

Etica dello spazio. Lo spazio secondo Robert Wilson e l'orma di Kandinskij¹

Giulia Vittori

«Così lo spazio è la base della *pièce*. Lo spazio perfetto, per me, in un disegno, è il quadrato e, in una stanza, il cubo».

Robert Wilson²

«Più tardi ho sentito dire che un noto artista, di cui non ricordo il nome, sosteneva che per dipingere occorrevano un'occhiata alla tela, mezza occhiata alla tavolozza e dieci al modello. Era un bel precetto, ma io scoprii ben presto che per me era il contrario: dieci occhiate alla tela, una alla tavolozza e mezza alla natura».

Vasilij Kandinskij³

Confrontando la poetica teatrale di Robert Wilson con quella di Vasilij Kandinskij si riscontra una forte somiglianza nel modo di concepire l'evento teatrale. Il regista americano sembra portare infatti a piena maturazione quella radicale innovazione della scena che proprio Kandinskij aveva indicato come necessaria e iniziato ad abbozzare oltre mezzo secolo prima.

Questa inedita chiave di lettura dell'opera di Wilson, nella quale è fondamentale il concetto di *spazio*, porta alla coincidenza delle categorie di etica ed estetica all'interno della creazione scenica, e implica tra l'altro una nuova concezione del lavoro d'attore.

1. L'articolo riprende nelle sue linee essenziali la ricerca svolta dall'autrice in sede di tesi: G. Vittori, *Etica dello spazio. Lo spazio secondo Robert Wilson. L'orma di Kandinskij*, tesi di laurea specialistica, relatore Prof. Antonio Attisani, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2005/2006.

2. *Il Teatro di Robert Wilson*, a cura di F. Quadri, La Biennale di Venezia, Venezia 1976, p. 20.

3. V. V. Kandinskij, *Sguardi sul passato*, a cura di M. Milani, SE, Milano 1999, p. 33.

1. Wilson e Kandinskij a comporre

Una sensibile affinità tra Robert Wilson e Vasilij Kandinskij emerge innanzitutto attraverso il concetto di *composizione scenica*. Fondatore di questo nuovo modello teatrale è Kandinskij che, scrivendo nel 1912 il saggio *Sulla composizione scenica*, pone le basi per un modo radicalmente nuovo di pensare il lavoro sulla scena, sia per quanto riguarda il regista che per quanto riguarda l'attore. Kandinskij auspica e teorizza un modo democratico e rispettoso di instaurare le relazioni tra le diverse componenti della scena, si tratti di oggetti, luci, attori, suoni o testi: ogni elemento è importante in se stesso, non in funzione del testo originario, e contribuisce a dare all'evento scenico quel senso magico che è proprio del rituale. I rapporti tra gli elementi sono stabiliti unicamente da un criterio interiore e possono essere colti solo accettando un modello di conoscenza intuitiva che si attiva durante lo spettacolo stesso: non è più il principio di causa-effetto a determinare la logica dell'azione, ma l'azione stessa che dispiega enigmatiche connessioni nello spazio attraverso criteri analogici o di contrappunto. La scena viene così ricondotta alle sue origini, smarrite lungo secoli di rappresentazione e di intrattenimento nel quadro della tradizione borghese. Tutto ciò implica l'abbandono della tradizionale idea di trama e della sua rappresentazione. Non è più interesse del pubblico affermare se esso si trovi d'accordo o meno con il punto di vista che il regista mostra di avere sul testo, né seguire l'illustrazione di un testo che ha una valenza letteraria autonoma già in se stesso, al di là della messa in scena. Questo disinteresse implica la rinuncia all'approccio *dialettico* al teatro, che è proprio dell'Occidente. Ciò che Kandinskij intende mostrare è un evento interiore, sia per l'artista che per lo spettatore. Secondo la sua concezione esplicita pienamente ne *Lo spirituale nell'arte*⁴, Kandinskij affida infatti proprio a quest'ultima il compito di essere strumento di conoscenza; cardine dell'impresa è proprio il teatro, che realizzerà l'Arte Monumentale, una nuova declinazione della *Gesamtkunstswerk*, un ulteriore passo verso la realizzazione dell'Arte Totale.

Il lavoro di Robert Wilson è molto vicino a questa visione delle arti e del teatro. Sia Kandinskij che Wilson, artisti che provengono entrambi dalle arti visive e poi si dedicano al teatro e alla danza, pongono grande attenzione all'idea di spazio (e conseguentemente a quella di tempo), uno spazio che diviene elemento guida delle loro creazioni sia pittoriche che teatrali. Sebbene Kandinskij sia principalmente un pittore, il suo pensiero sul teatro e la sua pratica della scena indicano un nuovo approccio a questo mezzo espressivo, che caratterizzerà una sorta di tradizione sotterranea attraverso tutto il Novecento: tra i registi, Wilson emerge nel cogliere pienamente le intuizioni di Kandinskij, e nello svilupparle ulteriormente in maniera autonoma. Il confronto tra le rispettive dichiarazioni non lascia dubbi. Kandinskij:

4. V. V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1989.

Ho una sola consolazione: quella di dirmi che mai ho potuto usare forme precedenti da vie logiche, ma solo quelle che un interno impulso faceva nascere in me. Mai ho potuto “combinare” una forma: ogni forma voluta mi ripugnava⁵.

L'assoluto, dunque, non va ricercato nella forma (materialismo) [...] *La forma è l'espressione esterna del contenuto interiore*. [...] *La necessità crea la forma*⁶.

Così, invece, Wilson ad Andrzej Wirth:

I find now, the older I get, sometimes that's a waste of time because I go to the rehearsal with an idea in mind, then I spend a lot of time trying to create what I was imagining instead of seeing what's right in front of me there. [...] And it's really ultimately not the form that's important: it's how you fill the form, how you draw the line, how you feel about it at that moment⁷.

Eppure, l'attività teatrale di Kandinskij non viene normalmente presa in considerazione nelle tradizionali storie del teatro e trova spazio solo negli studi di alcuni autori che praticano l'interdisciplinarietà. A dispetto di ciò, è proprio nel teatro che Kandinskij vede il fine dell'arte del futuro. Si occupa del resto di teatro lungo tutta la sua carriera di artista, sia lavorando a nuove soluzioni direttamente sulla scena assieme ad alcuni protagonisti dell'epoca⁸ (durante gli anni di Monaco e durante il periodo di insegnamento al Bauhaus, quando nel 1928 a Dessau riesce finalmente a portare in scena con la propria regia i *Quadri per un'esposizione* di Musorgskij) sia promuovendo instancabilmente le sue nuove idee attraverso scritti e conferenze.

Robert Wilson non ha mai fatto dichiarazioni in merito a una diretta influenza di Kandinskij sul proprio lavoro. Al fine di studiare questo rapporto, iscrivibile in una tradizione nascosta e inconsapevole, è necessario pertanto basarsi su criteri di tipo strutturale e morfologico, vale a dire analizzare le somiglianze formali e strutturali tra i due e i loro rapporti con le fonti. Come fonti primarie dell'opera di Wilson si possono prendere in considerazione alcuni copioni dedotti⁹, le videoregistrazioni degli spettacoli e la propria esperienza come spettatori. Per Kandinskij invece vanno considerati i testi delle composizioni sceniche, tra cui emergono per im-

5. Kandinskij, *Sguardi sul passato*, cit., p. 29.

6. V. V. Kandinskij, *Il problema delle forme*, in V. V. Kandinskij, F. Marc, *Il cavaliere azzurro*, commento e note di K. Lankheit, SE, Milano 1988, pp. 126-7.

7. A. Wirth, *The Space in the Text: An Interview with Robert Wilson*, in *Vom Wort Zum Bild: Das neue Theater in Deutschland und den USA*, Sigrid Bauschinger and Susan L. Cocalis, Bern 1992, pp. 249, 255.

8. A lungo Kandinskij collabora con Alexander Sakharoff e Thomas von Hartmann: diverse delle sue composizioni sceniche sono pensate infatti per il danzatore e musicate dal compositore. Nello stesso periodo di Monaco, fitti sono i contatti anche con Arnold Schönberg, e in diverse occasioni osserva il lavoro di altri grandi, quali Isadora Duncan, Oskar Schlemmer e Gret Palucca.

9. Per copione dedotta si intende il copione ricavato a posteriori dagli appunti del regista e dalla visione degli spettacoli da parte di chi lo scrive.

portanza *Il suono giallo*, *Sipario viola*, *Quadri per un'esposizione*. Non si tratta solo di testi drammaturgici, ma di veri e propri copioni, pieni come sono di indicazioni tecniche per la realizzazione scenica. Essi dimostrano la perizia del pittore Kandinskij e la sua piena comprensione delle problematiche della scena, da regista o – in maniera più appropriata – da *compositore*.

Ciò che accomuna Kandinskij e Wilson è anzitutto la concezione dello spettacolo, sia rispetto alla struttura sia nell'utilizzo dei linguaggi, sia nel rapporto con il pubblico. Gli spettatori, infatti, non si trovano dinanzi a elucubrazioni psicologiche imposte dagli interpreti, ma seguono l'evento introducendovisi poco a poco, nel tempo e nello spazio particolari di quella *performance*. Gli attori assumono per tutta la durata dello spettacolo un atteggiamento freddo, neutro, sia nel viso che nel corpo, introducendo saltuariamente smorfie grottesche che subito svaniscono; in tal modo, il pubblico non ha alcuna possibilità di identificazione con quelle presenze astratte, che si propongono più come colorati esseri antropomorfi o come tipi simbolici. Gli spettacoli di Wilson e Kandinskij sono collegati dal senso che emerge dall'azione generale, considerata nel suo insieme, e dai testi dei copioni. Gli argomenti affrontati riguardano solitamente il tema del viaggio, interiore o fisico, come metafora delle esperienze fatte nel corso dell'esistenza. I due autori mostrano infatti l'alternarsi della vita con la morte, usano una stessa simbologia composta di bambini, vecchi, animali, maghi, misteriose figure, tipi tradizionali. Infine, ma non meno importante, i loro lavori presentano lo stesso tipo di dinamica. Assieme a oggetti, luci, suoni, parole talvolta enigmatiche o decontestualizzate, queste figure *astratte* sviluppano uno svolgimento delle azioni molto lontano da quello tradizionale, estraneo al principio causa-effetto, e che permette invece altre tipologie di connessioni, dipendenti da quella *necessità interiore* di cui Kandinskij parla così spesso: semplici camminate e danze libere, processioni di gente e figure solitarie si alternano sviluppando un unico spazio-tempo, dove i movimenti e le loro successioni risultano misteriosi alla logica usuale, ma diventano invece chiari a livello di empatia. In tal modo lo spettatore è incoraggiato a dare la propria interpretazione di ciò che accade sul palcoscenico. Lo spettatore completa l'opera, collocandola in un libero circuito senza fine, secondo quel modo di concepire l'interdipendenza e la complementarietà tra artisti e pubblico che caratterizza l'arte contemporanea, dall'astrattismo, al surrealismo, al dadaismo fino al *Ready Made*, all'arte informale e al minimalismo. Spunti di riflessione nati in seno alle arti visive, quali l'autonomia degli oggetti e la loro rivolta contro l'uomo, la perdita del soggetto e la predisposizione ad ascoltare il paesaggio, l'*opera aperta*, restano usualmente estranei alla pratica teatrale d'Occidente, a causa dell'assoluta – talvolta prevaricante – centralità del ruolo dell'attore. Ma per Kandinskij e Wilson, diversamente dalla maggior parte dei gruppi all'avanguardia che sperimentano nuovi modelli scenici, non è l'interazione diretta e fisica con il pubblico a connotare l'innovazione di un'opera d'arte teatrale. Kandinskij e Wilson rivoluzionano l'assetto tradizionale della scena occidentale dall'interno.

Per un artista visivo che guarda al teatro, come Kandinskij o come Wilson, ri-

sultano essenziali il concetto di spazio e il suo studio. La parola *spazio* è in effetti molto usata negli scritti, nelle conferenze, nei laboratori o nelle interviste dei due artisti. Queste fonti possono essere utilizzate come secondarie, al fine di sviluppare un aspetto più profondo della questione: considerando lo spazio sia dal punto di vista estetico che da quello etico, quindi sia nell'ottica del regista sia in quella attorica. Tale idea apre a una nuova prospettiva sul modo di considerare la composizione scenica e il *training* degli attori. L'uso dello spazio si rivela infatti non soltanto una questione scenografica, ma un criterio guida durante l'intero processo della creazione, subentrando nel ruolo tradizionalmente detenuto dal testo drammaturgico. Ciò non soltanto coinvolge le scelte estetiche di uno spettacolo dipendenti dal regista, ma influenza anche il campo dell'improvvisazione e del *training* attorico. Prestare attenzione allo spazio e non al testo (elemento che viene considerato in un momento successivo della creazione) significa infatti, per l'attore, imparare a percepire l'ambiente che lo circonda con l'unità del proprio corpo-mente. Il che significa avere tempo e libertà di improvvisare secondo la propria sensibilità e individualità, senza dover seguire idee esterne (siano esse indicate dal regista o dal personaggio). In una prospettiva di pensiero prossima (ma non identica) a un modo di conoscenza mistico, una visione "gnostica" del teatro identifica quest'ultimo come la disciplina più idonea per cercare la conoscenza attraverso l'esperienza¹⁰: solidali in questa *idea etica di arte*, gli attori di Kandinskij e di Wilson hanno l'opportunità di vivere un percorso di crescita personale proprio durante le prove e l'allestimento.

2. Spazio per immaginare

Il concetto di spazio può essere delineato in due direzioni: come un posto per una rappresentazione immobile, fissata in un contorno preciso, oppure come luogo per l'immaginazione. Nel primo caso, lo spazio agisce come un contenitore della forma e su di essa si modella, nel secondo caso è parte di una natura mutevole e plasmatrice; il primo implica un significato statico di spazio, il secondo un significato dinamico. Si tratta di due prospettive opposte che, in generale, appartengono la prima al pensiero logico occidentale e la seconda al pensiero intuitivo orientale; la prima alla fisica newtoniana, la seconda alla fisica quantistica. La prima porta in sé un'idea di creazione come *rappresentazione* di conoscenza, la seconda come *via* di conoscenza.

Rigettando la tradizione rinascimentale della prospettiva, che immobilizza la vita in un punto, sia Kandinskij che Wilson rifiutano il programma di un'arte che imita il reale. Pensano che la natura agisca come un paradigma perfetto da cui prendere insegnamento, ma non che essa sia un paesaggio da copiare, avendo la natura e l'arte la propria autonomia di sistemi differenti. Poco a poco arrivano entrambi a escludere gli oggetti narrativi dai loro lavori artistici e a realizzare la com-

10. Cfr. A. Attisani, *Breve storia del teatro*, BCM, Milano 1989, pp. 9, 38-9.

posizione astratta. La loro creazione origina da uno spazio vuoto, sia esso quello di una tela o quello di una stanza.

Con la pittura astratta, lo spazio ha rimesso in moto il quadro e ha incluso lo spettatore e la sua emotività nel proprio movimento. Come spiega Gaston Bachelard¹¹, questo spazio legato alle immagini non è solo un luogo artistico astratto, ma diventa anche luogo onirico, proprio della dimensione notturna e inconscia. Con l'abbassarsi delle palpebre, si avvia una intensificazione dell'attività immaginativa, dove il sognatore sperimenta queste immagini come disposte tutto intorno a uno spazio non definito e dalla tendenza curva; il sonno si rivela una sorgente continua di nuove forme, uno spazio plasmatore, non uno spazio immobile.

Questa condizione è particolarmente simile a ciò che Wilson si aspetta dal pubblico e al comportamento che questo spesso assumeva partecipando ai primi spettacoli del regista, caratterizzati da lunghezze titaniche: sette, dodici, ventiquattro ore, per citare alcuni casi. Gli spettatori cadevano infatti in una sonnolenza leggera che permetteva loro di essere semi-presenti all'evento scenico, mescolando le proprie immagini con quelle apparse sulla scena. Come ricorda Frances Alenikoff, «les spectateurs peuvent fermer aussi à demi les yeux pour rêver tout éveillés, pour laisser les images jouer sur leur écran audio-visuel intérieure. [...] Mes pièces ne demandent pas une attention pleine. Vous disposez de cet espace et de ce temps pour une réflexion et une vision intérieure»¹². Se in un sistema di rappresentazione lo spazio si evolve sulla base delle azioni che accadono nel tempo, e il tempo è misurato come *dinamica* dell'azione, in un sistema immaginativo lo spazio e il tempo si influenzano a vicenda, e il tempo è misurato come *durata*. C'è uno scarto da una percezione di livello esterno e oggettivo a una di livello interno e soggettivo: quantitativa e storicistica la prima, qualitativa ed estetica la seconda.

Il concetto di spazio è cambiato molto durante il ventesimo secolo e poiché l'arte riflette i nuovi modi di percepire l'universo, sarà interessante soffermarsi sugli aspetti di questa idea che hanno influenzato la cultura postmoderna e il teatro di Robert Wilson, e su quali siano le connessioni con la medesima idea nel pensiero orientale. Sarà pertanto utile fare un breve *excursus* sulla fisica moderna e sulla pittura cinese, cercando di comprendere le rispettive visioni dello spazio.

3. Fisica per allentare i limiti

Molte sono le scoperte scientifiche che portano la fisica dalla concezione classica dell'universo, che comprende la geometria euclidea e lo spazio cartesiano, alla concezione moderna, caratterizzata dalla teoria generale della relatività di Albert Einstein e dalla teoria dei quanti. Questo superamento della visione newtoniana del mondo porta a un nuovo modo di percepire e di pensare l'esistenza e di relazionar-

11. Cfr. G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1999.

12. F. Alenikoff, «Dance Scope», *autunno-inverno 1975-76*, citato in *Einstein on the beach*, Miscellanea Asac, Venezia 1976.

visi. Nell'universo, le distanze temporali si allungano enormemente, senza avere più corrispondenze con ciò che lo spettatore è abituato a percepire con i suoi sensi, mentre, al contrario, nel mondo subatomico si accorciano. Le due categorie di spazio e tempo sono strettamente legate in un'unica quarta dimensione che le trattiene nel nuovo straordinario concetto di spazio-tempo: si afferma così l'idea che le due realtà siano permeabili. Spazio e campo coincidono; spazio e materia sono parti inseparabili dell'unica realtà, un intero campo fisico di forze. Il mondo naturale, letto nelle due dimensioni micro e macro, cioè subatomica e spaziale, non è più oggetto di un'analisi dalle determinazioni fisse e precise, ma solo di uno studio statistico delle probabilità (secondo il noto principio di Heisenberg). L'idea di *partecipante* si sostituisce a quella di *osservatore*, secondo il principio di indeterminazione che afferma come un sistema osservato non possa essere oggettivamente valutato a causa dell'influenza che il sistema osservatore (cioè la preparazione e gli strumenti per le misure) esercita necessariamente su di esso. L'osservatore è un punto di riferimento essenziale e attivo nella determinazione di un evento; pertanto conoscenza e valori diventano soggettivi e relativi, a detrimento delle idee di oggettività e universalità.

Una volta superato il confine delle peculiari ricerche degli scienziati, queste e altre notizie hanno favorito un comportamento diverso dell'uomo comune del ventesimo secolo, rispetto all'analisi dei fatti, all'immaginazione, all'interpretazione della letteratura e dell'arte, e cioè rispetto alle questioni sull'esistenza e a un'azione responsabile verso l'ambiente. Discipline quali la psicologia, la teologia e la filosofia hanno avvertito gli effetti di un cambiamento di opinione. Nello stesso tempo, alcuni fisici hanno iniziato a considerare le tradizioni mistiche, soprattutto orientali, come il lato spirituale di una medesima visione del mondo. Secondo Fritjof Capra, la fisica moderna lavora a dimostrare scientificamente concetti che il pensiero mistico aveva intuito migliaia di anni fa. Nel suo *Il Tao della fisica*, elenca una serie di similitudini tra i due sistemi, che risultano a questo punto complementari. In generale ciò che li caratterizza è da una parte una prospettiva organica – opposta alla visione meccanicistica e materialistica tipiche dell'Occidente –, secondo la quale ogni piccolo elemento è una parte dell'intero, dall'altra la natura intrinsecamente dinamica dell'universo:

Lo scopo che mi propongo con queste pagine è di far capire come il pensiero orientale e, più generalmente, il pensiero mistico forniscano alle teorie della scienza contemporanea un importante e coerente riferimento filosofico: una concezione del mondo nella quale le scoperte scientifiche dell'uomo possono trovarsi in perfetta armonia con le sue aspirazioni spirituali e la sua fede religiosa. I due temi fondamentali di questa concezione sono l'unità e l'interdipendenza di tutti i fenomeni e la natura intrinsecamente dinamica dell'universo. Quanto più profondamente penetriamo nel mondo submicroscopico, tanto più ci rendiamo conto che il fisico moderno, parimenti al mistico orientale, è giunto a considerare il mondo come un insieme di componenti inseparabili, interagenti e in moto continuo, e che l'uomo è parte integrante di questo sistema¹³.

13. F. Capra, *Il Tao della fisica*, Adelphi, Milano 1996, p. 27.

La meccanica quantistica ha abolito la nozione di oggetti fundamentalmente separati, ha introdotto il concetto di partecipatore in sostituzione di quello di osservatore e può darsi persino che ritenga necessario includere la coscienza umana nella descrizione del mondo. Essa è giunta a vedere l'universo come una inestricabile rete di relazioni fisiche e mentali le cui parti sono definite soltanto dalle loro relazioni con il tutto¹⁴.

Al di là delle discipline scientifiche, sono proprio la vita quotidiana e le visioni dell'universo negli spot pubblicitari a essere cambiate sensibilmente, essendo il mercato e le arti le sfere di influenza maggiormente disposte ad accogliere i mutamenti comportamentali. Pubblicità, distruzione del soggetto, spazzatura, collage, interazione: nasce la cultura postmoderna. Come scrive Dietrich Dawn in *Space/Time and the Tapestry of Silence: The Quantum Theater of Robert Wilson*, il teatro, e quello di Wilson in particolare, è la disciplina artistica che più ha assorbito ed espresso la nuova percezione del mondo postmoderno:

More to the point, it seems that the "sense of theatrical potentiality" which characterizes much contemporary experimental theater is illuminated and paralleled by the refusal of scientific certainty that quantum theory confronts and accommodates. This is particularly apt for the spatial and temporal properties of Robert Wilson's theater. Wilson's work has been discussed almost exclusively in terms of visual art but I would like to suggest a physical means of organization and patterning, a paradigm which constitutes Wilson's theater as an artistic/aesthetic translation of contemporary intellectual thought¹⁵.

Materia e spazio-tempo sono dunque interdipendenti, piegandosi lo spazio sotto la forza di gravità, proprio come gli oggetti di scena non riempiono uno spazio inteso come ricettacolo, ma sono compresi in un vuoto che si curva tutto attorno; un vuoto plasmatore iniziatore di ogni forma di vita, pieno di vita esso stesso. Tutti gli elementi scenici, interagendo, sono posti sullo stesso livello dello spazio, invece di dominarlo dall'interno di una storia; agendo con lo spazio in questo modo, riescono perfino a influenzare la percezione del tempo del pubblico: «Yet these properties and the "staging" of their physical manifestations are precisely what Robert Wilson explores in the theater. It is through contemporary physics that Wilson experiments with the elementary "forces" of the theater itself»¹⁶. Spogliando la scena dal superfluo e ponendovi poi definite forme generatrici di spazio dentro lo stesso spazio, Wilson mostra il vuoto nella sua absolutezza, esaltando la sua possibilità di movimento oltre la cornice del palcoscenico. Ciò è possibile lavorando allo stesso modo sulla dimensione temporale, dando cioè del tempo una percezione fortemente rallentata, priva di ogni dinamica narrativa, vicina al fluire naturale:

14. Ivi, pp. 162-3.

15. D. Dawn, *Space/Time and the Tapestry of Silence: The Quantum Theater of Robert Wilson*, in "Word & Image", VIII, 1992, 3, p. 174.

16. Ivi, p. 175.

interno, come il respiro di un essere umano, oppure esterno, come il ciclo notte-giorno, ciò che Wilson chiama *natural time*:

In order to perform her role, Sutton had to learn to slow down her normal sense of time and to gauge a kind of internal, Wilsonian time: a very personal, idiosyncratic sense of time or, more appropriately, a kind of space/time, for that time is physicalized through the production of gesture in space¹⁷.

I suoi spettacoli comunicano innanzitutto a un livello prelinguistico e solo più tardi attraverso il significato del testo, privilegiando la percezione fisica su quella mentale; come se l'origine del teatro fosse spaziale e non testuale. Lo spazio crea azione al posto e prima delle parole, diversamente da ciò che accade normalmente negli spettacoli occidentali.

Questo tipo di scena, vicino all'idea di teatro dello stesso Kandinskij, permette connessioni con l'intero – cioè con il senso generale dello spettacolo – da diversi punti di vista e da differenti prospettive, singolari per ogni spettatore.

Il significato dell'*Avatamsaka* e della sua filosofia è incomprensibile a meno di non provare una volta [...] uno stato di totale dissolvimento in cui non c'è più distinzione tra mente e corpo, soggetto e oggetto [...]. Ci guardiamo intorno e sentiamo che [...] ogni oggetto è connesso con ogni altro oggetto [...] non solo spazialmente, ma temporalmente [...]. Come realtà di pura esperienza, non c'è spazio senza tempo, non c'è tempo senza spazio; essi si compenetrano¹⁸.

Ne consegue, come scrive Franco Quadri, che

negli spettacoli di Wilson *si entra*, superata la passività della contemplazione dell'immagine autoritaria, al di là del fascino estetizzante dei suoi affreschi, attraverso uno sforzo di adesione fisica, attraverso la comprensione e l'appropriamento della quarta dimensione¹⁹.

4. Pittura cinese per meditare

Un significato dello spazio come quello che è stato delineato sin qui – come vuoto creatore – trova alcune importanti specificazioni se lo si confronta con la pittura cinese.

Per la pittura cinese profana un quadro non è un oggetto estetico, ma è il risultato di una esperienza mistica che l'autore del dipinto ha compiuto: è un tentativo di creare un microcosmo, «uno spazio aperto in cui sia possibile la vera vita»²⁰. Es-

17. Ivi, p. 181.

18. D. T. Suzuki, *Prefazione* a B. L. Suzuki, *Mahāyāna Buddhism*, Allen & Unwin, London 1959, p. 33 (citato da Capra, *Il Tao della fisica*, cit., p. 200).

19. F. Quadri, *Viaggio attraverso cinque dimensioni*, in Id., *Il Teatro di Robert Wilson*, cit., p. 9.

20. F. Cheng, *Il Vuoto e il Pieno*, Guida, Napoli 1989, p. 45.

sere un artista e fare un quadro è più un'attitudine verso l'esistenza che una rappresentazione di conoscenza. Il dipingere è un momento in cui poter incontrare la vita: il pittore si accinge a tracciare le linee con il pennello soltanto quando si sente in contatto con il soffio vitale del cosmo, per poi seguirne il ritmo. Attraverso il movimento del suo pennello, traccia zone piene e zone vuote: il vuoto è costituito dalla tela stessa, il pieno dalla linea. Con una sorta di danza sulla tela – liberatosi dai vestiti – tutto il suo corpo partecipa alla creazione: arrivato al culmine della meditazione, infatti, il corpo e il polso si svuotano nel gesto stesso del tratto del pennello. Il pittore entra in contatto con l'Essere e con la sua intelligenza creativa; perde se stesso, superando la propria individualità.

Nella pittura cinese, lo spazio vuoto occupa due terzi della superficie della tela. Lo spazio è il vero protagonista del quadro, e funge da elemento medianico per armonizzare le forze di *yin* e *yang*. Il vuoto e il pieno sono entrambi parti vitali nel quadro: il vuoto non ha l'accezione privativa che detiene nella cultura occidentale, dove significa assenza di essere. Qui il vuoto non agisce da sottofondo, non serve la prospettiva, ma è il principio generatore di ogni cosa, in cui fluisce il soffio vitale. La disposizione degli elementi non è illustrativa ed è molto lontana da quella dell'arte occidentale. Non solo lo spazio circonda il paesaggio, ma esso entra tra gli elementi disegnati, talvolta coprendoli: tra nuvole e cascate, o giù nella valle. In un paesaggio dove l'uomo è solo un passante, interagiscono una prospettiva multipla e una disposizione mentale degli elementi, dipinti senza alcuna verosimiglianza; a ciò si può aggiungere la collocazione di alcuni versi poetici. Questa struttura del quadro permette poco a poco all'osservatore di entrare mentalmente nel dipinto con una sua tempistica personale: egli impiega il tempo per trovare una via che gli consenta di fare un'esperienza conoscitiva di tipo mistico. La meditazione di fronte a un quadro cinese può durare ore. In un'opera permeata di vuoto, infatti, le distanze divengono relative, restringendosi o dilatandosi; la percezione usuale viene modificata dall'esperienza estetica. È la stessa idea che Kandinskij suggerisce quando invita l'osservatore a *passeggiare dentro* i suoi quadri. Essa implica di avere davanti a sé dei lavori *aperti*, dove questo gioco del pieno e del vuoto possa oltrepassare i bordi del quadro e della scena. Nuove immagini sono chiamate a partecipare a un movimento circolare infinito. Dopo averla contemplata, l'opera d'arte continua nell'interiorità di ciascuno.

Si può proporre una similitudine tra lo spazio della tela e lo spazio della scena, tra pittore e attore, tra osservatore e spettatore. Trasferendo il sistema pittorico alla scena, è possibile osservare quanto siano la precisione e la cura del gesto a dare allo spazio tutta la sua pienezza, tutto il suo respiro. L'attore sembra essere inserito in un microcosmo, quello della scena, in cui si devono trovare le linee di forza. Se nel teatro occidentale le direzioni del gesto, come intenzioni, partono dall'attore e si dirigono verso lo spazio circostante secondo la storia che l'attore sta raccontando, in un teatro dove lo spazio viene *ascoltato*, le direzioni dei gesti sono linee di forza che percorrono entrambe le direzioni: dallo spazio esterno della scena all'attore e, di nuovo, dall'attore allo spazio esterno della scena, come esemplificano

i disegni di Oskar Schlemmer. Un'intenzione, che è *logica* e mentale, viene sostituita da un'altra, *sensoriale* e mentale. Prerogativa di questo nuovo tipo di attore è la qualità del gesto, è cioè il riuscire a identificare il *gesto esatto*, come il pittore cinese cerca le linee interne, quelle che fissano l'essenza dell'oggetto in poche pennellate. Un'altra peculiarità è quella di liberarsi dall'interpretazione psicologica del testo e di ascoltare una dimensione artistica differente, che ribadisca l'importanza della propria unità mente-corpo. In queste condizioni, gli attori hanno la possibilità di sviluppare la propria creatività, in quanto posti in uno stato di vera *poiesi*. Ancora una volta, ecco perché si parla di spazio *etico*: esso comprende il processo creativo, sia mentale che fisico, dal suo inizio; esso coinvolge l'intero essere dell'attore e gli concede tempo e libertà di ricercare, di sentire. Uno spazio scenico vuoto ha una sensibile influenza sulla psicologia, e allo stesso tempo viene avvertito profondamente a livello sensoriale, sprona alla concentrazione e all'ascolto al fine di creare dal nulla. È pertanto lo spazio a indicare il gesto esatto che, seguendo la definizione artaudiana di crudeltà intesa come necessità, significa dopotutto *gesto necessario*.

La nuova idea di spazio sin qui analizzata richiede un atteggiamento dell'artista verso il proprio lavoro molto diverso da quello abituale. Il suo scopo non è rappresentare cosa è stato deciso in teoria, ma scoprire qualcosa nel momento stesso del processo creativo. Questa concezione implica un senso profondo dell'etica della creazione che consideri l'intero processo artistico e non solo il risultato finale. Riporta il teatro alle origini, è una «estetica non manipolatrice»²¹, come suggerisce Richard Foreman per il teatro di Wilson. Dunque un'*estetica etica* che si realizza partendo dallo spazio.

5. Spazio dentro l'immagine

Pur articolando i suoi studi con rigore scientifico, Kandinskij svolge una ricerca dall'aspetto sentimentale e profetico, che attribuisce all'immagine un'importanza rilevante. Russo di ascendenze tedesche e mongole, egli ribadisce spesso le origini orientali del suo pensiero.

Per Kandinskij l'arte ha infatti un valore etico, in quanto espressione di conoscenza ed evoluzione spirituale. Elaborando il concetto di arte astratta e concretizzandola, Kandinskij mira a rendere l'arte autonoma non soltanto da un punto di vista estetico, ma anche da un punto di vista cognitivo. Lo specifico modo di indagine e di composizione che l'arte attua attraverso l'immagine non traduce altri criteri di lettura della realtà, ma è autonomo. Se la conoscenza occidentale applica un metodo ipotetico-deduttivo alla conoscenza e legge i capolavori artistici secondo principi linguistici, la cultura orientale usa invece un metodo imitativo-intuitivo e sensoriale, e legge le opere d'arte secondo i principi della meditazione. L'Occiden-

21. R. Foreman, *Per l'impenetrabilità dell'oggetto scenico*, in Quadri (a cura di), *Il Teatro di Robert Wilson*, cit., p. 34.

te possiede un insegnamento teorico, l'Oriente un insegnamento pratico. L'esperienza che questo tipo di arte implica è simile a quella che cerca il mistico. Ogni singolo lavoro artistico diviene un viaggio interiore verso l'Essere, sia per l'attore che per lo spettatore, coinvolti sensorialmente e psicologicamente dentro l'opera. Il fulcro di questa via di conoscenza è l'immagine, come suggerisce Philippe Sers attraverso l'idea che l'arte, e quella di Kandinskij in particolare, necessiti oggi di una «ermeneutica dell'icona»²². L'abituale lettura occidentale dell'iconografia infatti fallisce di fronte a un'analisi dell'immagine contemplata nella sua complessità, essendo il criterio adottato basato sul paradigma del discorso e del simbolo, mondi molto lontani da quello dell'immagine.

Proprio come Kandinskij vede il futuro dell'Arte Monumentale nel teatro, così Wilson vede il teatro come il luogo ideale per costruire un'immagine capace di destabilizzare il linguaggio. Ciò non significa un ripudio totale di quest'ultimo, ma piuttosto una sfida. Nell'era postmoderna, dopo il dramma moderno e la decostruzione della scena, sorge la questione di quale forma dare alla drammaturgia post-drammatica²³. Le parole si mostrano insufficienti a rivelare il senso dell'evento, mentre tutti gli elementi della scena vi concorrono. Non risulta più possibile spiegare l'immagine in maniera esaustiva attraverso dei criteri linguistici, ed è in questa sfida al linguaggio che si fonda e si consolida la crisi dell'Occidente rispetto alla visione che esso ha della realtà e di se stesso. Scrive in proposito Arthur Holmberg:

By destabilizing the text and setting in motion a play of meaning, Wilson destabilizes the concept of self, closely bound up with language. To posit language as problematic is to posit self as problematic. [...] We create an historical narration of our lives, and the medium of this narration is language. We identify with this fabricated discourse, which we accept as real. Consequently, one's sense of self is tied to the language one uses to refer to self. By disturbing language, Wilson undermines the moorings of a stable, coherent self. Just as Wilson's language destabilizes our epistemology, so too does it destabilize our ontology²⁴.

È pertanto l'intero sistema occidentale di conoscenza a essere messo in discussione dall'opera dei due artisti, quando auspicano la liberazione dalle logiche del discorso e della rappresentazione e propongono un ripensamento dell'esperienza estetica, secondo l'idea della composizione scenica e di un concetto di spazio specifico per un nuovo tipo di teatro, plasmato dalla necessità interiore. Da ciò alcune importanti conseguenze. Secondo Kandinskij, «la conclusione che ne deduciamo è che l'effetto esterno può essere diverso da quello interno, causato dal suono

22. Cfr. P. Sers, *Kandinsky. Philosophie de l'art abstrait: peinture, poésie, scénographie*, Skira, Genève 2003.

23. Cfr. H.-T. Lehman, *Postdramatic Theatre*, Routledge, London-New York 2006.

24. A. Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 63.

interiore, e che questa differenza costituisce uno dei mezzi espressivi più potenti e profondi di ogni composizione»²⁵. Mentre Wilson propone un altro esempio:

Non ho mai parlato con un attore del contenuto, non intervengo mai a questo livello. Di solito faccio osservazioni tecniche: questo potrebbe essere più interiore o esteriore, lo spazio dietro la tua nuca o di fronte a te dovrebbe essere più potente, cose del genere. Io fornisco una sorta di struttura, uno scheletro, ma non interferisco nel modo in cui viene riempito. Emozioni, sentimenti, idee, pensieri: questa parte sta all'individuo²⁶.

Kandinskij si dedica per tutta la vita alla ricerca di un nuovo modo di pensare e di fare l'arte, e lo fa sia da un punto di vista teorico (attraverso pubblicazioni e conferenze) sia da un punto di vista pratico (attraverso la sua attività di insegnamento e le sue sperimentazioni sceniche). L'Arte Monumentale è un sistema che include tutte le discipline artistiche in quella teatrale; la multidisciplinarietà porta verso la *composizione scenica*, dove è lo spazio a essere elemento guida. Questo concetto, apparso nel 1912 nel saggio *Sulla composizione scenica*, più tardi sviluppato nella *Composizione scenica astratta* (1923), giunge a una piena maturità con le meditazioni sulle forme nella pittura che appaiono in *Punto, linea e superficie* del 1923, compendio alle lezioni pratiche che Kandinskij tiene al Bauhaus. Se i primi due scritti hanno per oggetto il teatro, la pratica scenica interdisciplinare e un nuovo tipo di attore – non classico, a volte neutro e freddo, a volte vicino alle figure dell'acrobata, del mimo e della marionetta –, l'ultimo scritto tratta della pittura e particolarmente del concetto di superficie, insomma dello spazio. La superficie, condizione di massima immobilità, è per Kandinskij un essere vivo, e viene studiata in tutte le possibili combinazioni delle figure che linee e punti possono realizzarvi:

L'artista "feconda" questo essere e sa che la sf²⁷, docile e "resa felice", accoglie gli elementi giusti, nell'ordine giusto. Questo organismo, primitivo sì, ma vivente, si trasforma, attraverso un giusto trattamento, in un nuovo organismo vivente, che non è più primitivo, ma rivela tutte le proprietà di un organismo sviluppato²⁸.

Ogni combinazione degli elementi influenza la percezione psichica diversamente. Su questo campo che è la superficie si dispiegano diverse forze: «Così la *composizione* non è altro che una *organizzazione esatto-normativa delle forze vive*, racchiuse negli elementi sotto forma di tensioni»²⁹.

Lavorando in maniera astratta, in una scena dove è prima di tutto lo spazio a incidere sulla composizione, sulla creatività e sul *training* attorico, Wilson – influenzato dalla cultura orientale e da movimenti e personalità dell'arte americana,

25. Kandinskij, *Il problema delle forme*, cit., p. 138.

26. R. Wilson, *Recitare la letteratura*, in *Robert Wilson o il teatro del tempo*, a cura di F. Quadri, Ubulibri, Milano 1999, pp. 108-9.

27. Sigla, utilizzata da Kandinskij, che sta per *superficie di fondo*.

28. V. V. Kandinskij, *Punto linea superficie*, prefazione di M. Bill, Adelphi, Milano 2004, p. 134.

29. Ivi, p. 100.

come Barnett Newman, John Cage, l'arte informale, il minimalismo, l'espressionismo astratto ma anche da Paul Cézanne – si inserisce con il suo lavoro proprio nel solco che Kandinskij aveva lasciato mezzo secolo prima. Wilson porta a una piena maturità un'eredità spesso ignorata dalla critica, anche in virtù di una lunga ed eccellente pratica nei teatri di tutto il mondo, opportunità che Kandinskij, prima di tutto pittore, non ha avuto. Se la maggior parte dei critici ha trascurato il ruolo chiave di Kandinskij nel leggere la concezione teatrale di Wilson –, nonostante siano molti i pittori nominati tra gli ispiratori dell'arte wilsoniana –, è interessante ricordare quanto spesso il contributo che Kandinskij ha dato alla storia del teatro sia stato sottovalutato o ignorato³⁰.

6. Attori in gioco nello spazio

Una scena che ha origine dallo spazio visto come un vuoto poietico, al di là delle profonde conseguenze rispetto al pubblico, implica un'idea di recitazione e di attore specifiche per questo tipo di spazio.

Nella fase di costruzione di un'opera, l'attore di Wilson entra in scena come in un campo di forze, da percepire al fine di trovare la giusta ispirazione per il gesto e l'azione da compiere. Invece di un contesto letterario e psicologico predeterminato da cui usualmente ogni interprete inizia la sua improvvisazione, egli si scopre in un ambiente architettonico ancora vuoto di significati e che li acquisirà soltanto quando la semplice creazione fisica diventerà più precisa. Questa la procedura secondo Daniel Kurjakovic:

Il s'agit d'abord de définir l'espace scénique et la manière dont il sera structuré. Au commencement: ni histoire ni message, mais une architecture. Le désir de donner la plus large amplitude au sens, de laisser ouvert le champ de l'interprétation, se retrouve dans une analogie d'une simplicité déconcertante; l'analogie entre l'espace psychique et l'espace physique. Davantage d'espace physique signifie davantage d'espace psychique. On s'étonne une fois de plus qu'il soit si aisé d'accorder forme et contenu³¹.

Questo punto è assai interessante: un teatro freddo, geometrico, spesso accusato di estetismo, si rivela invece come autenticamente interiore. Un attore allenato ad ascoltare lo spazio della scena diventa consapevole del proprio corpo, della presenza degli altri attori, e poco alla volta diventa sicuro delle proprie azioni. Pren-

30. Philippe Sers, Antonio Attisani, Francesco Bartoli e Umberto Artioli sembrano essere tra i pochi studiosi di teatro consapevoli del ruolo ricoperto da Kandinskij nel teatro del ventesimo secolo. Rispetto all'ipotesi di un'influenza di Kandinskij su Wilson, critici come Bonnie Marranca, Frédéric Maurin e Franco Bertoni hanno suggerito la medesima idea, pur senza approfondirla. Cfr. i riferimenti bibliografici finali.

31. D. Kurjakovic, *Raison et rêve. Fragments sur le théâtre de Robert Wilson*, in "théâtre/public", 1992, 106, pp. 38-9.

dendosi cura della forma attraverso una tecnica eccellente, riesce a raggiungere un'espressività maggiore. Dice Giuseppe Frigeni, collaboratore di Wilson:

Le personnage devient un "vecteur": il révèle par sa présence, par ses gestes inscrits dans l'espace et déployés dans le temps, par ses déplacements, par l'intonation rythmée du texte, une architecture globale complexe, un espace/temps interactif, vivant, polyphonique, polysémique. Le personnage ici non seulement traverse physiquement l'espace et les situations, mais il est point d'intersection des variables scéniques³².

In realtà, non è esatto parlare di *personaggi* per i teatri di Wilson o di Kandinskij, poiché si tratta di figure o *partecipanti* – come Kandinskij stesso li definisce nel *Suo no giallo* – che semmai possono essere definiti *personaggi astratti*: essi infatti si limitano ad alludere al ruolo che rivestono.

Stefan Brecht riporta un'interessante testimonianza a proposito della propria esperienza come attore dei Byrds negli anni Settanta. Descrivendo vita quotidiana e *training* con la compagnia di Wilson, egli si sofferma sul concetto di *individualità*, su cui Wilson ha basato il proprio modo di dirigere gli attori. Si tratta di una concezione in contrasto con quella di *personalità* – propria dei metodi più diffusi – e che ha a che fare invece con le idee di libertà e di eticità:

With some qualifications we can say that the performers of a Wilsonian spectacle appear as themselves. There are no "characters", the performers do not imitate, impersonate or represent personalities: neither what they do, nor how they do it, certainly not anything they say, allows the identification of a personality other than their own. The performances are inexpressive of feelings, moods, thoughts, intents, emotions: non-psychological, not acting. Movements and gestures are not in character, in any character other than the performer's³³.

Con questo tentativo di portare a galla l'individualità di ogni attore, Wilson studia una forma di *training* fisico, silenzioso e non verbale. L'importanza dello spazio è evidente:

The session generally starts with sitting. Approximations of the lotus position are preferred. Silence is observed. There is an attempt not to move, e.g. scratch. No attention is paid to the others, late comers. "Meditation" is sometimes used as term for this sitting. 10 minutes or an hour – Bob wanted 2 hours once a week. What happens in candle-lit dark – a little light from the windows at the entrance – is that a group-feeling drifts in. You are aware that you are doing this with others, that something like what happens inside you is taking place in the others, perhaps in fact, because of the states of abstraction and of identification of mind with body that you approach, the members

32. G. Frigeni, *Giuseppe Frigeni, assistant de Robert Wilson pour La flute enchantée*, in "théâtre/public", 1992, 106, p. 24. Frigeni è stato assistente di Wilson per il coordinamento del *Flauto magico* di Mozart, all'Opéra Bastille di Parigi nel 1991.

33. S. Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, in *The Original Theatre of the City of New York. From the Mid-60s to the Mid-70s*, I, Suhrkamp, New York 1978, pp. 214-5.

of the group are approaching similarity – non-non-identity, say. The silent sitting creates a unified space. The coincidence of essayed recovery of self-identity and approach to group-identity is paradoxical.

Attempting to put out your own (body's) sound and/or movement, you not only try not to interfere nor disturb, but find yourself influenced by what the others, or perhaps someone near you or in front of you, are doing³⁴.

È il corpo a essere strumento dell'esperienza artistica, allenato al fine di raggiungere obbiettivi interni ed esterni. «Awareness of the performers' individuality in Wilson's theatre replaces the awareness of a personality (or in pre-bourgeois theatre, a character) represented by an actor. [...] I know of no other theatre working to create awareness of individuals»³⁵.

È invece difficile sapere molto sugli attori di Kandinskij. Infatti, nei suoi scritti sul teatro, Kandinskij li menziona molto poco, essendo più interessato al significato spirituale del teatro e all'idea di composizione. Tuttavia, emerge la figura di un *performer* distante dalla recitazione tradizionale e vicino, invece, da un lato al danzatore, al mimo, all'acrobata, allo *showman*, e dall'altro all'attore dell'antica Grecia, all'attore di Rudolf Steiner e ai *performers* dell'euritmia, alla marionetta. Pur non dettagliando una teoria dell'attore, egli riempie i copioni delle sue composizioni sceniche con annotazioni e osservazioni che rendono evidente il lavoro svolto sulla scena e che dimostrano la piena consapevolezza del complesso lavoro attorico. L'attore è elemento centrale nel suo teatro; è sempre presente, perfino in quell'unico spettacolo che Kandinskij arriva a portare in scena nel 1928, *I quadri per un'esposizione* di Mussorgskij. Se infatti è vero che gli unici due attori vi compaiono solo in una scena, per un tempo molto breve, e riducendo la loro apparizione a una sorta di pantomima, tuttavia proprio con la loro presenza essi sono lì ad affermare la propria importanza. Trovando posto in uno spettacolo popolato soltanto di inanimate figure geometriche in movimento continuo, essi elevano gli oggetti al livello degli esseri viventi e del movimento e, nello stesso tempo, vestiti con ingombranti costumi alla Schlemmer, si avvicinano alla perfezione che è propria delle figure inanimate, lontane dai limiti della carne. Muovendosi attraverso lo spazio sulle tracce dei campi di forza, queste figure miste, gli oggetti e gli attori, rivelano linee invisibili dello spazio, grazie a un lavoro sulla velocità modulata e su effetti di luce e colore. Si tratta di un tipo di *performer* straordinariamente nuovo, raro perfino nel contesto rivoluzionario che gli uomini di teatro dell'epoca di Kandinskij stavano costruendo.

Mezzi e fini coincidono per Wilson e per Kandinskij. Il processo è più importante del risultato. La forma determina il senso-contenuto. «Form bores me. It's a means to get you somewhere. How you fill the form in is what counts. At bottom, formalism and realism are similar»³⁶.

34. Ivi, p. 188.

35. Ivi, pp. 223-4.

36. R. Wilson durante un laboratorio, marzo 1993 (citato da Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, cit., p. 122).

Riferimenti bibliografici

- Alenikoff F. (1976), «Dance Scope», *autunno-inverno 75/76*, in *Einstein on the Beach*, Miscellanea Asac, Venezia.
- Artioli U. (1972), *Craig: per un teatro cinetico-visivo*, in *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*, I. *Dai Meininger a Craig*, Sansoni, Firenze.
- Attisani A. (1989), *Breve storia del teatro*, BCM, Milano.
- Id. (1999), *Oltre la scena occidente*, Cafoscarina, Venezia.
- Bachelard G. (1952), *L'espace onirique*, in "XX^{ème} Siècle", 2, pp. 34-7.
- Id. (1999), *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari.
- Bartoli F. (1998), *Kandinskij tra apocalisse e astrazione*, in *Figure della melancolia e dell'ardore. Saggi di ermeneutica teatrale*, Università degli Studi di Trento, Trento.
- Brecht S. (1978), *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, in *The Original Theatre of the City of New York. From the Mid-60s to the Mid-70s*, I, Suhrkamp, New York.
- Capra F. (1996), *Il Tao della fisica*, Adelphi, Milano.
- Cheng F. (1989), *Il Vuoto e il Pieno*, Guida, Napoli.
- Dawn D. (1992), *Space/Time and the Tapestry of Silence: The Quantum Theater of Robert Wilson*, in "Word & Image", VIII, 3, pp. 173-81.
- Frigeni G. (1992), *Giuseppe Frigeni, assistant de Robert Wilson pour La flute enchantée*, in "théâtre/public", 106, pp. 23-4.
- Holmberg A. (1997), *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kandinskij V. V. (1989), *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano.
- Id. (1999), *Sguardi sul passato*, a cura di M. Milani, SE, Milano.
- Id. (2004), *Punto linea superficie*, prefazione di M. Bill, Adelphi, Milano.
- Kandinskij V. V., Marc F. (1988), *Il cavaliere azzurro*, commento e note di K. Lankheit, SE, Milano.
- Kurjakovic D. (1992), *Raison et rêve. Fragments sur le théâtre de Robert Wilson*, in "théâtre/public", 106, pp. 36-9.
- Lehman H.-T. (2006), *Postdramatic Theatre*, Routledge, London-New York.
- Marranca B. (1977), *The Theatre of Images: Robert Wilson, Richard Foreman, Lee Breuer*, Drama Book Specialists, New York.
- Ead. (1996), *Ecologies of Theater*, The Johns Hopkins University Press, London.
- Maurin F. (2001), *Au péril de la beauté: la chair du visuel et le cristal de la forme chez Robert Wilson*, in *La scène et les images*, coordonné par B. Picon-Vallin, Arts du spectacle, CNRS Éditions, Paris.
- Quadri F. (a cura di) (1976), *Il Teatro di Robert Wilson*, La Biennale di Venezia, Venezia.
- Id. (1999), *Robert Wilson o il teatro del tempo*, Ubulibri, Milano.
- Quadri F., Bertoni F., Stearns R. (1997), *Robert Wilson*, Cantini, Firenze.
- Sers Ph. (2003), *Kandinsky. Philosophie de l'art abstrait: peinture, poésie, scénographie*, Skira, Genève.
- Wirth A. (1992), *The Space in the Text: An Interview with Robert Wilson*, in *Vom Wort Zum Bild: Das neue Theater in Deutschland und den USA*, Sigrid Bauschinger and Susan L. Cocalis, Bern.