

L'AZIONE EFFICACE NEL TEATRO DEL NOVECENTO

Fra sinestesia e cinestesi

Marco De Marinis
Università de Bologna

RESUMEN

A partire dalle esperienze fin de siècle dei simbolisti, e dalle ricerche sinestetiche fra pittura musica e teatro di Wassily Kandinsky, l'articolo prende in esame alcuni fra i principali tentativi intrapresi dai maestri della scena contemporanea per fare del teatro e dello spettacolo gli strumenti di un'azione efficace sullo spettatore e, prima ancora, sullo stesso attore, soffermandosi in particolare su Eisenstein, Artaud e Grotowski.

1. Qualcuno ha detto che la sinestesia costituisce “un paradigma dell'espressione ‘teatrale’”.¹ Una cosa è sicura: uno dei tanti modi di leggere le esperienze e le teorizzazioni teatrali del Novecento (in particolare, quelle legate all'avvento della regia e alla cosiddetta riteatralizzazione) potrebbe consistere proprio nel considerarle globalmente come un tentativo (enormemente diversificato da caso a caso — è ovvio) di restituire al teatro la ricchezza sinestetica, e la plurisensorialità che avevano caratterizzato lo spettacolo occidentale fra XV e XVII secolo (per non parlare delle epoche precedenti) e che dal Settecento in poi si erano venute riducendo drasticamente, per effetto del progressivo affermarsi dell'ideologia testocentrica e di un buon gusto improntato a canoni di raffinata e realistica letterarietà.

Ne avevano fatto le spese soprattutto i *sensi bassi* (dall'olfatto al gusto al tatto), quasi sempre invece fortemente sollecitati e comunque tenuti in grande considerazione in precedenza: basterebbe pensare all'importanza dei profumi e dei cibi nella civiltà teatrale rinascimentale e barocca (tutta impostata sulla serie banchetto-festa-commedia) — ma un discorso analogo andrebbe fatto — ad esempio — per la coeva civiltà teatrale giapponese, la quale ha conservato quasi immutato fino ad oggi questo tipo di caratteristiche, che propongono lo spettacolo come una vera e propria festa dei sensi.

Unica, vera eccezione alla deprivazione sensoriale che caratterizza il teatro ottocentesco (ma intanto nascevano e si imponevano gli incunaboli del cinematografo: diorami, panorami etc.) è forse l'*opera*, con il tipo di fruizione discontinua cui essa dava luogo nei teatri all'italiana e in particolare nei palchi, vere e proprie estensioni del salotto borghese, del quale surrogavano tutte le funzioni, a cominciare da quelle più piacevoli, trasgressive e sinesteticamente appaganti, che andavano ben oltre il leopardiano, e comunque fondamentale, mirare ed essere mirati (cibo, vita di relazione, giochi di seduzione, corteggiamento, sesso).²

¹ MILANI. Il tema delle corrispondenze artistiche e il pensiero cosmologico di Etienne Souriau, p.27.

² Cfr. MELDOLESI, TAVIANI. *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cap.II.

Non a caso, interi filoni della sperimentazione e della ricerca artistica contemporanea si sono caratterizzati per il loro tentativo di riscattare i sensi bassi (rimossi e censurati anche per ragioni antropologiche dalla civiltà delle buone maniere) e restituirli allo spettacolo e all'esperienza dello spettatore: penso, ad esempio, alla linea che dalle serate futuriste e surrealiste porta agli happenings americani ed europei e poi alla performance degli anni Settanta e penso anche alla tematica del coinvolgimento e del contatto fisico, sviluppatasi in tutt'altro ambito ma sfociante in un' analoga rivalutazione di dimensioni percettive come il tatto, il gusto (il pane del Bread and Puppet Theatre) e anche l'olfatto.

Sembrano filoni inariditi oggi, e probabilmente lo sono per davvero (oppure — che è lo stesso — vengono sottoposti ad un'accelerazione vertiginosa dalle tecnologie multimediali ed informatiche: ma che cosa diventa la sinestesia nel mondo virtuale?). Tuttavia, negli ultimi anni si possono cogliere dei segnali interessanti di un ritorno d'interesse per il teatro come esperienza fisica plurisensoriale. Mi riferisco, in primo luogo, all'ormai celebre *Oracoli* di Enrique Vargas (consistente in una sorta di itinerario iniziatico che lo spettatore percorre da solo, o in compagnia di pochissimi altri "viaggiatori", sottoponendosi a una lunga serie di sollecitazioni sensoriali oltre che di prove e di incontri enigmatici, tutti oscillanti fra le polarità dolce/violento, leggero/forte, gradevole/sgradevole — pur nella complessiva prevalenza della prima) o all' *Edipo* del Teatro del Lemming (sottotitolo: "Tragedia dei sensi per uno spettatore"), per il quale si può parlare di una situazione analoga, sia pure molto più circoscritta spazialmente, che però lo spettatore vive in una condizione di non-visione, venendo bendato all'inizio e restando così sino alla fine del breve spettacolo.

2. Tuttavia, nel mio intervento odierno, non mi occuperò di queste esperienze recenti, nelle quali il recupero dell'attività sinestetica dello spettatore rischia spesso di realizzarsi a prezzo del venir meno del teatro (lo spettatore cieco del Lemming, nel suo essere un caso limite, risulta estremamente significativo al riguardo). Preferisco invece soffermarmi brevemente su alcuni momenti chiave del nuovo teatro del Novecento, nei quali le istanze sinestetiche e le esigenze di un'attivazione psicofisica dello spettatore vengono ripensate all'interno di una rigorosa rifondazione del fatto teatrale a partire dai suoi elementi primari, essenziali: l'attore, la parola, il movimento, lo spazio.

A questo scopo conviene partire dall'epoca d'oro delle sinestesie, che è stata — come si sa — la seconda metà dell'Ottocento (con le *Corrispondenze* di Baudelaire e il *Sonetto sulle vocali* di Rimbaud a contrassegnarne l'inizio). Anche il teatro partecipò a questo entusiasmo sinestetico, che non a caso risulta coevo dei primi, convinti tentativi di teatro *sintetico o totale* (Wagner: Gesamtkunstwerk, Worttdrama) — anche se sinestesia e sintesi non sono ovviamente la stessa cosa.

Ma è con il Simbolismo, e la sua violenta reazione alla messa in scena naturalistica, che le sinestesie fanno il loro ingresso trionfale nel teatro europeo. Esse incarnano infatti la permanente oscillazione delle teoriche e delle esperienze sceniche simboliste fra la (polemica) rivendicazione di un mallarmeano "teatro mentale", basato unicamente sull'onnipotenza evocativa della parola ("La parola crea la scena come il resto", scrive Quillard), e l'opposta tentazione sincretica, cioè "il sogno di una contaminazione dei

materiali artistici per una sorta di espressione totale”.³ Il graduale prevalere di quest’ultimo porta il Simbolismo teatrale ad imboccare quello che si profilerà come il suo esito conclusivo, e cioè “l’identificazione di teatro e pittura”, e a nutrire una vera e propria ossessione per i fenomeni sinestetici, “nella ricerca di una simultanea stimolazione dei materiali del sensorio umano”.⁴

Basterà limitarsi a un solo esempio, che ha anche il pregio di essere inaugurale: l’allestimento del *Cantico dei Cantici* di Salomone, a cura di Paul Fort (al Théâtre d’Art di Parigi l’11 dicembre 1891), basato — a partire dal sonetto rimbaudiano — su di “una quadruplica orchestrazione della parola, della musica, del colore e del profumo” così che in ogni sezione dell’opera i materiali impiegati agissero simultaneamente come fonti di stimolo di tutte le modalità sensoriali”.⁵ Riportiamo la partitura della prima sezione dello spettacolo (erano otto in tutto). Essa comporta

Una orchestrazione
della parola: in *i* illuminata dalla *o*
della musica: in *do*
del colore: chiaro porpora
del profumo: incenso.⁶

E’ evidente, in questa e in altre proposte consimili, l’intenzione di ricondurre la scena a una dimensione magico-sacrale, di restituire allo spettacolo l’aspetto e la funzione di una cerimonia, di un rituale, riattivando anche “la presunta originaria unità del sensorio umano”.⁷

3. Con il secondo esempio restiamo nell’ambito del Simbolismo, comprese le sue ipoteche orfico-esoteriche, ma ci spostiamo nel cuore delle rivoluzioni artistiche del Novecento, negli anni dell’avvento dell’arte astratta e della musica atonale. Si tratta de *Il suono giallo*, opera scenica sinestetica composta da Wassily Kandinskij nel 1909, con la collaborazione musicale di Thomas de Hartmann, e pubblicata tre anni dopo nell’almanacco “Der Blaue Reiter” assieme ad uno scritto teorico molto importante, dal titolo *Sulla composizione scenica*.⁸

Rispetto a Paul Fort mancano i profumi ma in compenso i singoli elementi acustici e visivi risultano molto più elaborati e soprattutto molto più complesso è il gioco delle corrispondenze fra di essi. L’opera, la composizione scenica appunto, si basa sul montaggio di suoni (musiche e parole), movimenti (di esseri umani e di oggetti) e colori (scene, oggetti e luci), secondo una serie di possibilità che va dall’accordo, la “cooperazione” armoniosa,

³ ARTIOLI. *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, p.175. Per la citazione di Pierre Quillard, cfr. il suo articolo “De l’inutilité absolue de la mise en scène exacte”, *La Revue d’Art Dramatique*, 1 maggio, 1891, p. 181. (Per la trad. it. cfr. CARANDINI, Silvia. *La melagrana spaccata. L’arte del teatro in Francia dal naturalismo alle avanguardie storiche*. Roma: Valerio Levi Ed., 1988, p.74-75.)

⁴ ARTIOLI. *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, p.171.

⁵ Ivi. p.176-7. La frase riportata da Artioli appartiene al classico studio di Denis Bablet, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1965. p.154.

⁶ BABLET. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, p.154.

⁷ ARTIOLI. *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, p.176.

⁸ Per una versione italiana di entrambi questi testi, cfr. KANDINSKIJ, Wassily. *Tutti gli scritti*. A cura di Philippe Sers. Milano: Feltrinelli, 1974. p.265-70, 281-315. (Ma si veda anche KANDINSKIJ, SCHOENBERG. *Musica e pittura*. Torino: Einaudi, 1988.)

all' "azione contraria" (contrasto, dissonanza) — in coerenza con il principio estetico fondamentale di Kandinskij, secondo il quale in arte non vigono le stesse regole dell'algebra e quindi 2 può essere ottenuto non da 1+1 ma da 1-1. Ed è soprattutto il movimento ritmico a essere montato in una sorta di antitesi costante rispetto alla musica e al colore.⁹

(A questo proposito vale la pena di notare che il testo di Schoenberg per il Dramma con musica *La mano felice*, scritto fra il 1909 e il 1913, "per quanto elaborato in modo completamente autonomo, si presenta strutturalmente simile a *Il suono giallo*", consistendo soprattutto di "istruzioni per le luci e il cambiamento dei colori e delle ombre colorate sulla scena".)¹⁰

L'altra differenza fondamentale rispetto al Gesamtkunstwerk wagneriano consiste nel fatto che in *Suono giallo* (e più in generale nella composizione scenica teorizzata dal grande artista russo) i diversi mezzi sono legati da una necessità (e dunque da una unitarietà) non *esteriore* ma *interiore* : in altri termini, la loro unitarietà non risponde a scopi *rappresentativi* ma *espressivi*, mirando a suscitare determinate "vibrazioni psichiche" nello spettatore. Anzi, come scrive appunto Kandinskij, "il dramma consta qui in definitiva del complesso delle esperienze interiori (vibrazioni psichiche) dello spettatore".¹¹ Ma di *quali* vibrazioni si tratta e ottenute *come* ? I suoi accenni in proposito appaiono di estremo interesse anche perché, come vedremo, si collegano ad esperimenti e proposte teatrali di tutt'altro ambito e tradizione.

All'inizio di *Sulla composizione scenica*, egli afferma:

il processo psichico, indefinibile e nondimeno preciso (vibrazione), è il fine dei singoli mezzi artistici. Un determinato complesso di vibrazioni è il fine di un'opera. [...] Il mezzo trovato nel modo opportuno dall'artista è una forma materiale della sua vibrazione psichica, alla quale egli è costretto a trovare un'espressione. Se questo mezzo è quello giusto, produce una vibrazione quasi identica nell'anima del ricevente. [...] Ogni opera e ogni singolo mezzo dell'opera causano in ogni uomo senza eccezione una vibrazione che è sostanzialmente identica a quella dell'artista.¹²

4. L'ipotesi kandinskiana di una corrispondenza oggettiva, anzi quasi di una induzione automatica, tra vibrazioni psichiche dell'artista e vibrazioni psichiche del fruitore appartiene a un vasto versante della ricerca e delle teorizzazioni artistiche contemporanee riguardante il *segno efficace* e l'elaborazione (o la scoperta) di una vera e propria *scienza degli effetti* in arte. Questo versante è caratterizzato da un retroterra talvolta teosofico e comunque quasi sempre spiritualistico ed esoterico — del resto, a un tale retroterra ben pochi artisti delle avanguardie storiche sono stati estranei o avversi, anche nel bel mezzo della palingenesi della Rivoluzione d'Ottobre.

Il teatro non poteva non rappresentare un terreno privilegiato, un luogo d'elezione, per la problematica del segno efficace (vista, fra l'altro, la compresenza fisica di artista e fruitore nel suo caso) e così è stato infatti, a cominciare proprio dalla grande stagione

⁹ MISLER. Per una liturgia dei sensi, p.40.

¹⁰ Ivi. Anche per la trad. it. del testo di *La mano felice* si veda KANDINSKIJ, SCHOENBERG. *Musica e pittura*. Torino: Einaudi, 1988.

¹¹ KANDINSKIJ. *Sulla composizione scenica*, p.269.

¹² Ivi. p.265-6.

delle avanguardie russe a cavallo della Rivoluzione. Ma esiste almeno un grosso precedente in proposito, quello costituito dal Futurismo italiano di Marinetti e compagni.

I futuristi italiani, con i loro manifesti, i loro testi drammatici e le loro proposte sceniche (le letture pubbliche, le conferenze, gli spettacoli ma soprattutto le famose “serate”, “dove si alternavano arringhe, atti di provocazione, scene sintetiche, esibizioni d’opere d’arte figurativa, parapiglia fra palcoscenico e platea”),¹³ sono stati fra i primi a spostare il fulcro della problematica teatrale dal piano della *rappresentazione* a quello dell’*azione*, cioè a “pensare lo spettacolo come *azione* diretta sulla mente, sui nervi, sul fisico degli spettatori, non come la *rappresentazione di un’azione*”.¹⁴ E’ un contributo importante della storiografia teatrale recente quella di aver messo in luce come dietro la superficialità chiassosa, provocatoria e spesso ideologicamente inaccettabile del teatro futurista italiano ci fosse anche ricerca e addirittura scienza. E anche se poi nessuno di questi obiettivi si può dire che sia stato veramente raggiunto, resta pur vero che “il teatro dei futuristi ne mise a punto l’annuncio e ne suscitò il bisogno”, esercitando anche al riguardo un’influenza indubbia sulle avanguardie russe prima e dopo l’Ottobre.¹⁵

5. La stagione teatrale che si sviluppa in Russia nei primi tre decenni del nuovo secolo è, notoriamente, una delle non numerosissime età d’oro del teatro di tutti i tempi. E lo è anche per il problema che sto cercando di mettere a fuoco in questa sede: il teatro come azione efficace basata su di una manipolazione percettiva, sinestetica, dello spettatore. Dopo il fragoroso preannuncio dei futuristi italiani, ma in realtà quasi in contemporanea con essi, anche le avanguardie russe affrontano questo problema, che diventa oggetto di numerose esperienze di forte radicalità e anche di grande rigore sistematico. Dietro di esse si intravede, fra l’altro, l’humus antroposofico nel quale affondavano le radici tentativi più strettamente sinestetici come quelli di Kandinskij (penso agli esperimenti di Monaco),¹⁶ del musicista Skrjabin, di Alexandre de Salzmann e di Thomas de Hartmann (che diventeranno i principali collaboratori di Gurdjieff, dopo aver collaborato con Jaques-Dalcroze, ma anche con Kandinskij, il secondo — come abbiamo visto), del principe Sergej Volkonskij, che era stato il principale interlocutore alla conferenza di Kandinskij su *Lo spirituale nell’arte* e, dopo aver lavorato con Dalcroze, aveva pubblicato saggi sul movimento ritmico come “qualità universale dell’espressione umana”, diventando maestro di Ritmica addirittura per Stanislavskij.¹⁷

Non v’è dubbio che due siano gli artisti-teorici che più hanno contribuito a portare avanti, concettualmente e sul piano pratico, la problematica dell’azione efficace a teatro.

¹³ TAVIANI. *Uomini di scena, uomini di libro*, p.44.

¹⁴ Ivi. p.46.

¹⁵ Ivi. p.47. Anche nei futuristi italiani è rintracciabile la già menzionata componente esoterica e pure loro, ovviamente, si occuparono in maniera più specifica di sinestesia (si pensi, almeno, al manifesto di Carlo Carrà, del 1913, *La pittura dei suoni, rumori e odori*).

¹⁶ “Feci esperimenti con un giovane musicista e un ballerino. Il musicista sceglieva a caso fra i miei acquarelli quello che gli sembrava il più chiaro rispetto alla musica. Senza la presenza del ballerino, egli suonava questo acquarello. Poi il ballerino ci raggiungeva, il pezzo musicale veniva suonato per lui, che lo interpretava con la danza e infine cercava di indovinare l’acquarello che aveva danzato.” (Si tratta di un ricordo di Kandinskij, del 1921, relativo agli anni della sua permanenza a Monaco. Cfr. MISLER. *Per una liturgia dei sensi*, p.41.)

¹⁷ Ivi.

Si tratta di Mejerchol'd e di Ejzenstejn. Nel primo caso, ci troviamo in presenza di uno degli uomini di teatro più grandi dell' intero secolo, con un suo percorso più che quarantennale, che parte dal Teatro d'Arte di Mosca e dal magistero di Stanislavskij per approdare alla teoria biomeccanica, attraverso la progressiva messa a fuoco dei movimenti scenici, e dunque dell'allenamento dell'attore, come questione chiave per un radicale rinnovamento del fatto teatrale. Nel secondo caso, con Ejzenstejn siamo invece di fronte a uno di coloro che — come si sa — hanno contribuito a inventare il cinema e il suo linguaggio ma che, prima di passare alla decima Musa (considerata “il livello attuale del teatro”), ancora molto giovane, ha vissuto un' intensissima stagione teatrale, fra 1919 e 1924, fatta di spettacoli realizzati, molto audaci anche se non sempre riusciti, di progetti per spettacoli non realizzati, di un decisivo incontro con Mejerchol'd nell'autunno del '21, e di due importantissimi scritti teorici. Mi soffermerò su Ejzenstejn piuttosto che su Mejerchol'd sia perché il suo apporto al teatro è, tutto sommato, ancora sottovalutato e sia per l'originalità e la forza dei concetti che egli mette in campo fra il '22 e il '24.

Sono soprattutto i due scritti teorici a interessarci qui; ma non dobbiamo dimenticare che la teorizzazione di Ejzenstejn sull'azione efficace a teatro va di pari passo con gli spettacoli: fra questi, il primo, *Il messicano* (da un racconto di Jack London), dell'autunno del 1921, ospitò un vero incontro di boxe (anche se dal risultato prestabilito) in un ring posto sul palcoscenico (ma che Ejzenstejn avrebbe voluto originariamente in sala, in mezzo al pubblico); l'ultimo *Maschere antiche*, del '24, fu ospitato in una vera fabbrica di gas. In mezzo, lo spettacolo più importante, *Il saggio*, del '23, in cui il dramma di Ostrovskij *Anche il più furbo ci casca* venne trasformato — con la collaborazione drammaturgica di Tret'jakov — in una sorta di “rivista politica circense” (Fevral'skij), con classici numeri acrobatici, pantomime, café-chantant e clowneries, in una sala trasformata in una specie di arena da circo.¹⁸

A proposito del *Saggio*, Ornella Calvarese ha scritto:

L'efficacia teatrale era innanzitutto il risultato di una qualità temporale empatica delle linee-movimento tracciate dagli attori, senza la quale sarebbe stato impossibile mettere lo spettatore in condizione di accettare l'evento “stra-ordinario” creato dall'azione scenica: il verbale si tramutava in spaziale, il sonoro in visivo in una babelica e festosa sinestesia percettiva.¹⁹

I due testi teorici fondamentali furono scritti nel '23 e quindi risultano legati entrambi al *Saggio*: si tratta, più precisamente, di un manifesto programmatico, *Il montaggio delle attrazioni*, e di una dettagliata recensione ad un'opera tedesca *Ausdrucksgymnastik* di Rudolf Bode, uscita l'anno prima, dal titolo *Il movimento espressivo*, alla cui stesura collaborò anche Tret'jakov e che non fu mai pubblicata.²⁰ Essi presentano fin dal titolo le due nozioni attraverso le quali Ejzenstejn sviluppa la sua riflessione sull'azione efficace, mentre vi stava sperimentando sopra praticamente: le *attrazioni* e i *movimenti espressivi*.

¹⁸ Cfr. RUFFINI. *Teatro e boxe*, p.93-6.

¹⁹ CALVARESE. Postfazione. *Il teatro del corpo statico*, p.257.

²⁰ Entrambi gli scritti sono apparsi più volte in italiano. Li citerò secondo la versione proposta nelle *Opere scelte* di Ejzenstejn a cura di Pietro Montani: “Il montaggio delle attrazioni”, in *Il montaggio*. Venezia: Marsilio, 1986. p.219-225 (?); “Il movimento espressivo”, in *Il movimento espressivo*. Venezia: Marsilio, 1998. p.195-218. Su Bode si veda lo studio di Susanne Franco, “Ginnastica e corpo espressivo. Il metodo Bode”, in *Teatro e Storia*, 19, 1997, p.67-96.

Prima di passare ad esaminare più da vicino queste due nozioni, ricordiamo che quella di Ejzenstejn per l'azione efficace non fu un interesse episodico e momentaneo, legato al suo passaggio nel teatro: in realtà, con altri concetti elaborati o fatti propri negli anni teatrali (si pensi all'*otkaz*, o "rifiuto", di Mejerchol'd), l'azione efficace resterà sino alla fine (insieme, per esempio, all'*organicità*) uno dei cardini della sua estetica; al punto da poter scrivere in uno degli ultimi testi:

La mia arte, e l'arte di comprenderne i compiti è, e a ragione, erede dell'arte della magia, della sua ala "magica". Non si tratta di rispecchiare, né di spiegare, ma con essa (e per suo tramite) di compiere un'azione efficace.²¹

Quanto ai due concetti in questione, c'è da osservare che il primo compare già in un intervento del '22, in cui Ejzenstejn introduce l'idea di un "teatro delle attrazioni", ossia

Un teatro dello spettacolo-fantasmagoria inteso in un modo nuovo: un teatro il cui compito formale consista nell'agire efficacemente sullo spettatore con tutti i mezzi a disposizione dalla tecnica moderna; un teatro in cui l'attore occupi un posto equivalente a quello di un mitra caricato a salve che spara sul pubblico, del pavimento della platea che vacilla o di un leopardo addomesticato che semina panico tra gli spettatori.²²

Questa idea dell' "agire efficacemente sullo spettatore con tutti i mezzi a disposizione" si precisa l'anno dopo nel concetto di "montaggio delle attrazioni" e poi si sviluppa ulteriormente (sviluppo più logico che cronologico, visto che i due testi sono praticamente contemporanei) in quello di "movimento espressivo".

Cominciamo dal *Montaggio delle attrazioni*, in cui — sia chiaro — il primo termine (mutuato dal cinema, al quale Ejzenstejn passerà l'anno dopo) non è meno importante del secondo. Ciò che il manifesto programmatico teorizza è quanto egli aveva cercato di realizzare con il *Messicano* e con il *Saggio*, soprattutto: la messa in primo piano della reazione psico-fisica dello spettatore rispetto alla narrazione del testo e, dunque, alla sua rappresentazione:

Lo spettatore è posto nella condizione di materiale fondamentale del teatro; modellare lo spettatore secondo una tendenza (disposizione d'animo) desiderata è il compito di qualsiasi teatro utilitaristico.²³

Lo strumento per modellare lo spettatore viene individuato appunto nell'*attrazione*:

L'attrazione (dal punto di vista del teatro) è qualsiasi momento aggressivo del teatro, cioè qualsiasi suo elemento che eserciti sullo spettatore un effetto sensoriale o psicologico, verificato sperimentalmente e calcolato matematicamente, tale da produrre determinate scosse emotive le quali, a loro volta, tutte insieme, determinano in chi percepisce la condizione per recepire il lato ideale e la finale conclusione ideologica dello spettacolo. [Essa] è l'elemento autonomo e primario della costruzione dello spettacolo: l'unità molecolare, cioè costitutiva dell'efficienza del teatro e del teatro in generale.²⁴

²¹ Cfr. CALVARESE. Postfazione. Il teatro del corpo estatico, p.247.

²² IVI. p.250. Si tratta di un intervento tenuto in occasione dell'apertura dei Corsi del Proletkult.

²³ EJZENSTEJN. Il montaggio delle attrazioni, p.?

²⁴ IVI. p.220-1.

Dunque: lo spettatore come *sede* o *oggetto* del lavoro drammaturgico, in luogo del testo e anche dello spettacolo; lo spettatore quale entità psicofisica, corpo-mente da “lavorare” (come dicevano in quegli anni anche Mejerchol’d e Foregger),²⁵ da manipolare, di cui organizzare le sensazioni e a cui reagire. E correttamente si è osservato che, in questo modo, “il fare teatro, l’arte della regia, in una certa misura diventa alchimia, poesia, musica o magia”.²⁶

Passiamo adesso a *Il movimento espressivo*. Andando dal primo al secondo testo, Ejzenstejn approfondisce ulteriormente la questione dell’azione efficace a teatro (ripeto: si tratta di un percorso e di uno sviluppo *logici*, trattandosi di uno scritto coevo, la cui ragione principale sta forse nel suo essere meno direttamente legato al *Saggio*); e lo fa concentrando la propria attenzione su di un altro corpo-mente, un’altra entità psicofisica, quella dell’attore, proposto come il principale *soggetto* di quel lavoro drammaturgico che ha per sede e oggetto lo spettatore.

Mentre nel primo testo ogni linguaggio scenico e ogni soggetto creativo concorre alla pari a produrre quelle unità molecolari del teatro, e della sua efficienza, chiamate attrazioni, qui l’effetto d’attrazione è in buona parte demandato all’attore e ai suoi movimenti espressivi, cioè organici.

Per Ejzenstejn sono espressivi, e cioè organici e dunque efficaci, quei movimenti (ma per movimenti egli non intende soltanto i gesti e le altre azioni fisiche ma anche l’uso della voce e i proferimenti verbali) che l’attore compie con tutto il corpo, che cioè coinvolgono l’intero organismo umano, e che — indipendentemente dalla parte anatomica direttamente implicata — hanno origine nel centro di gravità; e dunque non sono né periferici né superficiali-esteriori (si tratta di due principi, il principio di *totalità* e il principio del *centro di gravità*, che Ejzenstejn desume dalla teoria di Bode).

I movimenti espressivi-organici hanno una doppia proprietà: 1) quella di suscitare in chi li esegue — “in base al principio di unità organica” — “un certo stato d’animo emotivo elementare” e 2) quella di “provocare nello spettatore una determinata risposta, di creare un’emozione (la qualità d’attrazione dei movimenti)”.²⁷ Questa risposta consisterà in uno stato d’animo analogo a quello provato dall’attore e che passerà allo spettatore per induzione, facendo leva su ciò che Ejzenstejn chiama qui “contagiosità mimica” e a cui è stato dato il nome scientifico di *cinestesia*, per designare l’insieme degli effetti, delle reazioni determinate dalla sensazione e dalla percezione del movimento di un essere umano (che la scienza oggi tende a spiegare soprattutto in base ad abilità innate, geneticamente determinate).²⁸ Riportiamo estesamente i passi chiave di questo scritto:

Grazie a questa costruzione del movimento scenico viene meno per l’attore l’esigenza di rivivere le passioni del personaggio, dell’immagine, del carattere, dell’emozione o della situazione, dato che la reviviscenza, in quanto risultato del

²⁵ CALVARESE. Postfazione. Il teatro del corpo estatico, p.250.

²⁶ Ivi. p.251.

²⁷ EJZENSTEJN. Il movimento espressivo, p.208-9.

²⁸ In ambito scientifico si definiscono da tempo “movimenti biologici” quelli propri degli organismi umani, che fra le loro caratteristiche annoverano quella di poter essere riconosciuti come tali dagli osservatori “anche in assenza di ogni silhouette antropomorfica”, grazie a una sensibilità percettiva di carattere probabilmente innato. Cfr. PRADIER, Jean Marie. Le public et son corps. Eloge des sens, *Théâtre/Public*, 120, 1994. p.27.

movimento espressivo dell'attore, si trasferisce là dove deve stare, vale a dire nel pubblico. All'attore non rimane altro che un lavoro assolutamente analogo a quello dell'artista circense o dell'atleta, ossia il superamento di ostacoli precedentemente dati, il cui scopo sia il movimento espressivo in quanto unico responsabile dell'emozione del pubblico. [...] L'effetto di attrazione del movimento espressivo (ossia l'effetto psicologico sul pubblico, calcolato precedentemente) è garantito; innanzitutto, perché ogni momento di lotta o di lavoro reale e finalizzato attira su di sé l'attenzione del pubblico, e in secondo luogo, perché il movimento espressivo assicura il prodursi nello spettatore delle emozioni predisposte. Solo un movimento espressivo costruito su di una base organica corretta è in grado di suscitare questo tipo di emozione nello spettatore, il quale, automaticamente, riproduce in forma più debole l'intero sistema dei movimenti degli attori: come risultato dei movimenti effettuati, le embrionali tensioni muscolari si convertono per lo spettatore nell'emozione richiesta.²⁹

Questa dello stato emotivo indotto nello spettatore per contagio mimico, ovvero per effetto cinestetico, dai movimenti dell'attore è idea che Ejzenstejn (con l'aiuto di Tret'jakov) mette a fuoco a partire da Rudolf Bode ma sintetizzando un vasto raggio di proposte teoriche e di ipotesi scientifiche elaborate dagli autori e dalle discipline che in quegli anni stavano trattando i meccanismi della percezione: dalla psicologia sperimentale alla psicofisiologia, dalla riflessologia alla psicologia dell'estetica; da William James, del resto citato subito dopo nel testo, ai riflessologi russi Bekteriev e Pavlov, da Wundt e Klages a teorici dell'empatia come Lipps e al pensiero estetico di Florenskij.³⁰

Ma ciò che più importa sottolineare è che, a partire dal medesimo ventaglio di influenze scientifiche, e soprattutto sulla base di un ben più lungo lavoro pratico, artistico e pedagogico, alle stesse conclusioni di Ejzenstejn stavano arrivando in quegli anni il già ricordato Mejerchol'd, suo maestro di teatro, con la Biomeccanica, e poco più tardi — negli anni Trenta — vi arriverà pure Stanislavskij con il “metodo delle azioni fisiche” — anche se sia l'uno che l'altro non metteranno mai a fuoco così esplicitamente il nesso induttivo che lega, per via cinestetica, lo stato d'animo dell'attore (a sua volta indotto dal movimento organico, ovvero dall'azione fisica) e quello dello spettatore.³¹

6. Con la teorizzazione di Ejzenstejn sui movimenti espressivi (ma anche con quelle più o meno coeve di Mejerchol'd e di Stanislavskij) la questione dell'efficacia a teatro viene ricondotta fondamentalmente a quella dell'efficacia dell'attore, dei suoi movimenti, delle sue azioni sceniche.

Utilizzando i termini proposti nel presente intervento, potremmo dire che essa si sposta dal piano della sinestesia su quello della cinestesi, ovvero per maggiore esattezza

²⁹ EJZENSTEJN. Il movimento espressivo, p.210-11. Si veda anche il puntuale commento di RUFFINI. *Teatro e boxe*, p.98-101.

³⁰ CALVARESE. Postfazione. Il teatro del corpo estatico, p.252-3.

³¹ E' il caso di ricordare che anche nel campo della danza moderna si sviluppa fortemente, nei primi decenni del Novecento, lo stesso tipo di problematica, che aveva trovato un indiscusso pioniere, ancora in pieno Ottocento, in François Delsarte. Si veda, fra l'altro, la tempestiva messa a punto fornita in proposito da John Martin, il quale parla di “simpatia muscolare” e di “metacinesi” per riferirsi a fenomeni propri del movimento umano in quanto tale ma che solo grazie alle ricerche della danza moderna cominciano ad avere un uso artistico consapevole. Cfr. MARTIN, John. Caratteri della danza moderna, in ROPA, Eugenia Casini. *Alle origini della danza moderna*. Bologna: Il Mulino, 1990. p.27-44. (Si tratta della traduzione del I capitolo di *The Modern Dance*, la cui prima edizione risale al 1933.)

— e non sembri un vuoto gioco di parole — sul piano della *sinestesia della cinestesi*, cioè degli effetti sinestetici di plurisensorialità che provoca nello spettatore la percezione dei movimenti scenici, se sono organici o espressivi, secondo il lessico del grande regista russo (che anche in questo caso, tuttavia, non si discosta troppo da quello degli altri maestri della scena primonovecentesca).

Con lo spostamento della problematica dell'efficacia a teatro dal piano della sinestesia a quello della cinestesia si pongono le basi per una sperimentazione teorico-pratica le cui punte più alte in buona parte coincidono con alcuni dei momenti fondamentali della tradizione del nuovo nel teatro del Novecento, da Artaud a Decroux, da Grotowski a Barba.

Naturalmente, da un punto di vista meramente descrittivo e quantitativo (il punto di vista della *cronaca*, lo potremmo chiamare), sarebbe più giusto dire che queste due linee di ricerca (sinestesia/cinestesi) convivono in parallelo lungo tutto il secolo, con incontri e scambi anche significativi. Ma da un punto di vista interpretativo e qualitativo (e cioè da un punto di vista della *storia*) è più interessante sottolineare come quasi sempre un approfondimento reale della questione dell'efficacia a teatro abbia portato a spostare la ricerca dal piano delle strategie sinestetiche a quello delle strategie cinestetiche — ed ancor più interessante è osservare come questo sia accaduto non soltanto passando da un teorico ad un altro, da un artista ad un altro, ma anche all'interno del percorso di uno stesso artista-teorico, come del resto s'è già visto nel caso di Ejzenstejn e del suo fulmineo cortocircuito attrazione-movimento espressivo. Lo stesso discorso vale sostanzialmente per il passaggio dallo Stanislavskij regista allo Stanislavskij pedagogo e inventore del cosiddetto Sistema, e soprattutto allo Stanislavskij del metodo delle azioni fisiche; come pure per il percorso di Mejerchol'd dal teatro "convenzionale" del primo decennio del secolo alla Biomeccanica degli anni Venti e Trenta.

Qualcosa del genere è accaduto anche nell'itinerario di altre due grandi personalità del nuovo teatro contemporaneo, sulle quali vorrei soffermarmi brevemente nella parte conclusiva di questo intervento: Artaud e Grotowski.

7. Artaud è stato forse l'uomo di teatro contemporaneo che ha elaborato le visioni più forti e più affascinanti di un teatro efficace.

Con lui la problematica del segno efficace a teatro si radicalizza: non si tratta più soltanto di colpire i sensi dello spettatore, il suo sistema nervoso, di provocargli una specie di shock psicofisico, che possa essere a sua volta foriero di reazioni emotive e intellettuali (in particolare, di prese di coscienza ideologiche, nel caso degli artisti nella Russia post-rivoluzionaria); per Artaud, con il Teatro della Crudeltà si tratta di agire molto più in profondità sulla spettatore, di trasformarlo intimamente, integralmente, in maniera durevole e addirittura permanente — mediante un'azione scenica che passi per i suoi sensi, la sua pelle, i suoi muscoli, ma senza fermarsi ad essi. La posta in gioco è, insomma, l'accesso ad un grado di consapevolezza superiore, alla dimensione della conoscenza vera, autentica, quella che egli chiama "metafisica", usando questo termine nell'accezione non filosofica ma del pensiero tradizionale, esoterico.

Se questa è l'efficacia cui il teatro dovrebbe aspirare (sapendo per altro che, così facendo, cessa di essere spettacolo, rappresentazione), allora diventa del tutto chiaro perché Artaud scelga *quei* doppi del teatro e non altri: la metafisica, l'alchimia, la magia,

la peste, la crudeltà — pratiche e concetti che comportano tutti una trasformazione totale e irreversibile, un cambiamento permanente di stato (il teatro dovrebbe *rifare* la vita non *imitarla*, dice anche negli anni Trenta).

E' interessante notare una cosa: in realtà Artaud parte da una nozione debole di efficacia (grosso modo quella elaborata dalle avanguardie storiche, in Russia, ma non soltanto: essa gli veniva anche dalle esperienze futuriste-dadaiste-surrealiste in Francia e in Italia) ed arriva ad una nozione forte, quella che ho appena illustrato. Ma ancor più interessante è che il passaggio dall'efficacia *debole* (come manipolazione percettiva e psicofisica dello spettatore) all'efficacia *forte* (come trasformazione durevole e integrale dell'essere umano) coincide con la transizione dalla fase degli anni Venti (Théâtre "Alfred Jarry"), quando Artaud, lavorando e ragionando da regista d'avanguardia, concepiva lo spettacolo in maniera sostanzialmente sinestetica "come un preordinato concerto di materie espressive (quella della parola, del gesto, del movimento, dei rapporti spaziali e così via)", e nel quale l'attore aveva "un ruolo secondario, di segno concreto tra altri segni concreti",³² alla fase successiva del Teatro della Crudeltà, al cui centro sta decisamente l'attore, "l'attore capace di produrre segni efficaci", cioè "l'uomo in azione", ovvero "l'atleta del cuore".³³

Quindi, ancora una volta: dalla sinestesia alla cinestesi, dall'efficacia debole della sinestesia all'efficacia forte della cinestesi.

Un'ultima annotazione. Il teatro dell'efficacia radicale, che è utopicamente il Teatro della Crudeltà, si fonda sull'alleanza, anzi sulla sostanziale identificazione di poesia e scienza, di magia e matematica; perché, in esso, l'efficacia del segno teatrale dipende interamente dalla sua capacità cinestetica e questa, a propria volta, è funzione della sua precisione assoluta, beninteso di una precisione assoluta che non sia tecnicismo esteriore e meccanico ma un controllare e dar forma al processo organico, alla *vita*, nella sua accezione più alta e autentica ("Ma chi ha bevuto alla sorgente della vita?" Questa è la domanda che chiude *Il Teatro e il suo doppio*).³⁴

8. Si tratta di un punto d'arrivo non troppo lontano, tutto sommato, dalle elaborazioni di Ejzenstejn sul movimento espressivo. Ed è estremamente interessante il fatto che la questione dell'efficacia a teatro si riproponga in termini analoghi (pur se non con altrettanta radicalità utopica) anche nell'itinerario teatrale di Grotowski.

Anche in Grotowski si va infatti a un'efficacia debole a un'efficacia forte (con la celebre definizione di *Per un teatro povero* a fare da presupposto comune e da termine medio: "il teatro è un atto generato dalle reazioni e dagli impulsi umani [...] è, al tempo stesso, un atto biologico e un atto spirituale"),³⁵ benché oggi questa efficacia riguardi, in prima istanza, il Performer e non lo spettatore; dalla sinestesia dei primi spettacoli (nei quali gli spettatori erano anche coinvolti fisicamente) alla cinestesia del Teatro Povero

³² RUFFINI. *I teatri di Artaud*, p.12.

³³ Ivi. Per le problematiche del teatro efficace in Artaud, cfr. anche BORIE, Monique. *Antonin Artaud: Il teatro e il ritorno alle origini*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1994 (ed. orig., 1989); DE MARINIS, Marco. *La danza alla rovescia di Artaud*. Il secondo Teatro della Crudeltà. Bologna: Edizioni del Battello Ebbro, 1999.

³⁴ ARTAUD. *Il Teatro e il suo doppio*, p.254.

³⁵ GROTOWSKI. *Per un teatro povero*, p.68.

fondato sull'efficacia a distanza, per spettatori-testimoni, dell' "attore santo" e del suo processo di autopenetrazione.

Nella linea della tradizione dei grandi riformatori, è anche la posizione di Grotowski rispetto al processo creativo dell'attore: in particolare circa la necessità che esso risulti da una dialettica continua di artificialità e organicità, ovvero di forma e spontaneità, precisione e interiorità, e riguardo al fatto che la sua efficacia dipenda in gran parte, quindi, dalla capacità dell'attore di acquisire una "nuova spontaneità".

E anche nel caso del maestro polacco, l'approfondirsi e il radicalizzarsi della ricerca sull'azione efficace ha portato ben presto oltre lo spettacolo e oltre la rappresentazione. Dalla seconda metà degli anni Settanta quella di Grotowski è diventata un'indagine sui fondamenti delle arti performative, sulle loro basi pre- o trans-culturali, alla scoperta (riscoperta) dei principi di una *drammaturgia oggettiva degli effetti* (Objective Drama si chiamò, in omaggio a Gurdjieff, una fase di questa indagine negli anni Ottanta),³⁶ le cui finalità e utilizzazioni si pongono nettamente al di là di quelle strettamente artistico-spettacolari, riguardando ormai in primo luogo chi fa, chi agisce, l'attuante, o Performer, e non più chi assiste, chi guarda, lo spettatore.

Questo è, sostanzialmente, l'Arte come veicolo: la ricerca dell'azione efficace, l'elaborazione di una drammaturgia oggettiva degli effetti, rivolta non più verso il suo originario bersaglio esterno, lo spettatore, ma dirottata — quasi come un boomerang — verso la persona che la esercita, verso l'attore, e trasformata quindi in un *lavoro su se stessi* finalizzato primariamente non più all'arte del teatro ma all'arte della vita, all'arte di vivere.³⁷

Ed ora alcune precisazioni sull'Arte come veicolo, quale attuale ed estremo approdo dell'indagine di Grotowski intorno al teatro come atto biologico e spirituale insieme, ovvero al teatro efficace:³⁸

1) la mancanza di fini artistici e di spettacolo non comporta necessariamente la mancanza di opere, al contrario: si può rifiutare lo spettacolo senza con questo rifiutare l'*opus* e le indispensabili *contraintes* tecniche della sua messa a punto. La differenza vera, profonda, sta nelle finalità e dunque nelle modalità del processo creativo che l'*opus* sottende: cioè nell'assenza dello spettatore dal suo orizzonte.

2) Tuttavia, il fatto che l'*opus* non sia pensato in funzione di uno spettatore e della efficacia che dovrà esercitare su di esso non esclude affatto che questa efficacia possa poi verificarsi se accade che venga mostrato. Il meccanismo è ancora una volta quello dell'*induzione*, che funziona sia fra attuante e attuante sia fra attuante e spettatore. Per induzione bisogna intendere, anche in questo caso, la capacità che un processo organico correttamente condotto ha di stimolarne per via cinestetica uno analogo, e comunque di sollecitare una risposta psicofisica determinata, in chi lo guarda.

³⁶ Cfr. WOLFORD, Lisa. *Grotowski's Objective Drama Research*. University Press of Mississippi, 1996; SCHECHNER, R., WOLFORD, Lisa. *The Grotowski Sourcebook*. London & New York: Routledge, 1997.

³⁷ GROTOWSKI. Il Performer. *Teatro e Storia*, 4, 1988, pp.?.; GROTOWSKI. Dalla compagnia teatrale all'Arte come veicolo, in RICHARDS, Thomas. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*. Milano: Ubilibri, 1993. p.?

³⁸ Per queste precisazioni, oltre ai testi già citati nelle note precedenti, cfr. RICHARDS, Thomas. *The Edge-Point of Performance*. A cura di Lisa Wolford. Pontedera: Documentation Series of the Workcenter of J. Grotowski, 1997.

3) Il processo organico nell'Arte come veicolo consiste sostanzialmente nella elaborazione di azioni fisiche (*acting score*, partitura esterna o orizzontale) che coinvolgono in maniera totale l'organismo del Performer e sono perciò capaci di provocare delle risonanze interne (*inner action*, partitura interna o verticale), le quali consistono fondamentalmente nello sperimentare *trasformazioni di energia*, cioè differenti *qualità* di energia.

4) L'innescò del processo organico nell'Arte come veicolo è affidata prevalentemente ai canti vibratorî tradizionali (soprattutto quelli dell'area caraibica), perché si tratta di "canti-corpo", cioè di canti che vengono cantati con tutto il corpo, anzi con tutta la persona, nella sua interezza psico-fisica, in totale fusione corpo-mente. In essi canto e danza, cantare e danzare, agire con il corpo e agire con la voce, diventano la stessa e unica cosa. Si danza il canto e si canta la danza. Potremmo dire, tornando al tema del nostro incontro, che chi vi assiste subisce, oltre all'effetto cinestetico, anche una tipica interferenza sinestetica: arriva a *vedere* il canto e ad *ascoltare* la danza.

E' esattamente quello che accade a Ejzenstejn quando incontra il Kabuki nel 1928: negli spettacoli Kabuki, scrive poi ne *Il legame inatteso*, "noi, effettivamente, 'udiamo il movimento' e 'vediamo il suono'".³⁹

Ma è anche quello che accade nell'ultimissimo teatro di Artaud, quello cui egli dà vita dopo l'uscita dal manicomio di Rodez, nella primavera del 1946, e che ho proposto di chiamare "secondo Teatro della Crudeltà":⁴⁰ un *teatro di voce*, consistente concretamente in letture di testi, conferenze e programmi radiofonici e basato su di una intensiva sonorizzazione/fonetizzazione della scrittura, la quale del resto nasceva già come "scrittura vocale" (Paule Thévenin) grazie a uno straordinario sforzo di rigenerazione fisico-corporea della parola e del linguaggio. Gli ultimi testi di Artaud sono da leggere (ad alta voce) e al tempo stesso da guardare (come ideogrammi, come disegni, come i *suoi* disegni coevi); costituiscono insieme, per usare due espressioni da lui coniate a bella posta, delle "xilofonie verbali" e delle "xilofonie", qualcosa dove — alla lettera — "il legno appare", dove cioè il suono si dà a vedere, si mostra. Ascoltare la scrittura (e il disegno) e vedere il suono. Come nel Kabuki di Ejzenstejn, come nell'arte-veicolo di Grotowski.



³⁹ EJZENSTEJN, Sergej M. *Il legame inatteso* (1928), in *Il movimento espressivo*. Scritti sul teatro, p.42.

⁴⁰ DE MARINIS. *La danza alla rovescia di Artaud*.

RESUMO

A partir das experiências de fim de século dos simbolistas, e das pesquisas sinestésicas entre pintura, música e teatro de Wassily Kandinsky, o artigo se propõe examinar algumas das principais tentativas feitas pelos mestres do teatro contemporâneo para fazer do Teatro e do Espetáculo instrumentos de uma ação eficaz sobre o espectador e, antes de tudo, sobre o próprio autor, baseando-se, principalmente, nas teorias de Eisenstein, Artaud e Grotowski.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *Il Teatro e il suo doppio*. In ARTAUD, Antonin. *Il Teatro e il suo doppio*. Con altri scritti teatrali. Torino: Einaudi, 1972 (1968).
- ARTIOLI, Umberto. *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*. I- Dai Meininger a Craig. Firenze: Sansoni, 1972.
- BABLET, Denis. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1965.
- CALVARESE, Ornella. Postfazione. *Il teatro del corpo estatico*. In EJZENSTEJN, Sergej M. *Il movimento espressivo*. Scritti sul teatro. A cura di Pietro Montani. Venezia: Marsilio, 1998.
- DE MARINIS, Marco. *La danza alla rovescia di Artaud*. *Il secondo Teatro della Crudeltà*. Bologna: Edizioni del Battello Ebbro, 1999.
- EJZENSTEJN, Sergej M. *Il legame inatteso*. In EJZENSTEJN, Sergej M. *Il movimento espressivo*. Scritti sul teatro. A cura di Pietro Montani. Venezia: Marsilio, 1998.
- EJZENSTEJN, Sergej M. *Il montaggio delle attrazioni*. In EJZENSTEJN, Sergej M. *Il montaggio*. Venezia: Marsilio, 1986.
- EJZENSTEJN, Sergej M. *Il movimento espressivo*. In EJZENSTEJN, Sergej M. *Il movimento espressivo*. Scritti sul teatro. A cura di Pietro Montani. Venezia: Marsilio, 1998.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni, 1970 (ed. orig., 1968).
- KANDINSKIJ, Wassily. *Sulla composizione scenica*. In KANDINSKIJ, Wassily. *Tutti gli scritti*. A cura di Philippe Sers. Milano: Feltrinelli, 1974.
- MELDOLESI, C., TAVIANI, F. *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*. Roma-Bari: Laterza, 1991.
- MILANI, Raffaele. *Il tema delle corrispondenze artistiche e il pensiero cosmologico di Etienne Souriau*. In SOURIAU, Etienne. *La corrispondenza delle arti*. A cura di R.M. Firenze: ALINEA Editrice, 1988.
- MISLER, Nicoletta. *Per una liturgia dei sensi. Il concetto di sinestesia da Kandinskij a Florenskij*. *Rassegna Sovietica*, 2, 1986.
- RUFFINI, Franco. *I teatri di Artaud*. *Crudeltà, corpo-mente*. Bologna: Il Mulino, 1996.
- RUFFINI, Franco. *Teatro e boxe. L' 'atleta del cuore' nella scena del Novecento*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- TAVIANI, Ferdinando. *Uomini di scena, uomini di libro*. *Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*. Bologna: Il Mulino, 1995.