



Sulle tracce di Riccardo: l'immaginario teatrale del male tra teatro del sangue e teatro della malattia.

Vincenzo Del Gaudio

Abstract

On Richard's Trace: The Theater Imagination of Evil Between Theater of Blood and Theater of Sickness. In 1977 Carmelo Bene met the French philosopher Gilles Deleuze whom tells his idea about Richard III *mise-en-scène*, that is to equip the actor of huge prosthesis to his arms that would show all the body degeneration and would make him, at spectator's eye, the incarnation of a meaningless evil.

After all the whole theatre from last century, starting from its foundation, has been crossed by Antonin Artaud's visionary charge and his *theatre of cruelty*, where theatre becomes a space of pestilence and incarnation of evil. This work wants to investigate some figures of last fifteen years theatre, around whom it has been built a consciousness connected to evil, and to show its layering of figures that go from a social fear to the staging of sickness and death, passing through pain and foolishness of evil.

Keywords

Riccardo III | Representation Evil | Theater of Blood | Sick Theater | Social Imaginary.

Author

Vincenzo Del Gaudio- delgaudio.vincenzo@gmail.com
Università Degli studi di Salerno



Prologo

Il teatro nell'ultimo secolo ha rappresentato l'idea di male in diverse forme e diversi modi; ha provato a rappresentare il proprio tempo e a dialogare con i linguaggi artistici e mediali che hanno dato forma ad inquietudini e sentimenti condivisi in vere e proprie figure dell'immaginario (Frezza, 1995, 2015; Abruzzese, 2001, 2008, 2011), spazi di elaborazione collettiva che, attraverso i media, definiscono il rapporto tra individualità e sentire collettivo. In questa direzione "un'ampia zona di sociologie dell'immaginario del Novecento [...] hanno individuato come processo fondamentale della cultura quel flusso mimetico e connettivo, costruito su narrazioni ed immagini irriducibili al regime di significazione dei testi chiusi e fissi, e basato su una intensa partecipazione del non-razionale, dell'inconscio, dei sentimenti, dei sensi, su cui si basa il gioco di iterazione tra individui e società" (Ragone, 2015: 65). D'altro canto il teatro, pure essendo un medium particolare e solo a determinate condizioni (Amendola and Del Gaudio, 2017; Deriu, 2013) a partire dalla metà del secolo scorso deve essere pensato alla luce del rapporto che intrattiene con i media prima elettronici e poi digitali (Abruzzese, 2017) con i quali non soltanto condivide un immaginario ma anche alcune pratiche che, con i linguaggi digitali, sono sempre più ibride (Giannachi, 2004, 2009; Giannachi and Benford, 2011; Kozel 2007; Bay-Cheng and Kattenbelt and Lavender and Nelson, 2010; Bay-Cheng and Parker-Starbuck and Saltz, 2015, Abruzzese, 2017; Gemini, 2003; Schechner, 2011; Dixon, 2007; Amendola, 2006; Monteverdi, 2011; Salter, 2010; Pizzo, 2013). In una prospettiva legata alla mediologia del teatro e alla sociologia dei processi dell'immaginario, indagare le figure attraverso le quali il teatro ha tematizzato il male significa riconoscere alcuni plessi semantici complessi, figure iconiche la cui natura è intermediale.

Uno dei modelli attraverso il quale il teatro ha prodotto e tematizzato l'immaginario del male è sicuramente legato alla vasta produzione di testi che al proprio centro hanno le figure del male e il loro sviluppo. Il nostro contributo intende indagare alcune tra le numerose figure del male che popolano l'immaginario teatrale concentrandoci piuttosto che sulla produzione letteraria sulla produzione scenica, cercando di comprendere come tali figure funzionino per un'elaborazione sociale del male. Le figure che abbiamo scelto di analizzare sono essenzialmente due: il *teatro del sangue* intendendo con questo termine un modello attraverso il quale il teatro ha messo a fuoco il tema della violenza analizzandolo da due angolazioni differenti, da un lato una forma di teatro che tende ad esorcizzare la violenza e dall'altra un'altra forma che tenda ad utilizzare la violenza come momento di espansione, liberazione ed estasi. Il *teatro della malattia* inteso come quel teatro che inscena il corpo malato, deforme, mostruoso¹ fino a ripensare l'intero spazio scenico come spazio della malattia.

¹ Sulla questione del corpo mostruoso rimandiamo alla definizione di "attore zombie" da noi adottata per la messa a fuoco di alcune questioni inerenti al lavoro attoriale contemporaneo. (Amendola and Del Gaudio and Tirino, 2017)



Riccardo: Anti-prologo.

La figura di Riccardo III di Shakespeare è stata spesso evocata per rappresentare il nesso che si instaura tra comportamento delittuoso, immaginario del male e potere. Riccardo sin dalle prime pagine dell'opera è descritto come un orrendo gobbo deforme che detesta il tempo di pace e il cui unico scopo è quello di cospirare ai danni del fratello. È lo stesso Shakespeare che ci mostra come Riccardo in realtà, per propria natura sia costretto ad indossare i panni del delinquente, di abbracciare il male, di assumere la parte del cattivo: "e così, dal momento che non riuscirei davvero a fare l'innamorato e intrattenere questi bei giorni dalla voce soave, ho deciso d'assumere, per contro, la parte del cattivo, e di portare ogni sorta di invidia odio agli oziosi piaceri di questo tempo" (Shakespeare, 1987: 27)². Insomma, come ha notato Auden, Riccardo è un *villain* cioè "un individuo perfettamente consapevole che compie, in piena coscienza, un crimine fine a se stesso" (Auden, 2006: 51).

Nel 1977 Carmelo Bene decide di mettere in scena "Riccardo III". Nello stesso anno lo stesso Bene costruirà dello spettacolo un adattamento per la televisione prodotto dalla RAI. Il rovello intorno al quale il regista e attore salentino vuole costruire il proprio Riccardo viene raccontato a Gilles Deleuze che Bene incontra quasi quotidianamente dopo le messe in scena di S.A.D.E. a Parigi³. Deleuze senza vedere lo spettacolo decide di scriverci un saggio: *Un manifesto di meno* (Deleuze 2002). Il Riccardo III di Carmelo Bene a nostro avviso funge perfettamente da figura che tiene insieme entrambi i modelli di rappresentazione del male che andremo ad analizzare in quanto su di esso si condensano le istanze sia del sanguinario e del sangue che della malattia e della deformità. L'idea centrale del lavoro di Bene è quella di munire Riccardo di enormi protesi che a mano a mano ne ridefiniscono i contorni corporali, aprendolo e sezionandolo, come scrive Deleuze: "Egli si comporrà con protesi secondo gli oggetti che trae a caso da un cassetto. Si costruirà un po' come Mr. Hyde, con colori, rumori, cose. Si formerà, o meglio, si deformerà secondo una linea di variazione continua" (Deleuze, 2002: 87). Tale gesto, quello del fare e del disfare il corpo, viene interpretato da Deleuze come un gesto chirurgico, che apre i corpi, li seziona⁴, fino a mostrarne le viscere, il sangue, fino a mostrali come monchi, malati, deformati. Tale deformità è evidente nelle enormi mani posticce che Bene applica al personaggio di Riccardo, mani tozze e tumefatte. Il Riccardo di Bene d'altronde si apre con una sorta di invocazione al delitto, una sorta di preghiera di sangue: "Guarda, guarda il mio sangue, ma tu guarda il sangue

² Per una prima disamina del concetto di male in Shakespeare si veda tra la vastissima bibliografia (Bradley, 1964; Knott, 1964; Macginn, 2008; Ricciardi, 2011; Donà, 2016; Auden, 2006) Sull'influenza di Shakespeare sui media contemporanei si veda in prima analisi (Calbi, 2013; Balló, Perez, 2015).

³ Una ricostruzione di quei giorni si trova in (Bene and Dotto, 1998)

⁴ Della stessa idea sembra essere Pierre Klossowski che pensa al teatro di Bene come ad un teatro chirurgico "il teatro è molto vicino alla chirurgia [...] l'ospedale, la clinica è un teatro: Sade l'aveva capito benissimo" (Klossowski, 1995 in Bene, 1995: 1528)



dei Lancaster... come cola per terra!... Piango, lo vedi?, vedi come piango la morte di mio padre?!... non vedi come la mia spada piange?... Non lo vedi che voglio fare piangere tutti?!" (Bene, 2002: 15). Riccardo è un uomo deforme e malato il cui scopo non è più quello di raggiungere la corona, ma quello di sezionare il proprio e l'altrui corpo, è un Riccardo senza centro, senza equilibrio: "Riccardo non smette di perdere l'equilibrio, di barcollare, di scivolare dal comò su cui si appoggia..." (Deleuze, 2002: 100) in cui si incarna un immaginario funereo che da un lato apre al delitto e allo scorrere del sangue come spazio di relazione e dall'altro si concentra sulla malattia e la deformità come deriva necessaria di ogni corpo, come esperienza di un male insensato che viene compiuto: Riccardo è sia servo che padrone, aguzzino e vittima, un mutante che si carica su di sé tutto il peso del male che egli stesso infligge, tra teatro del sangue e teatro della mostruosità. La figura di Riccardo incarna per tutto il secondo novecento fino ai primi anni del nuovo millennio una figura di snodo per la messa in scena e la tematizzazione del male, basti pensare ad artisti come Thomas Ostermaier e Angelica Liddell che, tra gli altri si confrontano con la doppiezza e l'ambiguità della figura shakespeariana, soggetta ad una sorta di indistinzione, ad una sorta di apertura dove il male è uno spazio simbolico sospeso tra malattia e potere, tra sangue e dolore.

1 La rappresentazione del male: Il teatro del sangue.

Il teatro occidentale, sin dalla sua fondazione, è uno spazio sociale dentro il quale costruire comunità (Fisher Lichte, 2005, 2014, 2014a). D'altronde chiamando in causa Durkheim l'estetologa tedesca Erika Fisher-Lichte chiarisce che i processi che determinano la costituzione sociale della comunità - "il teatro appariva come il luogo nel quale questi processi di formazione di una comunità si potevano non solo osservare, ma compiere in modo esemplare" (Fisher-Lichte, 2014: 91) - in teatro sono amplificati. Insomma per l'estetologa tedesca il teatro è uno spazio in cui non soltanto è possibile osservare i movimenti oscillatori attraverso i quali le comunità si costituiscono ma piuttosto è uno spazio dove fare in prima persona esperienza di tali movimenti. Cioè il teatro funge da spazio dentro cui ripetere, in forma esemplificativa, l'esperienza della comunità che secondo Fisher-Lichte permette agli attori e agli spettatori, attraverso la loro co-presenza corporea (Fisher-Lichte, 2014: 67-71), di fare, in forma consapevole, esperienze alle quali generalmente si è preclusi: "la creazione della comunità di attori e spettatori doveva rendere possibile per tutti i partecipanti le esperienze finora precluse, mettendo così in moto corrispondenti processi di trasformazione" (Fisher-Lichte, 2014: 93). Come per Durkheim (Durkheim, 1962) prima, per la filosofa tedesca le comunità si producono intorno all'"esecuzione collettiva di rituali" (Fisher-Lichte, 2014: 93) che, come ha mostrato Victor Turner sono alla base del processo di fondazione della comunità a teatro (Turner 1986, 1993, 2014). Lo spazio teatrale quindi per Fisher-Lichte implica uno spazio nel quale studiare e fare esperienze di complessi rapporti sociali.



1.1 Alle radici della crudeltà: il teatro del sangue tra Felix Emmel e Antonin Artaud.

Nel testo *il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà* (Artioli, 2005) Umberto Artioli prova a tracciare una linea evolutiva attraverso cui comprendere i riferimenti culturali che confluiscono nella nota formulazione artuadiana di *teatro della crudeltà*. La penultima tappa nel processo di costruzione culturale che porta al teatro della crudeltà viene identificata dallo studioso mantovano nel lavoro del critico teatrale tedesco Felix Emmel e in particolare nel testo *Das ekstatische Theater* pubblicato nel 1924 (Emmel, 1924). Subito Artioli chiarisce che il testo

si situa su di un crocevia a dir poco anomalo nella storia delle poetiche sceniche del novecento; troppo in ritardo per trovare udienza nella Germania di Weimar [...] troppo culturalmente marginale per porsi come antecedente immediato di colui che sui concetti di fascinazione, contagio, magia o destino costruirà, col *Teatro e il suo doppio*, una delle poetiche teatrali più significative del nostro secolo. (Artioli, 2005: 170)

Insomma Artioli ci avverte che la vicinanza tra Emmel e Artaud non può essere pensata da un punto di vista né filologico né tanto meno storico⁵, eppure tale avvertenza è strana soprattutto se ci viene fatta da uno degli storici del teatro più rigorosi del secolo scorso. Quello che Artioli sembra suggerirci che è che il testo di Emmel e quello di Artaud, pur non essendo legati da una filiazione diretta né da legami storici che ne autorizzano la comparazione, condividono un immaginario cioè condividono alcune immagini simboliche nelle quali si esplica il rapporto tra autore e società (Abruzzese, 2008) ed è proprio a partire da questo luogo dell'immaginario, questo spazio nel quale il rapporto tra individuo e società si esplica in immagini che i due testi sembrano suggerirci una particolare immagine del teatro come luogo della malattia e allo stesso tempo come spazio in cui esercitare una sorta di resistenza ad un crollo. Il testo di Emmel si apre con i toni apocalittici di una cultura erosa e destinata a perire sotto i colpi di machete di un male che pare incurabile:

Il marchio di Caino della nostra epoca si chiama: dissoluzione. La disintegrazione economica, sociale e politica ha consumato il corpo in frantumi dell'Europa. Il vegetare materiale consuma oggi tutte le forze del popolo tedesco. Un immenso beneficio infettivo prolifera. L'ossessione del Dollaro. La psicosi del valore reale. Una guerra di tutti contro tutti. Un Europa febbricitante. Questo avviene della forma sempre più raccapricciante della dissoluzione dell'uomo interiore. L'intelletto, la ragione matematica come arma più potente nella lotta per l'esistenza si è arrogata il dominio sui circoli dell'anima degli uomini. Tutte le connessioni culturali si sono corrose con la lisciva del loro smembramento.

⁵ Allo stesso modo Artioli avverte che l'adesione successiva di Emmel al nazismo oltre ad aver implicato una quasi totale cancellazione del lavoro del critico tedesco dagli studi di matrice teatrale non può essere l'unica chiave di lettura per decifrare *das Ekstatische Theater*.



I vincoli tra uomo e l'ambiente, tra uomo e l'uomo, tra uomo e il popolo, tra l'uomo e l'infinito, sono sciolti. La fonte, da cui la sola cultura scorre, è avvelenata (Emmel, 1924: 1)⁶

Il testo di Emmel riconosce una catastrofe, il marchio di Caino di un'intera epoca, una malattia incurabile che avvelena il cuore della cultura dell'Europa. Per Emmel tale male si ripercuote nel teatro che diventa una sorta di camera di tortura, uno spazio nel quale quelle comunità che abbiamo visto essere cruciali per il funzionamento sociale del teatro, vengono contagiate dalla "guerra di tutti contro tutti". Dunque il critico tedesco sembra pensare ad un teatro nel quale elaborare il fallimento e il male che attanaglia un'intera epoca, nel quale elaborare un mondo dopo la *katastrophe*, cioè nel quale elaborare strategie di difesa e costruzione del teatro futuro e con esso di nuovi rapporti sociali. Allo stesso modo uno dei saggi più famosi che costituiscono *il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud sembra aprire alla constatazione di un "franare generalizzato": "Mai come oggi si è parlato tanto di civiltà e di cultura, quando è la vita stessa che ci sfugge. E c'è uno strano parallelismo fra questo franare generalizzato della vita, che è alla base della demoralizzazione attuale, e i problemi di una cultura che non ha mai coinciso con la vita, e che è fatta per dettare leggi alla vita" (Artaud, 1968: 127). Il punto interessante al fine del nostro discorso non è tanto che entrambi gli autori riscontrino un franare della cultura, sono tanti gli autori che all'inizio del secolo scorso parlano di una crisi culturale irreversibile, la cosa interessante che accomuna i due autori è che da un lato tale crisi viene rappresentata attraverso la metafora della malattia mostrando il teatro come uno spazio malato abitato da attori claudicanti, un spazio in cui il negativo entra in maniera preponderante e ne determina i confini⁷. L'altro punto estremamente interessante è che entrambi gli autori non cercano un rovesciamento dialettico opponendo all'idea di un teatro della malattia un teatro della cura, ma piuttosto per entrambi lo spazio teatrale deve spingere verso una diversa forma di crudeltà che giochi il negativo con il negativo, il crollare con la rovina, la malattia con la malattia, la pena con la pena. Tale struttura nel lavoro di Emmel passa dalla tematizzazione di un *teatro del sangue* che si opponga ad un *teatro dei nervi*: "Esso vuole dare all'arte teatrale un nuovo fondamento soprintellettuale: l'estasi del sangue" (Emmel, 1924: 5). Il concetto emmeliano di sangue ha a che fare con la possibilità di costruire un attore, una regia, una critica che abbiano come scopo principale quello di aprire una falla nel teatro dei nervi considerato come momento mimetico e poco autentico della scena. Per Emmel il teatro del sangue apre alla riscoperta delle forze che agiscono in profondità, in opposizione al teatro dei nervi che agisce in superficie: "In Emmel, questa dialettica del centripeto e del centrifugo, per cui la forza originaria, man mano dalla sua radice, si condensa e si rarefa, diventando orgia di simulacri [...] vale anche per l'attore" (Artioli, 2005: 172). Insomma la dialettica tra sangue e nervi apre ad un momento in cui, per il critico tedesco, il male, inteso come

⁶ Tutte le parti citate dal testo di Emmel laddove non se ne indichi la fonte sono state da noi tradotte.

⁷ Per una prima disanima di tali momenti di crisi all'inizio del secolo scorso si veda Cacciari (1977; 1980), Rella (1981).



momento in cui bataillanamente (Bataille, 1978, 1987) l'uomo, uscito dai gangli e dalle categorie del quotidiano, raggiunge una dimensione di *continuum* con le forze della natura.

D'altro canto Artaud pensa al suo teatro della *crudeltà* come ad uno spazio in cui la crudeltà sia una strada per raggiungere un nuovo teatro; una forza propulsiva che metta lo spettatore in una condizione di disagio:

Tutto ciò che agisce è crudeltà. Partendo da questa idea di azione estrema, spinta a tutte le conseguenze il teatro deve rinnovarsi.

Profondamente convinto che il pubblico pensa innanzitutto con i sensi, e che è assurdo, come fa il consueto teatro psicologico, rivolgersi anzitutto al razioicinio, il Teatro della Crudeltà vuole ricorrere allo spettacolo di massa; cercare nell'agitazione di masse numerose, ma convulse e scaraventate l'una contro l'altra, un po' di quella poesia che esiste nelle folle, i giorni, oggi troppo rari, in cui il popolo si riversa per le strade.

Se vuol ritrovare la sua necessità, bisogna che il teatro ci restituisca tutto ciò che è nell'amore, nel delitto, nella guerra o nella pazzia. (Artaud, 1968: 201).

Per l'autore francese il teatro deve diventare uno spazio in cui il terrore e la crudeltà fungano da traino per l'apertura della "nostra intera vitalità, da metterci di fronte a tutte le nostre possibilità" (Artaud, 1968: 202). Così come per Emmel per Artaud il teatro deve ritrovare nel proprio spazio, la forza distruttrice delle feste popolari, di quei momenti in cui si fa esperienza di comunità acefale, per dirla ancora con Bataille⁸, comunità che si danno oltre il momento razioicinante, che si aprono all'imprevisto e alla morte. In questo senso per entrambi gli autori il teatro è uno spazio malato, legato alla malattia come forza propulsiva, al male non inteso come forma morale ma piuttosto come propellente a partire dal quale lo spazio comunitario si costituisce. Il teatro del sangue e il teatro della crudeltà sono due esperienze che aprono alla costituzione di un immaginario teatrale come uno spazio aperto, aperto al contagio, alla malattia e alla rivolta: "Questa rivolta è quella del Male contro il Bene [...] non possiamo che essere *l'impossibile* e la morte." (Bataille, 1987:19). D'altro canto nell'ultimo periodo della propria riflessione, a partire da quello che Marco de Marinis ha denominato 2° teatro della crudeltà (De Marinis, 1999), l'autore francese sembra ripensare gli assetti teorici del proprio teatro proprio a partire dalla categoria di sangue; nei giorni di internamento nel manicomio di Rodez l'autore francese utilizza la metafora del sangue per ripensare profondamente il corpo e ripartire da esso, e dalla messa in discussione della sua anatomia. Il teatro diventa uno spazio traumatologico dove il sangue è espressione di un ripensamento dell'anatomia umana che giungerà alla nota formulazione di *corpo senza organi* (Artaud, 2000), lo spazio teatrale del "teatro del sangue" diventa una "scena-crogiolo in cui si rifanno i corpi, per calpestio di ossa, membra e sillabe" (De Marinis, 1999: 78)

1.2 La mimica del sangue: il teatro di Origien e *Mysterien* e la violenza esorcizzata

⁸ Sulla questione delle comunità acefale in Bataille si veda (Esposito, 1998; Galletti, 2015).



Se Emmel ed Artaud teorizzano un teatro nel quale la crudeltà ed il sangue fungano da motore per la costituzione dell'evento scenico e da ultimo come spazio entro il quale si esperisce un prototipo di comunità, un altro artista pensa allo spazio scenico come uno spazio in cui esperire le "forze primordiali" e in cui il sangue sia al centro della scena come motore dell'evento performativo: Hermann Nitsch. Tra i più importanti esponenti dell'azionismo viennese Nitsch a partire dalla fine degli anni sessanta mette in scena alcune performance che denomina *Origien-Mysterien-Theater*.

L'om Theater è un modello di performance che si basa sulla scia di quanto pensato da René Girard (Girard, 1980), sull'idea che punto di partenza del legame tra evento scenico e comunità si basi sulla messa in scena della violenza intorno ad un capro espiatorio. Il sangue in questo processo è l'elemento primordiale, il "colore" intenso che definisce il lavoro dell'artista austriaco. Nitsch dunque si lega all'immaginario delineato da Emmel e da Artaud per mettere in scena veri e propri rituali in cui la violenza non sia semplicemente rappresentata ma venga presentata in tutto il suo furore. Nei rituali dell'om theater vengono macellati animali, il corpo dei performer ricoperti di sangue e poi asciugati con lunghi lenzuoli bianchi che successivamente vengono esposti; il sangue diventa l'elemento predominante e simbolico della violenza: "IO SONO IL PITTORE che MACELLA E CACCIA PER VOI L'ANIMALE [...] scavo con entrambe le MANI NELLA CARNE UMIDA DI SANGUE DELLE SUE INTERIORA E MACCHIO IL MIO CAMICE CON FECI SANGUE E COLPA" (Nitsch 2008: 11), il motore attraverso il quale il processo di trasformazione e costruzione del rituale teatrale e di conseguenze la comunità si compie (Nitsch, 2008, 2010); i lenzuoli che vengono esposti vengono definiti in questo senso "pittura rosso sangue". Nella costruzione scenica di Nitsch la pittura quindi diventa il momento finale di una complessa dialettica rituale in cui il rito inscena la violenza per immunizzarsi da essa (Esposito, 2002). Seguendo la logica girardiana⁹ il rito nitschiano spinge tutta la violenza su di un unico elemento per fare in modo che essa venga stigmatizzata dalla società. Nell'om theater la fondazione della comunità teatrale passa attraverso il delitto e il sangue che definiscono il campo entro il quale tale comunità trova il proprio *munus* (Esposito, 1998)¹⁰. Nelle pratiche nitschiane la pittura assume due diversi significati: uno memoriale, che funge da momento documentale dell'evento scenico e uno più profondo che potremmo definire performativo, essa si lega all'elemento performativo che ogni pittura sembra occultare *ab origine*, ne mostra il movimento. In questo senso il ricorso all'elemento negativo, alla violenza e al male nel teatro di Nitsch è legato ad una logica salvifica: "mete che l'om theater e quindi la mia

⁹ È lo stesso Girard studiando il meccanismo mimetico del desiderio a legare la propria teoria a logiche teatrali: (Girard, 1980, 1983; 1987, 1994). In questo senso è lo stesso autore a mostrare come la propria teoria funzioni all'interno del teatro di William Shakespeare (Girard, 1998).

¹⁰ Come ha notato Lorenzo Mango tale pratica ha come scopo quello di risalire fino alle radici del teatro occidentale: "Nitsch si muove lungo questa linea della tradizione occidentale del tragico e tenta di risalirla a ritroso, di recuperarne la matrice archetipica, quella che precede la storia e la differenziazione culturale." (Mango, 2011)



pittura si propongono di conseguire: 1. La pittura può svilupparsi fino a diventare una liturgia dipinta, una via di meditazione liturgica che richiede l'affermazione della vita; 2 attraverso l'om theater si deve creare una festa di resurrezione per l'esistenza; 3. Ogni discesa nel perverso e nel disgustoso avviene nel senso di un salvifico rendere coscienti." (Nitsch, 2008: 14). In questo spazio simbolico Nitsch definisce un immaginario in cui il sangue e il delitto sono tappe di espiazione, il male viene utilizzato per un complesso percorso salvifico in un l'attore è al centro di una liturgia fatta di eccessi e violenza:

L'attore sceso nell'eccesso, disceso estaticamente, macchia e cosparge la superficie del dipinto il più spontaneamente possibile e guidato dai propri stati di intensità e eccitamento. Spesso ancor più spontaneamente di quanto si riesca a fare sulla superficie del dipinto, l'intensità si stende sul CAMICE. Esso viene automaticamente macchiato, insudiciato, sporcato, toccato, imbrattato, cosperso, spruzzato di sangue (colore rosso) (Nitsch, 2008: 11).

Nell'om theater avviene una sorta di ribaltamento laddove per la pittura tradizionale è la tela ad essere centrale per la "messa in scena" e il camice è soltanto uno strumento del pittore che non entra mai all'interno dell'orizzonte del quadro nel lavoro di Nitsch è il camice ad essere centrale per la struttura liturgica della propria pittura. Il camice diventa lo spazio dove il sangue si raggruma, dove il fluire dell'evento trova il proprio cicatrizzarsi, il performer diventa il sacerdote che apre alla liturgia del teatro e ne mostra il funzionamento. Il camice diventa uno spazio simbolico nel quale l'immaginario salvifico e sacrificale del teatro del sangue nitschiano si addensa: "camice della terapia, camice della trasudazione del sangue, camice della paura (camice del flagello): sangue rappreso, sangue acido, sangue infetto, sangue in putrefazione, sangue arterioso chiaro ossigenato, sangue venoso povero di ossigeno" (Nitsch, 2008: 15). Nell'om theater il male inteso come violento momento fondativo del teatro stesso, oltre ad essere il momento di immunizzazione (Esposito: 2002) della violenza, che viene introiettata in forma rituale all'interno della comunità al fine di relegarla nell'ordine della rappresentazione, è anche il momento necessario senza il quale non è possibile giungere a forme di redenzione comunitaria. Nel teatro dell'artista viennese avviene un continuo scambio di ruoli tra attore e spettatore che diventano co-soggetti (Fisher-Lichte, 2014) dell'azione scenica, tale logica è ben visibile in *Aktion 135* (2012) che l'artista propone alla Biennale de l'Avana del 2012 nella quale gli spettatori vengono invitati a prendere parte alla sanguinaria e truculenta azione di smembramento di una mucca e l'artista si siede su di una sedia a guardare tale azione. Il rapporto soggetto-oggetto viene messo da parte, o meglio, viene posto in un movimento di oscillazione continua, in cui gli spettatori diventano continuamente attori costringendo i performer al ruolo di spettatore.

Il teatro del sangue di Nitsch inscena un immaginario fatto di mutilazioni e violenza che serve come motore per l'evento drammatico, lo modella, gli dà forma; una macchina liturgica che mette in moto una pittura che è sempre azione ($\delta\rho\tilde{\alpha}\ \mu\alpha$) in uno spazio in cui la violenza dell'azione diventa germinativa di processi comunitari.



Figura 2 Aktion 135 @ Fondazione Morra



Figura 1.2 Aktion 135 - @ Fondazione Morra

1.3 *L'estasi del sangue: Jan Fabre*

Sino a partire dagli anni '70 del Novecento il lavoro dell'artista belga Jan Fabre si è concentrato sull'esplorazione dei fluidi corporali e in particolare sul sangue. Nel lavoro di Fabre, preliminarmente, il sangue ha una duplice funzione: da un lato ha una funzione materica, cioè viene utilizzato come vero e proprio materiale per la composizione di opere pittoriche e sceniche, e dall'altro in forma simbolica, come metafora del flusso vitale che Fabre prova a restituire alla realtà dell'opera: "Alla fine degli anni '70 ho iniziato a disegnare usando il mio stesso sangue, cosa che ancora mi capita. Ho utilizzato molti fluidi corporali, come le lacrime, lo sperma, le urine; mi sono poi concentrato sulla pelle e sullo scheletro. È un processo organico, che ho condotto passo passo, gradualmente" (Fabre, 2011). Il teatro dell'artista belga è un teatro aperto alla contaminazione, un teatro che guarda alla danza, alle arti visive, come spazi di riposizionamento delle arti performative. Nell'estetica di Fabre il sangue ha una funzione determinante costituendo sia il sostrato sul quale il teatro si fonda sia il modello formale nel quale le singole opere si collocano. Dunque il pensiero di Fabre sul sangue è un pensiero evolutivo che, lungi da avere la funzione di shock nel pubblico, ha come base l'immaginario dei corpi aperti e sanguinolenti della pittura fiamminga:



Quando ero un giovane artista, e per la prima volta sono stato a Bruges a vedere i pittori fiamminghi, sono rimasto folgorato dal potere che emanavano i corpi rappresentati: stigmate, flagellazioni, corpi aperti, ferite. Sono tornato a casa e ho fatto la mia prima performance col sangue, era il 1977. Come artista avevo trovato – e trovo tuttora – un senso profondo nella tradizione, ma il punto di partenza doveva essere il mio stesso corpo. Usare il sangue non è mai stata dunque la ricerca di uno shock. Questo percorso è arrivato al teatro nel 1980, e da allora sto tentando di trasmetterlo ai miei attori e danzatori. (Fabre, 2011)

Il sangue viene inserito in una complessa macchina scenica nella quale l'artista belga prova a far dialogare il teatro con l'immaginario prodotto dagli altri media. Uno dei meccanismi attraverso il quale Fabre prova ad avvicinare la pratica teatrale alle pratiche dei media elettronici e digitali è legata ad un particolare utilizzo del principio della ripetizione. Tale ripetizione di costituisce a partire dall'idea che essa, prima di essere alla base delle varie forme mediali, a teatro trova diverse modalità di utilizzo che aprono ai modelli di libertà: "la ripetizione è il tempo visibile strutturato, in modo visivo" (Fabre, 2008: 265). La ripetizione è un modo per consentire al tempo di diventare parte visibile dello spettacolo, è un modello che, per l'artista belga, è atto a tenere insieme l'immaginario teatrale performativo con quello mediale e quello delle arti visive. In questo senso il teatro del sangue di Fabre si nutre dell'immaginario pittorico e mediale provando a ricomporre i contorni in immagini e figure sensibili nelle quali tale immaginario si condensa, tale meccanismo ha alla base il principio della ripetizione in quanto grazie ad essa il regista sceglie le immagini e i gesti, le parole e le forme sceniche. C'è in Fabre una sorta di dialettica tra forme dell'immaginario e forme della scena, come se le seconde, attraverso il meccanismo della ripetizione, accolgano le prime e le rimodellino seguendo le esigenze sceniche: "Credo nel potere della ripetizione mimetica: copiare un gesto senza alcuna modifica fisica. L'accumulo e la fine della mimesi sono anche la sua scomparsa." (Fabre, 2008: 265).

Lo spettacolo dove forse si condensa maggiormente l'immaginario sanguinolento di Fabre e che può essere utilizzato come una sorta di summa del proprio teatro del sangue è *Je suis sang (Conte de fées médiéval)* (2001) messo in scena al festival di Avignone del 2001. Come accade per sua intera idea di teatro del sangue per Fabre il campo di indagine non è tanto, o almeno non soltanto, un'indagine storica sulla violenza medioevale, che pure è presente, quanto un'indagine sulla condizione biologica dell'uomo. In tale condizione biologica il sangue diventa uno sfondo ineludibile: "l'uomo è fatto di sangue e al sangue appartiene" (Fabre 2010: 45). Lo spettacolo di Fabre indaga il corpo a partire dalle diverse modalità attraverso cui questo si manifesta nel corpo umano, dal sangue mestruale al sangue della dissezione dei corpi che due dottori/ciarlatani compiono sulla scena fino alla violenza del sangue generato dalla guerra:

Je suis sang esplora il sangue in quanto materia prima del corpo, il sangue come combustibile del corpo, il sangue che può bollire in un eccesso di violenza e di passione, il sangue sporco che può essere rigettato o che dev'essere purificato. Il sangue pulsante del

nuovo che vuole nascere. Il sangue lento che si coagula e muore. Il sangue antico di una razza umana in via d'estinzione. Ma anche il sangue vecchio che è stato versato in questo luogo: le mura di Palais des Papes che si illuminano bruscamente di rosso." (Van den Dries, 2010: 36)



Figura 2 *Je suis Sang* - @ Cristophe Raynaud de Lage – Festival d'Avignon

Il sangue quindi è simbolo di infezione, di un teatro che agisce sull'estasi e sulla possibilità, attraverso di esso, di raggiungere l'estasi con la violenza. A differenza del teatro di Nitsch, non ha una funzione esorcizzante, ma una funzione catartica. Per entrambi gli artisti il teatro è un rito di purificazione, la differenza fondamentale è che nel teatro di Fabre non c'è valore sacrificale ma un continuo processo di ripensamento del *bios* alla luce della vita animale¹¹. Il male e il sangue nel teatro di Fabre sono momenti necessari per giungere ad una forma orgiastica di comunità:

La catarsi è un principio molto importante per me. Lo spettatore è messo a confronto con i momenti più oscuri della storia dell'umanità, dal dolore all'orrore estremi e questo confronto con la sofferenza profonda purifica il suo cuore. Nelle mie messinscene, cerco proprio questo, lancio un'offensiva al pubblico, lo porto in viaggio, mostrandogli gli aspetti umani che ha dimenticato o respinto, faccio appello alla sua violenza, ai suoi sogni, al suo desiderio. Il teatro allora agisce come la peste, così come viene descritta da Artaud, per analogia a Sant'Agostino, che definiva il teatro un'epidemia di peste, da sradicare a tutti i costi. (Fabre, 2008: 266).

¹¹ Per una prima analisi della funzione della vita animale sulla scena da parte di Jan Fabre si veda: (Fabre, 1996, 2014; Orozco and Parker-Starbuck, 2015, Van den Dries, 2011)



Figura 3 *Je suis Sang* - @ Cristophe Raynaud de Lage – Festival d'Avignon

2 La rappresentazione del male: la malattia e il mostruoso.

Alla fine del paragrafo precedente Jan Fabre, sulla scorta di quanto teorizzato all'inizio del secolo scorso da Antonin Artaud, apre al teatro come luogo di malattia e d'infezione. Luogo nel quale rappresentare la decadenza del corpo, forse perché a differenza di altri media il teatro non rappresenta semplicemente il corpo ma lo *presenta* in tutta la sua finitezza e caducità, quasi disarmato di fronte al proprio essere mortale.

La riflessione sulla natura di alcune delle icone del male nel teatro contemporaneo, dopo aver guardato al teatro del sangue e alla funzione che in esso ha la violenza, si chiude intorno alla funzione della malattia come spazio di elaborazione del male fisico e biologico, e come spazio simbolico nel quale ripensare i fondamenti del corpo e la propria radice finita. La parola malattia ha la stessa radice della parola male dal quale deriva ed indica un'alterazione sia fisica che degli affetti inerente al corpo umano. Il teatro come spazio di elaborazione simbolica, soprattutto a partire dal novecento si è interrogato sulla natura del corpo e sulle sue alterazioni¹², fino a mostrarne le modificazioni e la derive. Se Artaud apre al ripensamento dello spazio teatrale come

¹² In questa direzione si vedano gli studi di Petra Kuppers: (Kuppers, 2003, 2007, 2014)



spazio della malattia, dove questa essenzialmente viene pensata nella doppia valenza, di appetito di vita e rischio della morte, il teatro contemporaneo pensa la malattia come luogo necessario dell'esposizione e del rischio, come luogo simbolico a partire dal quale ripensare i fondamenti del corpo e la sua evoluzione biologica. Come ha notato Linda Kauffman, in un testo oggi pionieristico, il teatro contemporaneo rappresenta il corpo malato in tutta la sua dissolutezza, lo mette in relazione con tutto l'immaginario medico che i media contemporanei (serie tv, cinema, letteratura ecc. ecc.) (Kauffman, 1998: 13) mostrano, pensando il corpo come un campo di battaglia, uno spazio in cui le forze biologiche e tecnologiche giocano una partita, al cui centro c'è il tentativo di portare il corpo umano oltre i propri limiti biologici: "The body is simultaneously evidence of and material witness to the process of metamorphosis mapped here. That metamorphosis is the result of radical innovations in science, medicine, and technology, but the specialists responsible for these innovations seldom analyze their larger implications" (Kauffman, 1998: 14).

2.1 Le radici della malattia: Romeo Castellucci e la Societas Raffaello Sanzio.

Nel 1997 la compagnia cesenate Societas Raffaello Sanzio mette in scena il *Giulio Cesare* (1997) di Shakespeare; lo spettacolo è un vero e proprio studio sul corpo malato. Gli attori sono affetti da alcune patologie anche gravi per esempio anoressia e obesità (Castellucci, 2007; Castellucci Guidi Castellucci, 1999) sino ad un attore soggetto a laringectomia a cui dunque è stata esportata la laringe e che riesce a proferire solo alcune parole attraverso un piccolo buco all'altezza del collo. Lo spettacolo mostra come il corpo-malato, che si incrocia con la malattia, rappresenti un'altra modalità di costruzione del corpo attoriale contemporaneo. Il corpo malato mostrato da Castellucci è un corpo tecnico in cui la malattia deve sempre fare i conti con un processo di medicalizzazione. In questo spazio il regista utilizza una sonda per uso medico per mostrare la laringe nel momento della fonazione. Tale operazione ha un doppio scopo: da un lato mostra la medicalizzazione del corpo malato che è un corpo sempre soggetto alla tecnica e dall'altro mostra il corpo della voce. Mostrare il corpo della voce ha per Castellucci la funzione, fondamentale nel suo teatro, di mostrare ciò che si dà ai limiti del visibile. Enrico Pitozzi proprio rispetto al lavoro di Castellucci mostra un doppio regime dell'immagine:

Da un lato il teatro del colore, vale a dire quella sensibilità che orienta la scrittura della luce e la organizza in una logica cromatica; dall'altro l'immagine acustica, quando il suono si manifesta in tutta la sua potenza drammaturgica. Possiamo parlare di una dimensione fotologica del teatro che si riassume in una grammatica dello sguardo che fa del colore il veicolo non solo di sensazioni ottico-visive, ma termiche, tattili, acustiche e perfino olfattivo-gustative (Pitozzi, 2015: 115).



Nel Giulio Cesare tale doppio regime dell'immagine apre ad una doppia incarnazione: da un lato la voce dell'attore viene estroflessa e incarnata nelle immagini che la sonda manda in scena dandole uno statuto visibile, dall'altra il corpo dell'attore laringectomizzato mostra il corpo malato in tutta la sua pesantezza inscenando un corpo sbilenco quasi negato ma allo stesso tempo estremamente presente sulla scena; un corpo in disfacimento che apre ad una condizione di medicalizzazione da un lato e di presentazione del dolore dall'altro. Nel 2015 Castellucci decide di lavorare ad una rimessa in scena dello stesso spettacolo che non è una vera e propria ripresa in quanto il regista cesenate riprende soltanto tre monologhi dalla complessa struttura dello spettacolo originario che prevedeva la divisione in due atti:

All'attore è chiesto di utilizzare un endoscopio che passa attraverso le narici e arriva fino alla gola, in modo tale da indagare il meccanismo – ma più precisamente la meccanica – della voce. Si vedono le corde vocali palpitare nel momento stesso in cui la voce si rende udibile.

Il secondo è un monologo muto, fatto di gesti. È il monologo del vecchio Giulio Cesare, che in questo caso fin dall'inizio appare già come "vittima". Ma è anche un monologo fatto di rumori, che si sprigionano assieme al gesto. Il terzo monologo è quello vittorioso di Marcantonio, il discorso celeberrimo in cui attraverso l'uso della retorica – una retorica più sofisticata di quella di Bruto – riesce a imporsi e a vincere. Ecco allora che l'attore del monologo utilizza una tecnica del tutto particolare per proferire parola, poiché l'attore è laringectomizzato ed è dunque costretto ad usare una tecnica fonatoria differente, una voce esofagea. È una voce molto legata all'idea di ferita – in questo senso vittoriosa (Castellucci, 2016).

Insomma nel rimetterlo in scena Castellucci da un lato recupera la doppiezza del corpo della voce attraverso l'utilizzo dell'endoscopio medico, dall'altro il corpo medicalizzato viene mostrato come un corpo medium di cui si mostrano i presupposti ontologici e di codice. Inoltre nel terzo monologo il corpo malato, mutilato, laringectomizzato viene esposto in tutte le sue possibilità comunicative, invertendone i codici Castellucci ci mostra un corpo malato che è sempre un corpo medicalizzato; questa dialettica è decisiva per comprendere il significato del corpo malato in scena che è sempre posto su di una soglia tra malattia e medicalizzazione, la soglia che per Petra Kuppers è una cicatrice – *scar* – che apre ad una doppia dinamica dello sguardo spettatoriale che si interseca tra attrazione e repulsione:

The scar is also an image: it holds strong connotations of social violence, of outsider status, of negativity. And yet, mysteriously, it holds the gaze—the scar incites the look, invites the narrative, fuels the story, and anchors it back into (some version of) bodies, time, and space. Creative practices at the site of the scar can play with the mechanisms of repulsion and attraction, self and other, identity and production of difference (Kuppers, 2006: 1).

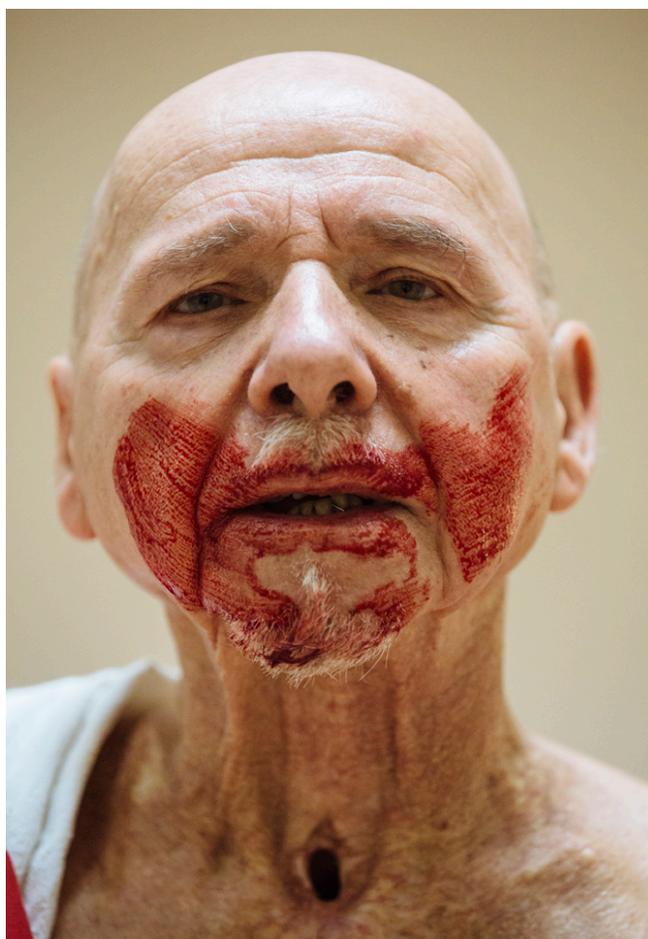


Figura 4 - Giulio Cesare. Pezzi staccati - @ Romaeuropa Festival.

D'altronde il lavoro di Castellucci è sempre attento alle logiche del corpo malato come per l'allestimento di *Orfeo e Euridice* (2014) dove protagonista dello spettacolo è una ragazza in coma vigile¹³ o ancora nel tanto discusso *Sul concetto di volto del figlio di Dio* (2012) in cui la scena è inondata da un'enorme riproduzione del Cristo Benedicente di Antonello da Messina. Lo spettacolo mette in scena in uno spazio asettico un letto e un piccolo divanetto; una stanza di una casa in cui un figlio si prende cura del padre malato;

¹³ In *Orfeo e Euridice* (2014) Romeo Castellucci sceglie di proiettare in diretta le immagini di una paziente in coma vigile, Karin Anna Giselbrecht, che dal proprio letto di ospedale ascolta attraverso delle cuffie la musica che proviene dal teatro. Il proprio doppio digitale diviene così parte dell'architettura della scena e allo stesso tempo essendo ascoltatore privilegiato dell'opera lirica diviene di essa co-soggetto. Per una disamina completa dello spettacolo si veda (Heidegger, 2014; Monteverdi, 2014).



il padre viene cambiato spesso dal figlio e l'immobilità lo costringe ad usare un pannolone per i bisogni corporali che a poco a poco inondano la scena. Il corpo che Castellucci mette in scena è un corpo aperto, in cui la malattia rappresenta un radicale rovesciamento di ciò che un corpo può fare. A questo punto Castellucci sembra suggerirci che l'aumento del corpo determinato dai nuovi media implica una fenditura in cui il corpo bio-tecnologico diventa corpo medicalizzato, un corpo esposto alla malattia e al disfacimento.

Epilogo?

Chiaramente quello del *teatro del sangue* e del *teatro della malattia* sono solo due dei possibili plessi semantici in cui si esplicitano figure del male e il rapporto che il teatro intrattiene con le rappresentazioni del male. Tali plessi semantici si costituiscono e si determinano in maniera intermediale cioè si muovono da un media all'altro e si aprono sempre a diverse connotazioni. In questo spazio una sociologia dell'immaginario deve indagare tali plessi semantici per collocarli all'interno del rapporto tra teoria dell'immaginario e scienze sociali. In questo rapporto il teatro assume una sua centralità in quanto esso rappresentando gli altri media (Bolter and Grusin, 1998) si costituisce come uno spazio in cui la natura di tali figure si pone su di un doppio piano: da un lato esse sono punte di un più complesso magma dell'immaginario e dall'altro diventano figure simboliche attraverso le quali studiare la costituzione e lo sviluppo dei rapporti sociali.

Bibliographie

Abruzzese, A. (2001), *L'Intelligenza del mondo, fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*, Roma Meltemi.

Abruzzese, A. (2008), *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Roma, Sossella.

Abruzzese, A. (2011), *Il crepuscolo dei barbari*, Roma, Sossella.

Abruzzese, A. (2017), *Il dispositivo segreto. La scena tra sperimentazione e consumi di massa*, Milano, Meltemi.

Amendola, A. (2006), *Frammenti d'immagine. Scene, schermi e video per una sociologia della sperimentazione*, Napoli, Liguori.

Amendola, A., Del Gaudio, V. (2017) *Teatro e immaginari digitali. Saggi di sociologia dello spettacolo multimediale*, Salerno. I gechi.



- Artaud, A., (1968), *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.
- Artioli, U. (2005), *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Bari, Laterza.
- Auden, W., H. (2006) *Lezioni su Shakespeare*, Milano, Adelphi.
- Balló, J., Perez, X., *El mundo, un escenario. Shakespeare: el guionista invisible*, Barcellona, Anagrama.
- Bataille, G. (1978), *L'esperienza interiore*, Bari, Dedalo.
- Bataille, G. (1987), *La letteratura e il male*, Milano, SE.
- Bay-Cheng, S., Parker-Starbuck, J, Saltz, D. (a cura di) (2015), *Performance and media: Taxonomies for a changing field*, Ann Arbor, University of Michigan.
- Bay-Cheng, S., Kattenbelt, C., Lavender, A., Nelson, R. (a cura di) (2010), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University press.
- Bene, C. (2002), *Riccardo III*, in Deleuze, G., Bene, C., *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet: 11-82.
- Bene, C., Dotto, G. (1998), *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani.
- Bradley, A. (1964), *La tragedia di Shakespeare*, Milano, Garzanti.
- Calbi, M. (2013), *Spectral Shakespeares. Media Adaptations in the Twenty-First Century*, New York, Palgrave.
- Castellucci, R. (2007), *Epitaph*, Milano, Ubulibri.
- Castellucci, R., Guidi, C., Castellucci, C. (1999), *Epopea della polvere. Il teatro della societas Raffaello Sanzio*, Milano, Ubulibri.
- Castellucci, R. (2016) *La meccanica della retorica. Intervista a Romeo Castellucci*, from <http://www.minimaetmoralia.it/wp/la-meccanica-della-retorica-intervista-a-romeo-castellucci-attorno-ai-pezzi-staccati-del-giulio-cesare/> (ultima consultazione 20/04/2017).
- De Marinis, M. (1999), *La danza alla rovescia di Artaud*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro.
- Deleuze, G. (2002), *Un manifesto di meno*, in Deleuze, G., Bene, C., *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet: 85-113.



- Deriu, F. (2013), *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le lettere, 2013.
- Durkeim, É. (1962), *La divisione del lavoro sociale*, Milano, Edizioni Comunità.
- Dixon, S. (2007), *Digital performance*, Cambridge, MIT press.
- Donà, M. (2006), *Tutto per nulla. La filosofia di William Shakespeare*, Milano, Bompiani.
- Emmel, F. (1924), *Das Ekstatische Theater*, Prien, Kampmann & Schnabel.
- Esposito, R. (1998), *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi.
- Esposito, R. (2002), *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino, Einaudi.
- Fabre, J. (1996), *Arti & insetti & teatri*, Genova, Costa e Nolan.
- Fabre, J. (2008), *Conversazione con Jan Fabre*, in Van den Dries, L. (2008), *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su di un processo di creazione*, Milano, Ubulibri: 259-296.
- Fabre, J. (2011), *Teatro*, Milano, Ubulibri.
- Fabre, J. (2011), *Conversazione con Jan Fabre*, from <http://www.altrevelocita.it/teatridoggi/3/interviste/97/il-potere-del-corpo-vulnerabile-conversazione-con-jan-fabre.html> (ultima consultazione 20/04/2017).
- Fabre, J. (2014), *Stigmata. Actions & Performances 1976 - 2013*, Milano, Skira.
- Fisher-Lichte, E. (2005) *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring forms of political theatre*, London New York, Routledge.
- Fisher-Lichte, E. (2014), *Estetica del performativo*, Milano, Carocci.
- Fisher-Lichte, E. (2014a), *Dionysus Resurrected Performances of Euripides' The Bacchae in a Globalizing World*, West Sussex, John Wiley & Sons Ltd.
- Frezza, G. (1995), *La macchina del mito tra film e fumetti*, Scandicci, La Nuova Italia.
- Frezza, G. (2015), *Figure dell'immaginario. Mutazioni del cinema dall'analogico al digitale*, Cava de' Tirreni, Areablu.
- Galletti, M. (2015), *La comunità "impossibile" di Georges Bataille*, Torino, Kaplan.
- Gemini, L. (2003), *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Milano, Franco Angeli.
- Giannachi, G. (2004), *Virtual theatres. An introduction*, London-New York, Routledge



- Giannachi, G. (2007), *The Politics of New Media Theatre*, London-New York, Routledge.
- Giannachi, G., S. Benford (2011), *Performing Mixed reality*, Cambridge-London, MIT press.
- Girard, R. (1980), *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi.
- Girard, R. (1983), *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Milano, Adelphi.
- Girard, R. (1987), *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi.
- Girard, R. (1994), *L'antica via degli empi*, Milano, Adelphi.
- Girard, R. (1998), *Shakespeare o il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano.
- Heidegger, G. (2014), *Incontro con Romeo Castellucci Conversazione sulla regia di Orfeo ed Euridice di Gluck*, from <http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/incontro-con-romeo-castellucci> (ultima consultazione 20/04/2017)
- Kauffman, L. (1998), *Bad Girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, Berkley, University of California press.
- Klossowski, P. (1995, *Senza titolo*, in Bene, C. (1995), *Opere*, Milano, Bompiani: 1528-1531.
- Knott, J. (1964), *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli.
- Kuppers, P. (2003), *Disability and Contemporary Performance Bodies on Edge*, New York, London, Routledge.
- Kuppers, P. (2007), *The Scar of Visibility #1 medical performances and contemporary art*, Minneapolis London, University of Minnesota press.
- Kuppers, P. (2014), *Studying Disability Arts and Culture: An Introduction*, New York, Palgrave.
- Mac Ginn, C. (2008), *Shakespeare filosofo. Il significato nascosto nella sua opera*, Roma, Fazi.
- Mango, L. (2011), *Il Teatro delle orge e dei misteri di Hermann Nitsch*, in *Acting Archives Review. Rivista di studi sull'attore e la recitazione*, anno I, n. 1, aprile 2011, pp. 15-43
- Monteverdi A.M. (2011), *Nuovi media nuovo teatro*, Milano, Franco Angeli.
- Monteverdi, A.M. (2014), *L'Orfeo di Castellucci. Musica celestiale per un angelo in coma vigile, Rumor(s)cena 25 giugno 2014*, from



<http://www.rumorscena.com/25/06/2014/lorfeo-di-castellucci-musica-celestiale-per-un-angelo-in-coma-vigile> (ultima consultazione 20/04/2014)

Nitsch, H. (2008), *Museo Nitsch Napoli*, Napoli, Edizioni Morra.

Nitsch, H. (2010), *Essere. Teorie dell'Origien Mysterien Theaters*, Napoli, Edizioni Morra.

Orozco, L., Parker-Starbuck, J. (2013), *Performing Animality Animals in Performance Practices*, New York, Palgrave.

Pizzo, A. (2013), *Neodrammatico digitale: Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University press.

Pitozzi, E. (2015), *Estendere il visibile: la logica del suono e del colore*, in Di Matteo, P. (2015) *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Napoli, Cronopio: 115-126.

Ragone, G. (2015), Radici delle sociologie dell'immaginario, *Mediascape journal*, n.4: 63-75

Ricciardi, F. (2011), *Shakespeare filosofo dell'essere. L'influenza del poeta drammaturgo sul mondo moderno e contemporaneo*, Milano, Mimesis.

Salter, C. (2010), *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, Cambridge, MIT press.

Schechner, R. (2011), *Performance studies. An introduction*, London-New York, Routledge.

Shakespeare, W. (1986), *Riccardo III*, Milano, Rizzoli.

Turner, V. (1986), *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino

Turner, V. (1993), *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino.

Turner, V. (2014), *Antropologia dell'esperienza*, Bologna, il Mulino.

Van den Dries, L. (2008), *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su di un processo di creazione*, Milano, Ubulibri.

Van den Dries, L. (2011), *L'Animalité dans l'oeuvre de Jan Fabre*, in Parault, S. (2011), *L'Homme en Animal sur scène et au cinéma*, Nanterre, Esitions du Jongleur