsa a zig zag, saltelli,

Note

¹ Cfr. S. Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press 1987; trad. it. *Tersicore in scarpe da tennis*, Macerata, Ephemeria 1993. Sull'evoluzione della danza di strada cfr. il documentario *Rize* di David LaChapelle, Officine UBU e Bo Casper Entertainment 2006. Sulla fusione tra danza teatrale e danza di strada cfr. Ph. Verrièle, "Tendenze. Dopo la conquista del palcoscenico, l'hip hop diventa 'materia' per i coreografi", in *Danza&Danza*, anno XXII, n°202, Settembre-Ottobre 2007.

² La danza classica, la danza afro, la danza teatrale, la danza televisiva, la danza sportiva e così via.

³ Conoscenze e intenzionalità ancora più necessarie quando gli spazi della danza urbana, come a volte accade, sono privati (per esempio appartamenti) e la dimensione della casualità dell'incontro con l'evento di danza si annulla quasi completamente.

⁴ "Oggi [...] la vita urbana lascia sempre più riaffiorare ciò che il progetto urbanistico escludeva [...] la città è lasciata in balia di processi contraddittori che si compensano e si combinano al di fuori del potere panottico" (de Certeau 1990, trad. it., p. 148).

⁵ De Certeau concede una capacità inventiva anche al pedone, che "accreta il numero dei possibili (per esempio, trovando scorciatoie facendo delle deviazioni)" (op.cit., p. 152), ma, ci sembra, sempre in vista di una sua maggiore utilità. In questo senso il *flâneur* si collocherebbe forse a metà tra il semplice passante e l'artista di danza urbana (cfr. Benjamin 1982).

⁶ Cfr. www.danzaurbana.it.

⁷ Chi scrive ha seguito l'intera *performance* in bicicletta: le descrizioni di questo paragrafo sono dunque frutto di un'esperienza soggettiva, comunque confrontata con altre relative allo stesso evento.

⁸ "Nella danza urbana la plastica animata dei corpi in movimento si confronta con quella statica, ma ugualmente vibrante di tensioni interne, dell'architettura, mentre l'assurda ritualità ludica dei corpi danzanti pone domande imbarazzanti alla frenetica attività utilitaristica e finalizzata che la circonda" (Casini Ropa 2007, p. 16).

Bibliografia

- AA.VV., 2000, "Danse et Architecture", *Nouvelles de Danse*, n. 42-43 (monografico su danza e architettura).
- AA.VV., 2006, *Ciudades que danzan. Danza en paisajes urbanos*, n. 0.
- AA.VV., 2007, *La civiltà dei superluoghi. Notizie dalla metropoli quotidiana*, Bologna, Damiani.
- Augé, M., 1992, *Non-lieux. Introduction a une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil; trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1993.
- Banes, S., 1987, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Wesleyan University Press; trad. it. *Tersicore in scarpe da tennis*, Macerata, Ephemeria, 1993.
- Benjamin, W., 1982, "Il flâneur", in *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag; trad. it. *I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002.
- Carosi, M., 2007, "Un percorso lungo 10 anni", in Associazione Culturale Danza Urbana, *Danza Urbana 1997-2006*, Bologna.

- Casini Ropa, E., 2007, "La danza e la città", in Associazione Culturale Danza Urbana, *Danza Urbana 1997-2006*, Bologna.
- Corin, F., 2000, "Danse et Architecture. Introduction", *Nouvelles de Danse*, n. 42-43, Printemps-Eté.
- De Certeau, M., 1990, "Pratiche di spazio", in *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*, Paris, Gallimard; trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- Demaria, C., Pozzato, M.P., 2006, "Etnografia urbana: modi d'uso e pratiche dello spazio" in Marrone, G. e Pezzini, I., a cura di, *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.
- Désanges, G., 2007, "Art dans l'espace public: l'espace, le temps, la morale, la passion", *Mouvement. L'indisciplinaire des arts vivants*, n. 44, Juillet-Septembre.
- Franco, S., 2004, *Frédéric Flamand*, Palermo, L'Epos.
- Guatzerini, M., 2005, a cura di, *Forsythe ieri oggi domani*, Reggio Emilia, Fondazione I Teatri.
- LaChapelle, D., 2006, *Rize*, Officine UBU e Bo Casper Entertainment, DVD.
- Lotman, J.M., 1985, "Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città", in *La smiosfera*, Venezia, Marsilio.
- Mazzaglia, R., 2002, "Danza e architettura: lo spazio come luogo di danza", *Scena <e>. Studi sulla vita delle forme nel teatro*, anno IV, n. 7-8, Settembre.
- Satti, E., 2002, "Antropologia del movimento e forme urbane", *Scena <e>. Studi sulla vita delle forme nel teatro*, anno IV, n. 7-8, Settembre.
- Verrièle, Ph., 2007, "Tendenze. Dopo la conquista del palcoscenico, l'hip hop diventa 'materia' per i coreografi", *Danza&Danza*, anno XXII, n. 202, Settembre-Ottobre.
- Volli, U., 2005, "Per una semiotica della città", in *Ib., Laboratorio di semiotica*, Bari-Roma, Laterza (versione pubblicata su *E/C*, www.ec-aiss.it).