

ROSSELLA MAZZAGLIA

IL RIFLESSO DELLA SCENOGRAFIA: EREDITÀ NOVECENTESCHE E PROSPETTIVE CONTEMPORANEE

The reflex of scenography: XIX century heritage and contemporary perspectives) focuses on scenography since the 1980s, with a special interest in Italian theatre. It articulates an opening of the theoretical framework of scenography accounting for the transformation theatre has undergone since the second half of the Twentieth Century. In so doing, it shows some continuity with the past while also accounting for new tendencies in the construction of the performative space, which appear to be informed by a dialectics between the scene as sensorial stimulus and the scene as sign. This tension is engaged according to its present forms as a reflection of the artists' contemporary sensibility towards life and society.

Tutto parte dall'imbarazzo. Quello, per esempio, che descrive Ermanna Montanari ripensando alle scene di *Salmagundi*, opera per la quale non le è possibile misurare lo spazio (come è sua consuetudine fare) a partire dal proprio corpo. L'attrice non recita infatti in questo spettacolo del 2004 del Teatro delle Albe e deve, dunque, immaginarsi l'impianto scenografico dall'esterno. Giunge ad una soluzione solo dopo che, scartate alcune ipotesi, il regista Marco Martinelli le comunica l'intenzione di ambientare lo spettacolo nel monolocale di Merletto, il dottore neolaureato protagonista dell'opera.

Non approvo subito l'idea dell'appartamento – racconta Montanari –, temo di cadere in un realismo che a teatro spesso mi mette a disagio. Ma perché deve essere realistico il monolocale di Merletto? Dopo giorni di riflessione insieme alla mia collaboratrice scenografa Cosetta Gardini, troviamo un punto di incontro, che “sposta” radicalmente il rischio della convenzione realistica, in *San Gerolamo nello studio* di Antonello da Messina. [...] L'opera per “sottilità”, forza e rilievo, è perfetta. Comprendiamo che quella serenità classica, quella simmetria, potranno esserci utili. E le oleose fantasie cominciano a raggelarsi a trasformarsi in pareti laccate e specchianti, in superfici alluminate⁷⁶ (Montanari 2014: 141).

Due sono i procedimenti di costruzione dello spazio performativo cui Ermanna Montanari allude: il primo, che non è citato nell'estratto, ma ne costituisce la premessa, pone al centro il corpo dell'attore e “comprende” e pensa lo spazio come il suo *habitat*. La sua concezione è essenzialmente dinamica, in quanto dipendente dalla presenza e dai movimenti degli attori al suo interno. Il secondo è soprattutto visivo ed esterno; dialoga *in primis* con il testo, l'autore e il regista, intrattenendo spesso un rapporto privilegiato con fonti figurative e audio-visive. Entrambi coesistono in vario grado nel risultato finale, per quanto alludano tanto ad un processo creativo differente quanto ad uno spettro molto ampio di possibilità realizzative.

Se la scena immaginata a partire dal corpo dell'attore sottintende uno spazio dinamico, è d'altro canto vero che dal futurismo in poi è difficile pensare qualsiasi scena in termini esclusivamente statici o geometrici⁷⁷. Sin dai primi del Novecento le teorie di Gordon Craig hanno indicato una strada verso la visualizzazione scenografica del movimento. Le innovazioni

⁷⁶ Si veda anche Martinelli 2004.

⁷⁷ Si veda in merito Sinisi 1995.

tecnologiche di fine Novecento - che hanno traslato il movimento dalla dimensione meccanica a quella sensoria – hanno poi contribuito a smussare ulteriormente il rapporto tra visione e cinesi. Hanno peraltro introdotto o, comunque, beneficiato della presenza di figure esterne al teatro, da ingegneri e tecnici specializzati (come i *sound designers*), con un ruolo non solo operativo. Neanche l'identità dello scenografo è pertanto semplice da definire.

Esiste oggi una definizione dello scenografo? Non direi – affermava sin dagli anni ottanta Emanuele Luzzati -. Anche perché nel teatro o meglio nello spettacolo non ci sono più limiti. Uno spettacolo può essere fatto anche solo di scenografia, di oggetti in movimento, di pupazzi oppure assolutamente senza scena diventando scena il luogo occasionale della rappresentazione. Il regista, l'attore diventano scenografi e gli scenografi diventano registi (Luzzati 1980: 4).

Con queste parole, Luzzati ricorda le potenzialità dell'interscambiabilità di ruoli sviluppatasi nel corso del Novecento teatrale. Laddove, però, potevano prima darsi dei percorsi formativi riconoscibili, oggi l'ambiguità sull'autorialità scenografica deriva anche dalla provenienza non istituzionale di chi fa teatro, oltre che dalla volontà degli artisti di forzare i contenitori disciplinari.

Cerco di pensare alla musica, mentre la compongo, come se fosse una scenografia – dice il regista Pietro Babina –, o alla scenografia, mentre la costruisco, come fosse un dialogo. Questo mi aiuta a forzare gli stereotipi legati ad ognuno degli elementi (stereotipi della loro funzione drammatica) e al contempo mi aiuta a trovare le frequenze cui modulare l'insieme⁷⁸ (Babina 1999: 24).

Di conseguenza, lo stesso studioso avverte inizialmente una sensazione d'imbarazzo dinanzi ad un oggetto di ricerca apparentemente durevole e documentabile, eppure sfuggente sul piano teorico. Ci si chiede se sia possibile fare ordine e chiarezza nella frammentarietà della scena teatrale contemporanea, senza demandarne la comprensione esclusivamente alla critica. Gli sviluppi scenografici riflettono, infatti, anche la pluralità delle concezioni registiche odierne (non solo, per quanto prevalentemente, post-drammatiche), mentre mediano tra condizioni produttive diverse. Più di quanto non avvenga per la drammaturgia e la regia, le scelte conclusive dipendono, difatti, solo in parte da valutazioni estetiche e sono piuttosto il frutto del compromesso tra poetica, possibilità economiche e capacità realizzative.

Il tentativo di confronto con altri, autorevoli, testi pare confermare la difficoltà di raggruppare la fenomenologia scenica odierna. Nel descrivere la storia della scenografia fino al XXI secolo, Franco Perrelli si serve, per esempio, dei premi UBU, che consentono di registrare i momenti apicali di una sperimentazione altrimenti troppo ampia ed eterogenea per essere trattata. Dice l'autore:

Una volta tracciate [...] tendenze generalissime – che non dissipano affatto una sorta di genetica frammentazione del tema, peraltro troppo fresco per poter essere solidamente storicizzato -, cosa significa la trasformazione dell'avanguardia per la scenografia sperimentale degli ultimi due decenni del secolo? Un aiuto empirico per rispondere alla domanda ci può arrivare ancora una

⁷⁸ Rispetto alla diversa formazione degli artisti di teatro, un caso eclatante è senz'altro il gruppo romagnolo Masque Teatro, nato nel 1988 dall'iniziativa della sociologa Catia Gatelli e dell'ingegnere Lorenzo Bazzocchi, che sviluppa una ricerca particolarmente attenta alla costruzione scenografica. Cfr. Molinari-Ventrucci 2000.

volta da quel sensibile sismografo della contemporaneità teatrale rappresentato dai Premi Ubu per la sezione Scenografia (Perrelli 2013: 258).

In breve, le forme sfuggono a una sistematizzazione, rendendo problematica tanto un'indagine verticale dell'orizzonte della scena teatrale, quanto una ricognizione completa delle sue manifestazioni. Nonostante le incertezze indotte dalla vicinanza cronologica, in questo scritto si cerca pertanto di affrontare questo limite interpretativo, ipotizzando un'attualizzazione dei termini con cui si pensa la scenografia e l'individuazione di alcuni tratti ricorrenti nella concezione contemporanea dello spazio performativo.

La violenza discorsiva come necessità interpretativa

Non è possibile seguire una linea diacronica, senza premettere la necessità di tradirla e trasformarla, segmentandola e differenziandola. Fungono, in tal senso, da premessa metodologica le riflessioni avanzate da Michel Foucault, ne *L'ordine del discorso*, sul principio di discontinuità, che nega l'esistenza di un unico grande discorso represso da dissotterrare e una storia intesa come "un grande divenire, vagamente omogeneo" (Foucault [1971] 2014). Interrogando il rapporto tra discorso, verità e potere, Foucault definisce infatti i discorsi delle pratiche discontinue che esercitano una violenza sulle cose, delimitandole e definendole. Il teorico che abbia rinunciato al principio genetico e ai rapporti di causalità tipici della "storia classica" può dunque analizzare gli eventi contemporanei cercando, invece, di riconoscere elementi specifici e regolarità sistematiche. Correlazioni e differenze non mirano, in quest'ottica, a delineare pertanto una continuità, quanto a precisare l'individualità dei singoli insiemi di sapere e le relazioni che li governano.

La discontinuità nella percezione della linearità storica e della realtà presente condiziona, di fatto, tanto le strategie discorsive, quanto la concezione scenica degli artisti cresciuti nell'ultimo ventennio del secolo scorso. Anche in ambito teatrale, lo storico è perciò costretto a misurarsi con le premesse teoriche di questa generazione, oltre che con le manifestazioni estetiche della relativa visione della contemporaneità. Molti degli adolescenti degli anni ottanta, vissuti in un permanente "week-postmoderno", riconoscono i propri referenti culturali nel video, nella televisione e nella pubblicità, piuttosto che nei maestri teatrali, e vedono nella storia una rimanenza da accostare, accatastare, tralasciare accanto ad altre: un sapere residuale e trascurabile, quand'anche noto. Daniela Nicolò di Motus, in occasione di un convegno del 1996 dichiara, al riguardo, le ragioni di uno sguardo "al presente":

QUI si sta immersi in una dimensione di continui trapassi inconsapevoli, a-direzionali, che scolpiscono i nostri processi percettivi e creativi,- così come sono stati impressi dai cartoon giapponesi e dai documentari disneyani, noi, prima generazione cresciuta a Tv di stato e spot pubblicitari, adolescenti nei magnifici anni '80 dei primi revival per le mode degli anni della contestazione, del teatro italiano che esce dai binari della drammaturgia classica, che si infiamma per le nuove artificialità e si avventura sulle superfici plastiche delle scritture sceniche... Tutto poi riassorbito, sedimentato, narcotizzato, ma pur sempre presente...(Nicolò 2010: 7-8).

Riconoscendosi in una generazione *post* che ha abbracciato il rizoma, l'assenza di uno stile forte e la scelta della non appartenenza, Nicolò allude alla contaminazione estetica che impedirebbe di

leggere delle costanti relazionali o narrative nel teatro. Così dicendo, l'attrice non si discosta, in realtà, dalla retorica delle avanguardie novecentesche, sempre pronte a tradire il passato e a dichiarare la propria individualità in nome di un'irriconecibilità genetica e di stile, al tempo stesso in cui mette, tuttavia, in luce l'inevitabile cambiamento indotto dalla globalizzazione, dalla società dello spettacolo e dall'informatizzazione di massa. La vita che scorre dinanzi a schermi interattivi e multipli, come quello del computer e dei telefonini, ha, per esempio, modificato ormai la percezione individuale dello spazio, favorendo, sul *coté* teatrale, una strutturazione centrifuga della scena. *La retorica della discontinuità* (altro modo di interpretare la retorica modernista dell'avanguardia) diventa così *premessa creativa e strategia compositiva*⁷⁹; suo contraltare è il ripetuto ritorno di forme e idee che si precisano nei singoli accadimenti performativi.

Si sovrappongono, pertanto, due linee interpretative dappprincipio discordanti: da una parte, quella dello storico – per quanto cautamente realistico nel valutare le apparenti continuità quale affioramento specifico di processi di costruzione e di trasformazione della cultura – e, dall'altra, quella immanente ben descritta da Daniela Nicolò. Negoziando tra queste due prospettive, le costanti scatenano quesiti sulle ragioni e sulle dinamiche che sottintendono lo sviluppo degli eventi performativi, imponendo un rinnovato dialogo con la storia recente, oltre che con l'attualità.

Pensando all'uso della luce come elemento drammaturgico, riemerge per esempio, nel secondo Novecento, una modalità di sperimentazione che vede Robert Wilson riconoscere un predecessore in Rudolf Appia, ma che consente anche di interrogare le rifrangenze di luci e le partizioni della scena realizzate da Federico Tiezzi con i Magazzini Criminali negli anni ottanta a partire dagli *screens* di Gordon Craig⁸⁰. Similmente, il movimento percepito e percepibile nella continuità del gesto e dell'azione scenica, che è forse il vero obiettivo della generazione di inizio Novecento⁸¹, fa spazio negli anni ottanta alla diffrazione dell'immagine, che anticipa l'immersione visiva e cinetica (dello spettatore) di certi esperimenti del nuovo millennio (si pensi alla seconda parte dell'episodio di Marsiglia della *Tragedia Endogonidia* della Societas Raffaello Sanzio in cui è persino assente il corpo dell'attore).

Anche *la continuità con la performance art*, che la studiosa americana Roselee Goldberg fa risalire alle avanguardie storiche, non si dà per travasi di tecniche e stili, ma *come potenzialità*. L'idea dello "spazio come prassi" consente, in particolare, di ripensare il rapporto tra punto di vista interno ed esterno della costruzione scenografica in maniera complementare. In un saggio del 1975, Goldberg notava, infatti, come l'arte concettuale includesse possibilità realizzative estremamente eterogenee, quali la *body art* e la *land art*:

Per cui, mentre alcuni artisti "concettuali" rifiutavano l'oggetto d'arte, altri vedevano nell'esperienza dello spazio e del loro corpo l'alternativa più immediata e sostanzialmente reale. Molta dell'arte concettuale, presentata come "land art", piuttosto che come "body art", o "performance art", implicava direttamente o indirettamente una posizione particolare, così come un'investigazione, dell'esperienza dello spazio⁸² (Goldberg 1975: 131).

⁷⁹ Nei movimenti culturali del XX secolo si riscontra, infatti, una retorica dell'avanguardia intrisa d'idealismo, che si traduce nella volontà di operare una cesura con il passato, di farsi tramite di un progresso che si realizza attraverso il mutamento e la *tabula rasa* dai precedenti estetici e culturali. Cfr. Celant 1984.

⁸⁰ Cfr. Grazioli 2008: 175-178.

⁸¹ Non un movimento esclusivamente meccanico, comunque, ma un "movimento dell'anima" come individua Franco Ruffini, tessendo un ipotetico *pendant* tra François Delsarte, Isadora Duncan e Gordon Craig. Si veda, al riguardo, Ruffini 2009: 5-67.

⁸² Le traduzioni dall'inglese sono di chi scrive.

Già allora, per molti il corpo rappresentava la migliore misura dello spazio, che si compiva infine nello sguardo dell'osservatore, l'unico capace di tenere assieme tutti i tasselli dell'opera (cui molti spettacoli alludono, peraltro, attraverso uno spettatore in scena, attivando un dinamismo dello sguardo che imposta lo spazio come percezione soggettiva della distanza). Frammentazione estetica e riflessività (meta-teatrale e concettuale) coesistono, similmente, in ambito teatrale: l'azione scenica vocale, fisica o trasfigurata, e l'occhio dello spettatore (anche del primo spettatore, quale è appunto il regista) definiscono il campo di tensioni creative in cui il disegno scenografico prende forma.

In questo quadro, la scenografia ha perso totalmente l'originaria funzione decorativa, collocandosi piuttosto nel solco del cambiamento descritto da Marco De Marinis, ovvero del passaggio dallo "spazio della drammaturgia" alla "drammaturgia dello spazio" del Novecento teatrale (De Marinis 2000). Sul finire del secolo, lo sviluppo scenico porta alle estreme conseguenze questo processo: elementi scenografici e oggetti di varia natura finiscono per plasmare la fisicità degli interpreti, costringendone e ingabbiandone il corpo in maniera quasi osmotica⁸³.

L'uso delle tecnologie ha ulteriormente ampliato l'esplorazione del rapporto scena-corpo, particolarmente con il video⁸⁴. Nell'interazione con le nuove tecnologie, lo spazio diventa diaframmatico, così da amplificare la capacità percettiva (soprattutto, visiva e sonora) dell'interprete e dello spettatore. Ne deriva una scena mobile, e altrettanto effimera, concettualmente distinta dall'ipotesi di un'architettura in movimento immaginata negli anni venti da Oskar Schlemmer, che pure – diversamente – lavorava sull'amplificazione della presenza scenica. Le soluzioni teatrali reagiscono, cioè, in vario modo, al contesto storico nel ridisegnare le potenzialità della scena: l'immersione contemporanea in un ambiente sonoro e visivo dispersivo motiva, in particolare, un equilibrio soggettivo tra le componenti dello spettacolo e la maniera in cui oggetti, persone, suoni, luci, immagini e parole *connotano* lo spazio dell'azione.

Dal punto di vista della ricostruzione storica, alcuni elementi sembrano, comunque, ormai acquisiti dalla "generazione di mezzo", che ha vissuto il teatro dagli anni ottanta ed è transitata nel nuovo millennio, e dalle nuove generazioni. Tra questi: l'esplorazione di luoghi non ortodossi sin dagli anni sessanta e il cambiamento nell'uso del teatro all'italiana soprattutto dalla seconda metà degli anni settanta, tanto nel numero e nel rapporto con gli spettatori, quanto nell'impiego originale delle sue componenti (come sipario e quinte). La ricaduta teorica di queste sperimentazioni, che hanno ulteriormente scorporato la realizzazione scenografica dalla costruzione di uno spazio architettonico apposito, comporta una riconfigurazione dell'oggetto stesso di ricerca: non più il luogo, né lo spazio teatrale, quanto piuttosto uno "spazio performativo" che consente di integrare approccio registico e scenografico (McAuley 2012). Sin dall'esperienza delle avanguardie italiane degli anni sessanta, regia e scenografia sono, infatti, considerate aspetti compresenti di una pratica

⁸³ Si pensi all'Accademia degli Artefatti di Roma o a Masque Teatro, di cui fonti iconografiche e una sintesi si trovano in Stefania Chinzari, Paolo Ruffini, *Nuova Scena Italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvecchi, Roma, 2000.

⁸⁴ Oltre alle esperienze note ed esemplari del teatro sperimentale di compagnie come Lenz Rifrazioni e, fino a un certo momento, Motus, è significativo che esperimenti con il video e il computer che non nascondono il dispositivo e rifuggono anche da una narrazione lineare riconoscibile siano proposti ad un pubblico infantile, come in *Joseph Kids* (2013) di Alessandro Sciarroni, con la partecipazione di Michele Di Stefano. Nel corso dello spettacolo, Di Stefano apre le finestre del computer e interagisce con i comandi, per poi muoversi dinanzi ad una webcam. A seconda dell'applicazione scelta, la sua immagine, proiettata sul fondo del palcoscenico, è deformata in vario modo, fino a rendersi del tutto irriconoscibile. Il pubblico previsto per questo esperimento, della durata di mezz'ora, va dai 6 ai 10 anni.

di “scrittura scenica” che, come affermato da Giuseppe Bartolucci, ha rinnovato il teatro, dando un ruolo comprimario a parole, immagine, gesto corporeo, movimento, oggetti e ambientazione, a partire dal recupero della “materialità dei mezzi espressivi” (Bartolucci 2007: 97, 323-331). L’autore delle scenografie media pertanto tra le pratiche e le visioni degli altri co-autori della scena, anche laddove la sua persona fisica e la sua firma sono riconoscibili.

Altri lasciti derivano dallo sconfinamento interdisciplinare del secondo dopoguerra e, rispetto all’uso massiccio dei media, degli anni ottanta e novanta. La commistione di mezzi risponde alla diffrazione e alla decentralizzazione dello spazio scenico, che trova un modello nella concezione coreografica di Merce Cunningham, legato da un sodalizio estetico e di vita a John Cage. Confermando la rottura tra i generi, Cage è un riferimento indiscusso per tutte le arti dal secondo dopoguerra; con la propria musica, il compositore ha infatti dato dignità alla materia sonora del silenzio e rimodulato il rapporto tra premeditazione ed alea⁸⁵.

Influente è anche la concezione e la pratica di una voce teatrale che si spazializza oltre il verbo e che crea l’ambiente sonoro dello spettacolo, a partire dalla forsennata vocalità di Carmelo Bene fino alle traspiranti atmosfere della Societas Raffaello Sanzio, legata da una lunga collaborazione con l’artista del suono Scott Gibbons. Questi esempi agiscono ormai, incontrovertibilmente, sull’immaginario teatrale contemporaneo e invitano ulteriormente a chiedersi se la scenografia vada intesa solo in senso visivo o se non si debba, piuttosto, scorporare una scenografia sonora e olfattiva. Nel teatro e nella danza contemporanei, suoni e rumori non si limitano, infatti, a generare dei semplici effetti (quale il campanello che anticipava l’ingresso di un attore in scena), come nel teatro di prosa tradizionale, bensì compongono un ambiente sonoro che lo studioso Ross Brown chiama, non a caso, un “paesaggio sonoro”, sottolineando la necessità di una sua considerazione autonoma (Brown 2012: 340-347).

Lo spazio performativo si presenta inoltre, spesso, come spazio vissuto, tracciato visivo di una memoria e di una temporalità propria dello spettacolo⁸⁶. Già dagli anni ottanta nel teatro-danza di Pina Bausch oggetti e materiali di scena venivano agiti dagli interpreti e ne influenzavano i movimenti: numerose sedie ingombrano il palco di *Café Müller* nel 1978; dieci anni dopo un muro di mattoni crolla all’inizio di *Palermo Palermo* (1989), riempiendo una scena cui si aggiungono rifiuti che fungono da ostacolo e da argine agli spostamenti dei danzatori, oltre ai fiori, alla terra, all’acqua, alle foglie che sempre invadono il palcoscenico degli *Stücke* della coreografa tedesca. Negli ultimi anni, tra i possibili esempi, ritorna in mente l’evoluzione scenografica del primo quadro di *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio* di Romeo Castellucci del 2010. L’effetto della tanto discussa gigantografia del volto di Gesù, che fissa lo spettatore fino ai momenti finali dello spettacolo, è senz’altro accresciuto dal progressivo imbrattamento dello spazio bianco che “racconta” il trascorrere del tempo e del dramma e lo rende sempre più insopportabile, assieme al diffondersi crescente dell’odore d’ammoniaca nella sala.

La materialità della scrittura scenica anticipa e alimenta, di fatti, l’attuale “magnificazione della sfera percettiva” (Valentini 2007: 42) cromatica, luminosa, sonora e olfattiva. L’enfasi sensoriale della ricezione teatrale assimila la scelta di molti registi del secondo Novecento di unire sala e scena e di evitare, dunque, la separazione tra chi fa e chi osserva, ritornando in alcuni casi alla

⁸⁵ Cfr. Mazzaglia 2012.

⁸⁶ Naturalmente, la fissità dello spazio scenico può al contrario rispecchiare una strategia comunicativa, in luogo della ricerca della verosimiglianza. Così è per le stanze di albergo del progetto *Rooms* di Motus: lo spazio è “bloccato” per esaltare il trascorrere del tempo. Si veda in merito Casagrande- Nicolò 2006.

funzione rituale e quasi sacrale del teatro, contemplata *in primis* nelle sperimentazioni di Jerzy Grotowski. Il suo modello si imprime in autori che gli riconoscono un insegnamento diretto, come Eugenio Barba e Peter Brook, ma sono tanti i figli illegittimi che ne hanno almeno letto l'opera, quel teatro di carta così influente nel corso di tutto il Novecento. In forme diverse, l'invito alla partecipazione è tipico, inoltre, degli happening, cui è connaturato il "concetto di spazialità", l'idea che l'opera possa espandersi nello spazio "come un organismo che interagisce con lo spettatore" (Valentini 2007: 63)⁸⁷.

La fisicità del teatro e della danza e la deteatralizzazione riflettono un'adesione alle "cose" che oltrepassa il periodo storico e le forme iniziali. Gli autori degli happening, provenienti dalle arti visive e sensibili all'estetica dell'informale, usavano stoffe povere, sacchi grezzi, cartone, ma lo stesso approccio si riconosce altrove nelle modalità d'uso di elementi meno materici, come la luce dei neon che, fornendo un'illuminazione omogenea e diffusa, tende ad annullare le ombre (e il significato simbolico che l'ombra può invece assumere non sfugge ripensando ai tagli di luce e alle sovradimensioni ombrose dei film espressionisti degli anni Venti). Il diniego dell'illusione teatrale a favore della materia è, dunque, trasversale e permanente. Si ritrova, per esempio, anche nell'opera del regista polacco Tadeusz Kantor, che nel corso della propria vita lo traduce tanto nella sperimentazione dentro luoghi reali della vita di tutti i giorni, quanto all'interno della cornice teatrale con la sua presenza in scena nel ruolo di regista e con il trucco ostentato degli attori:

All'inizio, avevo una definizione – dice Kantor –: il luogo che non è destinato al teatro, il luogo preso nella vita. Con l'andar degli anni, ha perso importanza, come un indicatore stradale che avremmo superato. L'indicazione ha perso la sua necessità, il suo carattere ortodosso. È dietro di noi, ma l'abbiamo sempre in mente. [...] Bisogna prima creare la formula, poi abbandonarla. Ma bisogna salvare sempre questa traccia, la traccia di questa radicalità (Kantor 1990).

La *memoria*, con i suoi salti e focus individuali, e una storia "minuta" consentono di mettere in relazione eventi e forme distinte, così da non isolarli e da renderli meno estranei, riconfigurando il rapporto tra identità specifica (singolarità) e contesto, tra permanenza e mutamento. L'asse di questo confronto si muove tra spazio dinamico-geometrico, tra corpo-scena, visione e cinesi e - come ancora solo abbozzato - tra stimolo sensorio e segno. La discontinuità dichiarata dagli artisti e riconosciuta a livello teorico va pertanto controbilanciata dalle specificità storiche, che indicano delle strategie interpretative e discorsive e, al tempo stesso, costituiscono un potenziale concreto nella prassi teatrale contemporanea.

Tra gli anni ottanta e il 2010, i tratti qui discussi sono infatti riemersi in forme dissimili: il corpo ha, per esempio, ritrovato la sua centralità accanto a un'insistita commistione di mezzi e all'enfasi sulla sfera percettiva. Tanto la letteratura critica quanto quella scientifica negano, tuttavia, la possibilità di accorpare la fenomenologia teatrale esistente in unico genere⁸⁸. Le definizioni diffuse nel gergo teatrale partono, piuttosto, da accorpamenti cronologici o anagrafici, quali, in progressione, "teatri novanta", "teatri degli anni zero", "terza ondata", ecc. La fluidità dei tempi moderni sembra, anzi, avere schiacciato la durata di ogni singola generazione, che ancor prima di

⁸⁷ Sul nuovo teatro, in italiano, si veda anche De Marinis 1987.

⁸⁸ Meno significativo rispetto allo studio della scenografia, ma non per questo trascurabile in una storia del teatro contemporaneo, è ovviamente il teatro di narrazione, che isola e immobilizza il corpo dell'attore, alludendo ad un'intimità (finanche cinematografica) da primo piano che, tuttavia, si discosta fortemente dalle scelte estetiche e compositive finora menzionate.

arrivare ad una maturità riconosciuta vede la propria giovinezza soppiantata dalla stanchezza di una prematura vecchiaia, se non a patto di un cambiamento altrettanto continuo e fluido⁸⁹. Nella compressione temporale di questi decenni, elemento trasversale sembra semmai l'attenzione che gli artisti hanno riservato, e ancora riservano, alle pratiche di vita quotidiana, alla società e alla loro sfuggente contemporaneità. Le variazioni del teatro del nuovo millennio paiono nascere (consapevolmente o meno) sulle conquiste del secondo Novecento, mentre misurano in maniera inedita l'attuale e vivace tensione tra stimolo percettivo e segno. Se il XX secolo ha avvicinato lo spettatore, cercando un'intimità che allude al tatto rispetto alla visione e all'ascolto, la domanda tuttora aperta è che orientamento esprima la rinnovata funzione segnica della scena. È possibile che la vicinanza non sia ormai che il contraltare dell'esteriorità di una scena-mondo estranea?

La scorza della realtà: la funzione segnica della scena

Una dialettica anima l'ecllettismo del teatro contemporaneo nei suoi immancabili e singolari scivolamenti tra matericità e significazione: l'enfasi sulla fisicità dello spazio e degli oggetti che lo abitano sembra paradossalmente orientata, oggi, nella direzione di un'*illusione invertita*. Di questo sguardo inedito sul contemporaneo lo spazio performativo diventa ora chiave di lettura privilegiata.

Studiando la “nuova ondata del teatro italiano”, ovvero le attività performative di collettivi, compagnie e gruppi italiani sorti dopo il 2000, Silvia Mei definisce la scena come un'*iperscena*, (amplificata il più delle volte da supporti tecnologici) che, nell'interazione con il corpo dell'attore, finisce spesso per modificarlo, tramutarlo in ombra, silhouette, in una sorta di rinnovata marionetta craighiana (Mei 2012)⁹⁰. Questa interpretazione (che riprende, sin dai termini, un primo *focus* riservato alla scena contemporanea da Paolo Ruffini nel volume *Ipercorpo*), vede prevalere uno spazio iconografico che contribuisce fortemente a definire la tipologia stessa di teatro, cui Mei pensa come a un “teatro iconografico”. La bidimensionalità della scena la trasforma in un *medium* senza fine, che si muove tra il referente e la sua trasposizione teatrale, anche quando l'iperrealismo e l'enfasi performativa degli spettacoli sembrerebbero negarne l'artigianalità.

Sebbene non si possa applicare appieno un processo deduttivo, come quello relativo alle scene del crimine usate come punto di riferimento da Francesca Gasparini in un'ipotesi di lettura della rappresentazione contemporanea, l'idea di un “sistema segnico disordinato” e l'ipotesi di uno spazio abitato da “brandelli di realtà” sembra invece spiegare, almeno in parte, forme recenti di sperimentazione teatrale e di danza (Gasparini 2008). Nel porre l'enfasi sullo “spettatore-vate” che ricostruisce individualmente la propria ipotesi di realtà a partire dagli indizi disseminati sulla scena, Gasparini minimizza o annulla, però, la portata comunicativa di chi, senza volere imporre una

⁸⁹ Non si entrerà in questa sede nel dibattito sullo stato del teatro e della danza italiani, pur chiarendo, ai fini di una maggiore comprensione, la specificità nostrana di un sistema che, da qualche anno, consente alle realtà emergenti di circuitare, mentre preserva in parte la stabilità delle istituzioni esistenti, senza però prevedere un territorio di sopravvivenza e di crescita per chi, ormai non più giovane (non solo dal punto di vista anagrafico) non è salito, per estetica e di necessità, nell'alveo dei contesti “protetti” dell'istituzionalità. Questa situazione, complessa per chi si occupa di *performance* teatrale, è ancora più difficile per chi opera nell'ambito, sia pure eterogeneo e dai labili confini, della danza.

⁹⁰ Rispetto alle considerazioni sulla scena, Mei cita in particolare lavori dei gruppi Muta Imago, Zaches Teatro, Orthographe, Nanou, Città di Ebla.

propria visione sul mondo, comunque si serve del teatro per *misurare* la propria relazione con quanto lo circonda.

Nel suo essere segnica, la scena è infatti volutamente straniante, come “estraneo” è l’uso di oggetti all’interno di una percezione ostentatamente vacua dell’esistente. Mentre nel teatro di Peter Brook il vuoto dello spazio risuonava di tutte le presenze possibili, di una pienezza che integrava in questo termine e concetto l’orientalismo personale del regista, nella scena iper-contemporanea, marcata da un presente sovraesposto, il vuoto risuona piuttosto di un senso di assenza, di un galoppante e pervasivo nichilismo.

Recitano le note di presentazione di *My love for you will never die* (2001) di Kinkaleri:

il luogo delle successioni di atti indimenticabili, dall’arrivo, alla seduta allo sguardo, allo sbadiglio, al sospiro, al bisbiglio, alla piccola risata al sonno. Un luogo di ricerca che svuota gli oggetti affidandosi alla dolce superficie con un sentimento di semplice concatenazione di atti senza perlustrazione, un volume instabile senza riferimento che non lascia come traccia altro che il proprio vuoto. Spazio svuotato dall’apparenza, liberato da quella luminosa glorificazione della bellezza che cancella il diritto al pericolo (Kinkaleri 2008: 46).

La scena è qui costituita da una quadratura nera verticale e linoleum bianco a terra. In questo spazio spoglio, a due metri dal fondale, si trovano un giradischi e due casse a destra, e un divano di pelle color crema a sinistra. Sopra, una palla di vetro con due pesci, uno rosso e uno nero; di lato, per terra, una ciotola di ghiaccio con pesche e limoni. Dominano lo spazio le luci, montate visibilmente su barre orizzontali, e il video: sul pavimento sono proiettati paesaggi sui quali si inseriscono entrate e uscite dei danzatori, i cui gesti *low profile* ostentano un’attesa e una ripetizione di rituali apparentemente senza senso. Ne deriva un’impressione di alienazione, che ritroviamo anche nelle altre opere di Kinkaleri e che è una cifra ricorrente di ampia parte del teatro e della danza contemporanei. Differenziandola dalle scene-gabbia e dalle scene-corpo degli anni novanta, Paolo Ruffini descrive infatti la scena di *My love for you will never die* come “una «stanza-climax» dell’esistente che infrange le regole delle azioni compiute al suo interno, mantenendo inalterati, anzi esaltandoli, tutti i presupposti scenici che chiaramente ci indicano in quel contenitore il luogo dello spettacolo ma anche la possibilità del suo fallimento” (Ruffini 2008: 52).

I gesti comunicano estraneità, gli oggetti la declamano. Prendono dunque forma spazi paradossali, tanto nel teatro di Kinkaleri quanto, per esempio, in quello coreografico e astratto di Michele Di Stefano. Pensiamo allo spettacolo *Il giro del mondo in 80 giorni* del 2011, allusione ad un viaggio e ad uno spostamento che, però, invece di toccare piazze o stazioni, riflette un divagare senza centro nel non-luogo anonimo del mondo contemporaneo. Filtro alla comprensione del romanzo di Jules Verne del 1873 è la lettura di Peter Sloterdijk sul capitale, che interpreta la percorribilità quale mobilità senza ostacoli di merci e denaro⁹¹. Di Stefano evita pertanto i rimandi geografici, se non nell’uso comunque minimale dei costumi e nell’esibizione di una bandiera stesa a terra, mostrando invece il collidere di corpi senza meta, mentre una pianta transita placida su uno skateboard, attraversando il palco. Al turismo che prescrive un passaggio senza deviazioni di itinerario (ricordato dalla pallina da golf che attraversa il prato per andare di buca in buca), Di Stefano oppone gli accidenti di colonne di fumo che toccano con il loro odore asfissiante il

⁹¹ Cfr. Sloterdijk [2005] 2006.

pubblico, di polvere gettata in terra e sui corpi, prima che le numerose palline da golf invadano definitivamente la scena.

Gli oggetti e i corpi che animano lo spazio performativo diventano, in questi casi, presenze accidentali. Non sono reliquie del vivere transitate sul palco (non hanno cioè inscritta la durata temporale e celebrativa della memoria), né beckettiana spazzatura, bensì oggetti di una disordinata camera dei giochi cui si è ormai talmente abituati da non inciamparvi più, nemmeno al buio. Tutto scorre e in questo fluire risiede forse il vero problema.

Comune è anche l'esperienza di uno spazio segnaletico, allusione e – talvolta – riproduzione della scena del crimine prima ricordata. Modello indiscusso è la *Tragedia Endogonia* della Societas Raffaello Sanzio, che non risparmia lo spettatore dalla visione della crudeltà, seppure in forme stilizzate. Anzi. Questo meccanismo è particolarmente evidente nell'episodio *Br.#04 Bruxelles*: in apertura, un'ausiliaria pulisce la scena di un crimine successivamente esibito, con un'inversione nella tessitura drammaturgica della sequenza temporale che sollecita un duplice senso di impotenza/connivenza nello spettatore (che può immaginarsi man mano quanto sta per accadere e decidere se continuare a guardare, sapendo di non potere intervenire)⁹². In seguito, l'impianto segnaletico enfatizzato da sagome tracciate al pavimento e da numeri iniziali ricompare in diversi spettacoli, senza più alcun riferimento alla tragedia. Anche le pareti che inglobano l'azione in un'ipotetica stanza-scena, come negli esempi citati della Societas, progressivamente scompaiono: lo spazio appare sempre più slabbrato, con sforamenti e tangenti che lo attraversano o, altrimenti, con accostamenti tra moduli compresenti che stratificano il palco⁹³.

In maniera quasi naturalistica una violenza brutta è restituita nella performance *Into Outside*, concepita dai giovani Andrea Franzoni, Cristina Ghinassi del collettivo *In_Ocula* in collaborazione con il danzatore e coreografo siriano Mithkal Alzghair nel settembre 2014 al TPO di Bologna. Anche qui ritornano i riferimenti polizieschi, mentre si è perso del tutto il senso della tragedia, come peraltro nelle numerose serie televisive in cui abbondano dettagli criminali iperrealistici, per quanto anestetizzati dall'assenza di una contestualizzazione che, al di là dei corpi-cadavere anatomizzati, consenta un'identificazione delle vite e dei sentimenti dei personaggi ritratti.

I giovani di *Into Outside* alludono a una violenza da riot e pestaggio urbano, amplificata dallo schermo sul fondo, e concludono lo spettacolo voltando letteralmente la telecamera verso il pubblico. La ripresa diretta e la proiezione di immagini colte in tempo reale non è nuova al teatro e, anzi, Motus agli inizi del millennio ha mostrato più di altri le potenzialità espressive di questo meccanismo, amplificando la percezione del dettaglio con un effetto quasi cinematografico in *Twin Rooms*. Neanche la ripresa del pubblico è pienamente originale, rinnovato segno che la novità non è un valore in sé per le nuove generazioni teatrali (come per le avanguardie moderniste), mentre conta la funzione dei dispositivi messi in atto. Lo spettatore di *Into Outside*, l'uomo maturo come il giovane che si scorge ingigantito sul fondale, non è impotente (se non rispetto alla crudeltà del dispositivo che lo espone allo sguardo altrui), bensì protagonista, voyeur assuefatto e consapevole. La rabbia è tutta sulla scena, allo stato grezzo e immediato, e lui la osserva come su uno schermo tv, di un cellulare o un computer dalle molteplici e cliccabili finestre. Complessivamente, però, la

⁹² Utile riferimento rispetto ai meccanismi di costruzione dello spazio e del tempo negli episodi della *Tragedia Endogonia* è Pitozzi-Sacchi 2008.

⁹³ Ne è un esempio l'*Hamlet* di Thomas Ostermeier del 2008, che presenta tanto una tavolata, cui siedono i commensali protagonisti dello spettacolo nei ruoli previsti dal testo shakespeariano, quanto, immediatamente dinanzi, un quadrato di terra in cui essi similmente agiscono.

spinta utopistica che il gruppo dichiara e cerca non si spegne, giustificando l'investimento diretto e indiscreto del pubblico con la telecamera. Indica un punto di vista differente da quello che qualche anno prima Kinkaleri diffondeva con un cinismo beffardo, voce di una generazione trovata e risbattuta sempre a terra, e che ha ormai capito che a nulla serve provare a rialzarsi, se non a patire una nuova fatica. A questa disillusione, comune ai 25/40enni occidentali del nuovo millennio, alludeva, secondo Carlo Antonelli, il gruppo fiorentino, raggelando ogni forma di illusione e sentimentalismo⁹⁴. E, difatti, si giustifica forse in termini esclusivamente generazionali il tipo di atteggiamento che il teatro mostra nei confronti del presente: la domanda latente o esplicita cui la scena allude, trovando risposte personali, è se l'utopia sia necessaria o solo sintomo di ingenuità. Se valga ancora la pena chiederselo.

Un minimo comune denominatore può, piuttosto, essere individuato nell'uso consapevole del dispositivo scenico e nella centralità di uno spettatore altrettanto consapevole, nonostante l'abbandono dei percorsi itineranti che costringevano il pubblico a spostarsi di luogo in luogo a partire dagli anni sessanta, come delle formule di spettacolo per un solo spettatore di fine secolo. In generale, la scena segue un'antinaturalistica costruzione scenica che spesso si avvale della compenetrazione e della simultaneità dei mezzi espressivi, di oggetti sovra-sotto dimensionati o moltiplicati, come di scritte sul fondo, sul sipario e sparse in scena. Gli esempi potrebbero essere infiniti. Rifacendoci ai premi Ubu, che escono dalla tipologia di spettacolo finora ricordata, la moltiplicazione su tutti i lati degli specchi di Maurizio Balò ne *Il Misanthropo* di Molière (per la regia di Massimo Castri) nel 2011 o *Giù* di Scimone e Sframeli (2012), con un water ingigantito al centro del palco, mostrano l'inversione nella funzione degli oggetti e il disordine scenico cui accennava Gasparini⁹⁵. Scena che allude ad uno spettatore disincantato è anche quella che usa gli enunciati verbali non solo come segni didascalici (proliferanti nella scena contemporanea), ma come materia fisica, per esempio in *Sogno di una notte di mezza estate*, regia di Luca Ronconi e scene di Margherita Palli (gratificate anch'esse da un premio Ubu nel 2009). Gli enunciati di Palli tramutano il segno linguistico in oggetto agito, invertendone la funzione, così come l'elegante specchio di Balò, oggetto usuale di *décor*, è di converso tramutato in segno attraverso la sua moltiplicazione (tornano in mente, però, anche le innumerevoli palline da golf di MK).

Ancora una volta i riferimenti spaziano tra estetiche, modelli, generazioni e possibilità realizzative distanti tra di loro. Nessun accorpamento è infatti possibile, quanto piuttosto la disamina delle specifiche filiazioni dirette e indirette, e dei singoli processi e meccanismi pratici e relazionali, mentre è riconoscibile *una scena* che si attesta *come linguaggio a sé*, che può così attingere anche (naturalmente) dal quotidiano e dai suoi miti, come dai suoi luoghi comuni, per distorcerli però, proponendo infine un *riflesso* di quella natura prima che il mondo circostante offre. Lo spazio opera quale strumento coerente di questo meccanismo, di cui il riscontro è nei processi sociali citati ed esibiti, seppur per brandelli, sprazzi, o in forma segnaletica, senza risposte univoche e inattuali.

⁹⁴ Cfr. Antonelli 2008: 119.

⁹⁵ In *Giù* di Scimone e Sframeli (premio Ubu per la migliore scenografia nel 2012) il water ospita la vita di personaggi che hanno scelto di separarsi dal mondo e di vivere giù, nel suo tubo di scarico, in un infero che però consente di tenere a tacere quel marciume che, fuori dal water, andrebbe gridato, come avviene nel corso dello spettacolo, per ritornare, infine, alla disillusione dello scarico buio e asfissiante⁹⁵. La scenografia di *Giù* è di Lino Fiorito, artista emblematico della commistione di competenze diverse (teatrali e visive nel suo caso), irriducibili alla figura dello scenografo in senso stretto.

Anche la performance iperrealistica non ostenta, dunque, il dato reale quale esso è; al contrario, rimanda a una realtà percepita non più solo come spettacolo e simulacro, ma come somma di dati confezionati e confezionabili. Il carattere propriamente relazionale del segno (nelle diverse specificazioni di icona, indice e, più raramente, di simbolo) appare pertanto acquisito dal teatro contemporaneo, al punto che dallo scarto tra referente e relativa rappresentazione deriva l'intensità e l'efficacia dello spazio performativo, tanto che miri a suscitare un'impressione di alterità in chi osserva, tanto che voglia stimolarne e allertarne i sensi⁹⁶. L'intervento creativo, agendo in maniera anarchica nella raffigurazione degli oggetti e nel rapporto tra persone e oggetti, si innesta così nella crepa tra significante e significato, facendo leva sulla sua arbitrarietà⁹⁷. L'azione creativa interferisce, in tal modo, sulla cultura "naturalizzata" ed ereditata anche attraverso il processo di composizione scenografica.

La costruzione dello spazio performativo può pertanto essere ricondotta alla commissione di caso, materialità (e relativo sapere pratico), e discontinuità come possibilità latente, ovvero agli ingredienti discorsivi esposti da Foucault; essere letta anch'essa come una pratica immanente che sembra, però, oggi impossibile sciogliere totalmente dalle tante soggettività, per quanto ambigue, di chi collettivamente o individualmente contribuisce all'ideazione dello spettacolo, summa e incrocio di materia e pensiero. Se Foucault aveva espunto la natura umana dalla storia, sembra adesso opportuno recuperarla, pur ammettendo l'indistricabile nesso che lega il soggetto (con la sua generazione) alla rete di discorsi, pensieri, pratiche che lo attraversano, circondano e finanche disorientano.

Centrifugo o centripeto, deforme o multiplo, rivelando i propri dispositivi e implicando la propria estraneità, lo spazio sembra infatti chiamare in causa un'identità molteplice e complessa che non nasconde, però, il proprio volto: l'artista si mostra per quello che è, un manipolatore di segni, di forme, di sensazioni, un soggetto-oggetto esso stesso che, mentre dichiara – suo malgrado - la propria appartenenza alla società e al mondo contemporaneo, ne avverte e mostra la distanza.

Guardando al teatro di oggi, Benjamin vi avrebbe forse riconosciuto l'eco del sogno negato del XIX secolo⁹⁸. Quando il teatro ha provato a farsi copia della realtà con il naturalismo, ha infatti riprodotto quella società parigina -descritta dal filosofo tedesco nei *Passages* - che negli interni si rispecchiava, incastonata, custodita, soddisfatta e sprofondata dentro la propria corazza.

Il XIX secolo è stato come nessun altro morbosamente legato alla casa. Ha concepito la casa come custodia dell'uomo e l'ha collocato lì dentro con tutto ciò che gli appartiene, così profondamente da far pensare all'interno di un astuccio per compassi in cui lo strumento è incastonato di solito in profonde scanalature di velluto viola con tutti i suoi accessori. È quasi impossibile trovare ancora qualcosa per cui il XIX secolo non abbia inventato una custodia: orologi da tasca, pantofole, uova, termometri, carte da gioco. E, in mancanza di custodie, fodere, tappeti, rivestimenti e coperture (Benjamin [1982] 2000: 234-235).

⁹⁶ I riferimenti teorici sottesi a questa interpretazione derivano chiaramente dalla semiotica, ormai acquisita dagli studi teatrologici al punto da non necessitare una esplicitazione pedissequa dei suoi meccanismi. Sul segno, un utile rimando è comunque Barthes (1964) 1992, mentre sull'applicazione della semiotica all'interno degli studi teatrologici, diversi sono i contributi specifici di Marco De Marinis. Introduttivo e di inquadramento per un approccio interdisciplinare alla materia, è De Marinis 2008.

⁹⁷ Arbitrario è infatti il rapporto tra significante e significato secondo Saussure, mentre Barthes ne reclama la necessità, affermando che si tratta, piuttosto, di una parziale immotivazione.

⁹⁸ Utili ad approfondire gli sviluppi scenografici sono anche le riflessioni sul teatro della realtà degli ultimi due decenni. In merito, si vedano soprattutto Arcuri, Godino 2011.

Dal punto di vista scenografico, il mobilio trasformava allora lo spazio in un luogo di identità, in cui riconoscersi vedendo comportamenti e *status symbols* della propria classe sociale. Oggi, le deformazioni e sproporzioni, le citazioni distorte, le ridondanze, le forze centrifughe e le tangenti dispersive della scena testimoniano piuttosto di uno scarto o, ancora, di una prospettiva *esterna* alla *propria* realtà. Non è il riflesso di un sogno però quello che si vede, bensì solo la scorza della vita sociale e globale, il residuo di una storia accatastata in immagini, di cui brandelli penetrano una visione che non si lascia inquadrare: la scena è materia e pensiero, è un quesito aperto sulla prosaicità delle relazioni umane che abitano e danno forma agli spazi del presente.

Bibliografia

- Antonelli C., *La fatica*, in Kinkaleri, *La scena esausta 2001-2008*, Milano, Ubulibri, 2008.
- Arcuri F. - Godino I., *Prospettiva. Materiali intorno alla rappresentazione della realtà in età contemporanea*, Corazzano (PI), Titivillus, 2011.
- Baldassarre R., *Metamorfosi delle architetture teatrali*, Roma, Gangemi Editore, 2006.
- Babina P., *La scena deve suonare*, in «Art'ò», 2, 1999.
- Barthes R., *Elementi di semiotica* (1964), Einaudi, Torino, 1992.
- Bartolucci G., *Testi critici 1964-1987*, a cura di V. Valentini, G. Mancini, Bulzoni, Roma, 2007.
- Benjamin W., *Opere Complete. IX. I «passages» di Parigi* (1982), Einaudi, Torino, 2000.
- Brook P., *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma, 1998.
- Brown R., *Sound Design. The Scenography of Engagement and Distraction*, in J. Collins – A. Nisbet, *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*, Londra-New York, Routledge, kindle edition, 2012.
- Casagrande E. - Nicolò D., *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da “Rooms” a Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2006.
- Idd., *Motus 991_011*, Cerasolo Ausa di Coriano (Rimini), Nda press, 2010.
- Chinzari S., Ruffini P., *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.
- Celant G., *Artmakers. Arte, architettura, fotografia, danza e musica negli Stati Uniti*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- Collins J., Nisbet A., *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*, Londra-New York, Routledge, 2012.
- De Marinis M., *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- Id. *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, 2a ed. rivista e ampliata, Roma, Bulzoni, 2008.
- Foucault M., *L'ordine del discorso* (1971), Torino, Einaudi, 2014.
- Gasparini F., *Note per una definizione di rappresentatività nella scena teatrale post-novecentesca*, in M. De Marinis (ed.) *Rappresentazione/ Theatrum Philosophicum*, «Culture Teatrali», 18, 2008b, pp. 24-32.
- Goldberg R., *Space as Praxis*, in «Studio International: Journal of Modern Art», 190, 1975.
- Kantor T., *Un luogo legato alla vita*, in G. Breton, *Teatri*, Milano, Tecniche Nuove, 1990.
- Grazioli C., *Luce e ombra. Storia, tecniche e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Kinkaleri, *La scena esausta 2001-2008*, Milano, Ubulibri, 2008.
- Luzzati E., *Confondiamoci coi registi e rafforzeremo il teatro*, in «Tuttolibri», VI, 8, 1 marzo, 1980.
- Martinelli M., *Salmagundi. Favola patriottica*, Roma, Editoria e Spettacolo, 2004.
- Martinelli M. - Montanari E., *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Corazzano (PI), Titivillus, 2014.
- Mazzaglia R., *Danza e spazio*, Modena, Mucchi Editore, 2012.

- Mei S., *Gli anni dieci della nuova scena italiana. Un tracciato in dieci punti*, in «Annali Online di Ferrara», vol. 2, 2012, pp. 232-245.
- McAuley G., *A Taxonomy of Spatial Function*, in J. Collins – A. Nisbet, *Theatre and Performance Design. A Reader in Scenography*, London - New York, Routledge, kindle edition. 2012.
- Molinari R. - Ventrucci C. (eds.), *Certi prototipi di teatro: storie, poetiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Roma, Ubulibri, 2000.
- Nicolò D., *Il virus del qui e ora*, in E. Casagrande-D. Nicolò, *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2010.
- Perrelli F., *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, nuova edizione, Roma, Carocci editore, 2013.
- Petruzzello M., *Attore, performer, recitazione nel nuovo teatro degli anni Zero*, «Acting Archives», IV, 8, novembre 2014.
- Pitozzi E., *Logica della composizione. Scena contemporanea e processi d'integrazione neo-tecnologica*, in «Annali Online di Ferrara – Lettere», vol. 2, 2007, pp. 256-295.
- Pitozzi E. - Sacchi A., *Itinera. Trajectoires de la forme*, Arles, Actes Sud, 2008.
- Ruffini F., *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Ruffini Paolo, *Percezione del quotidiano ovvero la negazione dell'evidenza: la corporeità rifrangente di "My love for you will never die"*, in Kinkaleri, *La scena esausta 2001-2008*, Milano, Ubulibri, 2008.
- Sinisi S., *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Sloterdijk P. 2006, *Il mondo dentro il capitale* (2005), Roma, Meltemi, 2006.
- Valentini V., *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.