

Roberto Giambrone

## **Il corpo isterico. Follia e disciplina nella danza contemporanea**

La figura (la *pathosformel*, direbbe Warburg pensando al prototipo della ninfa)<sup>1</sup> che emerge con insistenza nell'attuale scena teatrale e coreografica internazionale è quella del "corpo isterico", che ha cominciato a invadere il palcoscenico mentre abbandonava progressivamente (all'inizio del XX secolo) la clinica, fino a diventare, ai giorni nostri, tema e modello estetico. Un recente esempio è lo spettacolo di Alain Platel *usprs* (2006), ispirato ai filmati che il medico belga Arthur Van Gehuchten dedicò ai suoi pazienti nevrastenici. Ma molti altri registi e coreografi, sin dall'inizio del Novecento e sempre di più dal secondo dopoguerra ad oggi, hanno posto l'accento sulle "aberrazioni" prossemiche del corpo, intese come strumento di comunicazione e di analisi del senso. Le esperienze teatrali e coreografiche novecentesche e contemporanee sembrano dimostrare che, attraverso una parossistica espressione gestuale, una intensificazione dell'emotività, si possa recuperare quella verità profonda del teatro smarrita nelle pieghe del consolatorio realismo scenico, già bersaglio delle prime avanguardie.

---

<sup>1</sup> L'interesse di Aby Warburg per la danza è documentato in diversi studi e ricerche. Allo storico tedesco interessava soprattutto rintracciare la funzione delle *Pathosformeln*, "vale a dire di quelle immagini cariche di significato che dall'antichità riemergono con variazioni ad esprimere situazioni opposte di *pathos* e di *ethos*, di eroismo e di ironia, di dramma e di satira, attraverso quelle 'forme intermedie' che trovano nella azione teatrale e nel movimento della danza, nel gesto, nell'azione, nel recitativo, nel canto e nella musica quella capacità espressiva che lega la vita all'arte." (Cieri Via, Claudia, *Aby Warburg e la danza*, in "Quaderni Warburg Italia", n. 2-3, 2006, pp. 103-104). In particolare Warburg ha focalizzato il suo interesse sulla figura della ninfa. Cfr. Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 (trad. it.: *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 267 sgg.); Selmin, Linda, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*, in "Biblioteca Teatrale", n. 78, 2006. Un accostamento delle immagini della ninfa alla danza è in Mei, Silvia, *Ninfa: un paradigma mutante per l'Iconografia della danza*, in "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", n. 0, 2009, pp. 35-58 (danzaericerca.cib.unibo.it).



vspr (2006) di  
Alain Platel,  
ispirato ai  
documentari di  
Arthur Van  
Gehuchten sui  
pazienti isterici.

Premessa di questa riflessione è dunque l'osservazione che il fantasma dell'isteria, apparentemente rimosso dalla scena clinica<sup>2</sup>, continui ad aleggiare sotto nuove forme sulla danza e sul teatro gestuale del Novecento. Questa singolare patologia – più “inventata” che scoperta, come suggerisce Didi-Huberman<sup>3</sup> – era molto di moda tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo, quando le “performance” delle giovani pazienti di Jean-Martin Charcot alla Salpêtrière attraevano non soltanto medici e studiosi della psiche umana, ma anche giornalisti, artisti<sup>4</sup> e semplici curiosi. Al contrario di Mesmer, che un secolo prima, con le sue teorie sul magnetismo animale, dovette capitolare di fronte alla prova scientifica, passando alla storia come un ciarlatano, nonostante l'immensa popolarità raggiunta in tutti gli ambienti sociali e in buona parte di quelli scientifici, Charcot era un autorevole scienziato, un uomo di genio (e di potere) rispettato e temuto. Per questo poté permettersi di

<sup>2</sup> Il termine isteria è definitivamente scomparso dal DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders*) nella IV edizione del 1994. Il suo uso era già molto rarefatto nella revisione (1987) della III edizione (1980). Per una ricostruzione di questa scomparsa cfr. Barbetta, Pietro, *I linguaggi dell'isteria. Nove lezioni di psicologia dinamica*, Milano, Mondadori, 2010. Cfr. anche De Martis, Dario - Petrella, Fausto, *L'isteria oggi*, in “Gli argonauti” (a cura di Lopez, Davide), n. 48, 1991, pp. 25-32; Roccatagliata, Giuseppe, *Riflessioni sulla decadenza dell'isteria*, Napoli, Liguori Editore, 1992.

<sup>3</sup> Cfr. Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, 1982 (trad. it.: *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Milano, Marietti, 2008).

<sup>4</sup> Sono stati soprattutto i surrealisti a cogliere gli aspetti sovversivi e “rivoluzionari” dell'isteria, che valorizza l'inconscio e le sue manifestazioni istintive e creatrici. André Breton e Louis Aragon sono gli autori de *Le cinquantenaire de l'hysterie (1878-1928)*, un manifesto celebrativo dell'isteria pubblicato il 15 marzo del 1928 nelle pagine della rivista “La Révolution Surréaliste”. Agli aspetti figurativi dell'isteria si sono interessati anche Max Ernst e, più recentemente, l'artista Louise Bourgeois.

riabilitare, in un certo senso, le teorie di Mesmer attraverso la pratica dell'ipnotismo, poi ripresa da Freud. Leggendarie divennero le sue *Leçons du Mardi*, delle vere e proprie rappresentazioni teatrali, col pubblico da una parte e le “attrici” dall'altra, assistite dai numerosi collaboratori del maestro. Charcot stava in mezzo, come un regista che dirige in tempo reale la sua messa in scena. L'ipnosi serviva a Charcot per “suggestionare” le pazienti e indurre in esse la crisi isterica, talvolta con l'ausilio di manipolazioni – eseguite personalmente dal maestro o da istruite infermiere – mirate a sollecitare le zone isterogene, cioè le parti genitali. Un'immagine eloquente della situazione è il famoso dipinto di André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887), nel quale Charcot “dimostra” l'isteria ad una affollata platea di colleghi, con la “complicità” della sua paziente più famosa, Blanche Wittman, sostenuta dall'assistente, dottor Joseph Babiński. E se all'inizio la platea era composta quasi esclusivamente dagli allievi di Charcot e da altro personale sanitario, a poco a poco le *Leçons du Mardi* diventano un fatto mondano al quale assistono letterati, intellettuali, giornalisti, uomini di cultura, tra gli altri: Henri Bergson, Emile Durkheim, Guy de Maupassant, Edmond de Goncourt e perfino Sara Bernhardt, che aveva intuito il potenziale performativo dell'evento.



André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière* (1887)

Ma è interessante notare come, proprio quando gli allievi di Charcot, tra cui Freud e gli altri pionieri della psicoanalisi, cominciavano a indagare il fenomeno

da punti di vista inediti, aprendo la strada alla psichiatria dinamica, l'isteria cominciava a scomparire dalla casistica clinica, mentre altri malanni a noi più familiari (depressioni, sindromi dissociative e altri variegati disturbi della personalità) ne prendevano il posto. È una storia complessa e affascinante, ampiamente studiata e tuttavia non ancora del tutto chiarita<sup>5</sup>. Quello che qui più ci interessa è l'aspetto "performativo" dell'isteria, non a caso definita anche «malattia da rappresentazione»<sup>6</sup>.

Sul fronte teatrale, l'*Ausdruckstanz* prima e il *Tanztheater* poi, fino alle recenti derive del teatro danza<sup>7</sup>, hanno delegato al corpo la funzione di medium dell'indicibile, attraverso la proliferazione di sintomi (di significanti) che si sostituiscono ai linguaggi verbale e gestuale canonici (ad esempio quello del balletto o della pantomima classica). Da Mary Wigman in poi, il danzatore ha espresso la crisi dell'identità, rappresentando le fratture e le nevrosi del corpo-mente di fronte agli orrori e alle angosce del nuovo secolo; un corpo continuamente sottoposto a scomposizioni e ricomposizioni, in una sorta di

<sup>5</sup> Sulla storia e le interpretazioni dell'isteria sono stati pubblicati numerosi studi di diversa impostazione metodologica. Tra i tanti, si segnalano: Ellenberger, Henri F., *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York, Basic Books, 1970 (trad. it.: *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976); Giglioli, Daniele, Violi, Alessandra (a cura di), *Locus Solus. L'immaginario dell'isteria*, Milano, Bruno Mondadori, 2005; Maines, Rachel P., *The Technology of Orgasm. "Hysteria", the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*, Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1999 (trad. it.: *Tecnologia dell'orgasmo. Isteria, vibratori e soddisfazione sessuale delle donne*, Venezia, Marsilio, 2001); Mattioli, Gennaro - Scalzone Franco (a cura di) *Attualità dell'isteria. Malattia desueta o posizione originaria?*, Milano, Franco Angeli, 2002; Roccatagliata, Giuseppe, *L'isteria. Il mito del male del XIX secolo*, Napoli, Liguori, 2002; Veith, Ilza, *Hysteria, The History of a Disease*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1965.

<sup>6</sup> Janet, Pierre, *Définition récents de l'hystérie*, "Arch. De Neurologie", 25-26, 1893, citato in Roccatagliata, Giuseppe, *L'isteria. Il mito del male del XIX secolo*, cit., p. 209.

<sup>7</sup> Sulla nascita e gli sviluppi del *Tanztheater* cfr.: AA.VV., *Tanztheater heute. Dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte / Tanztheater Today. Thirty Years of German Dance History*, Hannover, Kallmeyer Verlag / Goethe-Institut / Ballet International-Tanz Aktuell, 1998; Franco, Susanne (a cura di), *Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica*, numero monografico di "Biblioteca teatrale", n. 78, aprile-giugno 2006; Bentivoglio, Leonetta (a cura di), *Tanztheater - Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Roma, Di Giacomo, 1982; Carandini, Silvia - Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante - L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo Editore, 1997; Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop - I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988; Casini Ropa, Eugenia (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990; Franco, Susanne - Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza*, Torino, Utet, 2005; Giambrone, Roberto (a cura di), *Le forme del teatro danza*, Palermo, Fondazione Teatro Massimo, 2000; Karina, Lilian - Kant, Marion, *Tanz unterm Hakenkreuz*, Berlin, Henschel Verlag, 1996 (trad. inglese: *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2003); Partsch-Bergsohn, Isa - Bergsohn, Harold, *The Makers of Modern Dance in Germany. Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*, Hightstown, NJ, Princeton Book Company, 2003; Preston-Dunlop, Valerie - Lahusen, Susanne (a cura di), *Schrifttanz. A view of German dance in the Weimar Republic*, London, Dance Books, 1990.

estenuante e tuttora operoso teatro anatomico. Terminata la stagione della danza espressiva, il *Tanztheater* e tutte le successive forme del teatrodanza europeo hanno fatto proprie le istanze di questa comunicazione gestuale inquieta e dirompente, una sovraeccitazione motoria che sembra imporsi laddove la parola o il gesto convenzionale rivelano la loro insufficienza espressiva<sup>8</sup>.

Alcuni coreografi hanno colto perfettamente la contiguità tra gesto isterico e danza, tanto da ispirarvisi dichiaratamente, come nel caso di Platel e di altri autori che hanno preso a modello l'isteria per la loro ricerca sul movimento o per analizzare e criticare i "metodi" di Charcot e della prassi manicomiale. Altre volte, più semplicemente, il gesto isterico, ormai acquisito nel linguaggio comune della performance, è sembrato un ottimo espediente spettacolare, un modo per scuotere lo spettatore.

La schiera di coreografi e performer che hanno investito il corpo di questa istanza comunicativa è vastissima. Per fare solo alcuni esempi, oltre a Pina Bausch e alle altre pioniere del *Tanztheater*, si pensi a Sasha Waltz<sup>9</sup>, a Jan Fabre<sup>10</sup>, Emio Greco<sup>11</sup>, autore di una trilogia dantesca, Anne Teresa De Keersmaeker, Lloyd Newson / Nigel Charnock e la compagnia DV8 Physical Theatre<sup>12</sup>, e poi a gran parte del teatrodanza di Rodrigo García<sup>13</sup>, Constanza Macras, Christophe Marthaler<sup>14</sup>, Josef Nadj.

<sup>8</sup> Parallelamente, in teatro si assiste allo svilimento della parola, il cui predominio è messo in discussione lungo tutto il secolo, fino alla conflagrazione del teatro dell'assurdo, che sfocerà nell'afasia beckettiana, a vantaggio di una scena sempre più visuale e sempre meno letteraria.

<sup>9</sup> Cfr. Hardt, Yvonne, *Sasha Waltz*, Palermo, L'Epos, 2007.

<sup>10</sup> Cfr. Celant, Germano (a cura di), *Jan Fabre. Arti & Insetti & Teatri*, Genova, Costa & Nolan, 1994; Hrvatin, Emil, *Ponavljanje, Norost, Disciplina: celostna umetnina Fabre*, Ljubljana, Moderna galerija Ljubljana, 1993 (trad. it.: *Ripetizione, Follia, Disciplina. L'opera teatrale di Jan Fabre*, Torino, Infinito Ltd edizioni, 2001); Hertmans, Stefan, *Engel van de metamorfose*, Amsterdam, J. M. Meulenhoff, 2002 (trad. francese: *L'Ange de la métamorphose. Sur l'Œuvre de Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2003); Van den Dries, Luk, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces*, Gent, Imschoot uitgevers, 2004 (trad. it.: *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su un processo di creazione*, Milano, Ubulibri, 2008).

<sup>11</sup> Cfr. D'Adamo, Ada, *Emio Greco | PC*, Palermo, L'Epos, 2004.

<sup>12</sup> Cfr. Casarotto, Roberto, *Nigel Charnock*, Palermo, L'Epos, 2009.

<sup>13</sup> Cfr. Iacobini, Valerio, *Della nozione di incertezza. Il teatro di Rodrigo Garcia in qualche assioma*, in Audino, Antonio (a cura di), *Corpi e visioni. Indizi sul teatro contemporaneo*, Roma, Artemide, 2007, pp. 83-112.

<sup>14</sup> Cfr. *Incontro con Christoph Marthaler*, in Quadri, Franco, *Luca Ronconi, la ricerca di un metodo*, Milano, Ubulibri, 1999, pp. 17-27.

Per restare in Italia, dobbiamo certamente includere nel nostro atlante nevrosico il teatro della Societas Raffaello Sanzio<sup>15</sup>, quello di Pippo Delbono<sup>16</sup> e di Emma Dante<sup>17</sup>, dei Motus<sup>18</sup> e dei Kinkaleri<sup>19</sup>, di gruppi più giovani come Babilonia Teatri e Santa Sangre, affascinati dall'Apocalisse, mentre nell'area più propriamente coreografica (anche se diventa sempre più difficile distinguere i generi, e anche questa è una caratteristica del gesto ibrido, nevrotico, "contaminato") incrociamo il lavoro di Raffaella Giordano e di tutti quei coreografi che scavano nelle psicopatologie della vita quotidiana, che leggono le fiabe in questa chiave come Virgilio Sieni<sup>20</sup> o che lasciano sfogare i corpi in nevrotici e catartici flussi di energie extraquotidiane, come MK<sup>21</sup>.

Forse tutto è cominciato con certi languori simbolisti, una specie di aura, per usare il termine clinico che definisce i prodromi delle crisi isteriche ed epilettiche. Certi personaggi del melodramma otto-novecentesco, le svenevoli attrici del cinema muto, le note inquietudini della Duse e i nervosismi delle dive primonovecentesche, sono i primi sintomi di una nascente e diffusa irrequietezza. È l'epoca in cui del nervosismo e del fantasmatico si fa spettacolo nel cosiddetto "teatro dei nervi"<sup>22</sup>. Mesmerismo, magnetismo, ipnotismo, trance, sedute spiritiche abbondano nei rotocalchi e nel tempo libero dell'Europa a cavallo tra Otto e Novecento, collocandosi in un ambiguo territorio al confine tra scienza e fenomeno da baraccone. Comune denominatore di questi fenomeni è una spiccata attenzione al corpo come medium di forze invisibili, di tensioni represses e inespresses che con forza chiedono di venire fuori.

È certo questo un aspetto di quella crisi epocale del linguaggio e della comunicazione, che si innerva nell'identità stessa dell'individuo, nelle sue

<sup>15</sup> Castellucci, Claudia - Castellucci, Romeo, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*, Milano, Ubulibri, 2001; Castellucci, Romeo, *Epitaph*, Milano, Ubulibri, 2003.

<sup>16</sup> Cfr. Rossi Ghiglione, Alessandra (a cura di), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Milano, Ubulibri, 1999.

<sup>17</sup> Porcheddu, Andrea, *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), Editrice Zona, 2005.

<sup>18</sup> Casagrande, Enrico - Nicolò Daniela (a cura di), *Io vivo nelle cose. Appunti di viaggio da "Rooms" a Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2006.

<sup>19</sup> Kinkaleri, 2001- 2008. *La scena esausta*, Milano, Ubulibri, 2008.

<sup>20</sup> Nanni, Andrea (a cura di), *Anatomia della fiaba. Virgilio Sieni tra teatro e danza*, Milano, Ubulibri, 2002.

<sup>21</sup> Fanti, Silvia/Xing, *Corpo sottile. Uno sguardo sulla nuova coreografia europea*, Milano, Ubulibri, 2003

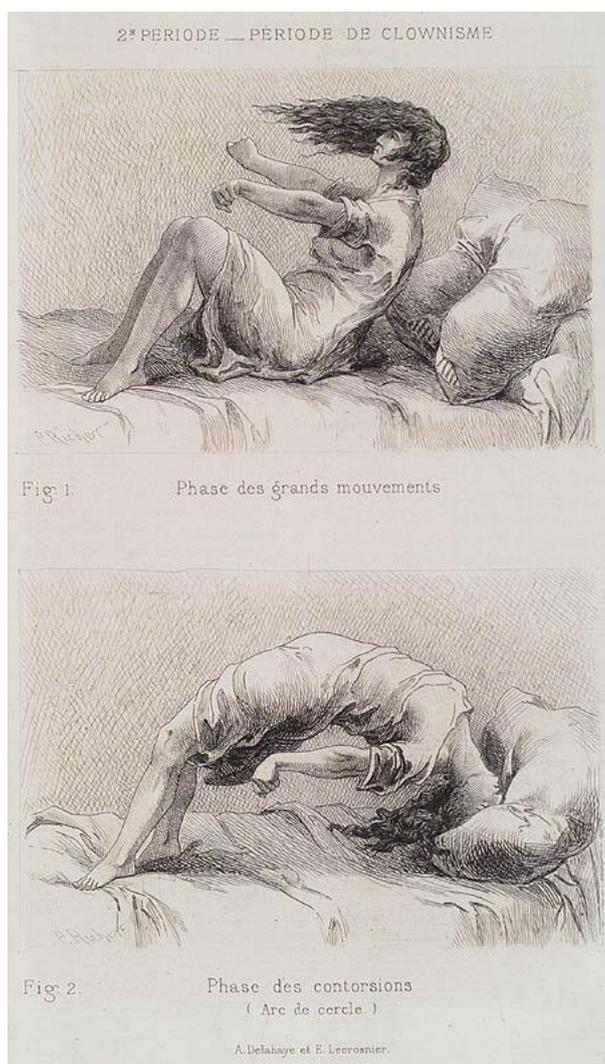
<sup>22</sup> Violi, Alessandra, *Il teatro dei nervi. Fantasmismi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Bruno Mondadori, 2004; Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop*, cit., pp. 9-23.

relazioni personali e sociali. Il teatro – come del resto la maggior parte delle esperienze artistiche del Novecento e dei nostri giorni – è diventato sintomo e, nello stesso tempo, terapia di questa crisi. La comunicazione teatrale ha spinto i suoi linguaggi fino al lato estremo del dicibile e del visibile, sezionando e sperimentando se stessa proprio come in un gabinetto anatomico. Il teatro è il luogo dove il rimosso della società ha potuto trovare una propria legittimazione. Gestì, comportamenti ed espressioni che altrimenti sarebbero suscettibili di censure morali e ideologiche, nel luogo circoscritto della scena non solo diventano possibili, ma assumono una valenza catartica e terapeutica. E offrono la possibilità – o l'illusione – di afferrare le verità e le motivazioni profonde dell'interprete, al di là di costrizioni, di regole e schemi precostituiti. È questo il fondamento dell'utopia del teatro novecentesco, che ha affascinato maestri della scena, teorici e artisti. Mano a mano che il teatro di parola perdeva la sua efficacia comunicativa, fino a deflagrare in nuovi e ibridati linguaggi, il gesto prendeva il sopravvento in una scena teatrale che diventava sempre più dirompente, agitata, malata. Il teatro gestuale ha offerto nuovi strumenti per l'elaborazione del lutto in un secolo segnato dalle catastrofi e dall'orrore della morte organizzata a industria.

Il corpo isterico è un corpo sovraesposto, amplificato, elettrizzato, che veicola un'eccedenza di movimento e di significato. È il significante che spesso sfugge al simbolico e diventa puro godimento ancorché doloroso. È il *symptôme* di Lacan<sup>23</sup>, che va preservato e non "curato", perché è la porta d'accesso all'inconscio, il luogo dove il reale si confronta con il simbolico; non è la spia, come di solito accade nella sintomatologia clinica, di una patologia organica (difatti gli isterici non soffrono di alcun reale disturbo fisico), ma di un malessere profondo del soggetto, del quale tuttavia il soggetto stesso ha bisogno per compiere un proprio percorso di realizzazione. È a suo modo un linguaggio, come la danza.

---

<sup>23</sup> Lacan, Jacques, *Le séminaire. Livre XXIII. Le sinthome 1975-1976*, Paris, Seuil, 2005 (trad. it.: *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo 1975-1976*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 2006).



La "fase del clownismo" di una crisi isterica illustrata in *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie* di Pierre Richer, Delahaye et Lecrosnier, Paris 1881.

Le crisi isteriche rispondevano a una precisa partitura suddivisa in un prologo (definito aura) e quattro fasi: periodo epilettoide, periodo del clownismo, periodo delle attitudini passionali, periodo del delirio (quanta terminologia teatrale). Un linguaggio che si compone di gesti spezzati, azioni convulse, ampie circonvoluzioni delle braccia, occhi strabuzzati e accentuate smorfie del volto, ora catatoniche ora agitate, che fanno pensare ai volti della follia di Franz Xaver Messerschmidt, lo scultore tedesco del XVIII secolo, non a caso oggetto di interesse anche in ambito psicanalitico<sup>24</sup>, o alle opere di Egon Schiele<sup>25</sup>. Molti di questi gesti sono entrati nel vocabolario di base del

<sup>24</sup> Cfr. il saggio dello psicanalista e storico dell'arte Ernst Kris, *Die Charakterköpfe des Franz Xaver Messerschmidt. Versuch einer historischen und psychologischen Deutung*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", n.s., VI, 1932, pp. 169-228 (trad. it.: *La smorfia della follia. I busti fisiognomici di Franz Xaver Messerschmidt* (a cura di Dal Santo, Petra, Giurisatti, Giovanni), Padova, Il poligrafo, 1993).

<sup>25</sup> Un'interessante comparazione tra le opere di Schiele, le crisi isteriche e la gestualità del teatro e della danza coevi, è stata fatta da Veronica Granatiero in *Egon Schiele: per un'iconografia del teatro contemporaneo*, tesi di laurea in Storia dell'arte contemporanea, Università degli Studi di Macerata

*Tanztheater*, fino a diventare una marca di riconoscimento e non di rado la critica ne depreca l'abuso, specie in quelle giovani compagnie di danza che ne replicano soltanto gli aspetti formali. Alla base di questa variegata gestualità rimane il principio fondante della danza moderna, che consiste nell'alternanza di contrazione e rilassamento muscolare, cui corrispondono energiche ispirazioni ed espirazioni. Sono molto frequenti le cadute e le estensioni della colonna vertebrale, fino al raggiungimento del famoso arco di cerchio o ponte.

Naturalmente, per far propria questa nuova forma di comunicazione, i danzatori hanno dovuto affrontare un training nuovo e particolare, che poco o nulla aveva in comune con il linguaggio codificato del balletto. Ma dove si situa questa particolare qualità del performer, al quale si richiede uno sforzo in più rispetto al tradizionale background formativo? E come si arriva a questo livello espressivo extraquotidiano? Guardiamo un esempio: nella performance *The Dance Sections* (1987) il coreografo Jan Fabre fa assumere alle ballerine delle posture rigide e simmetriche, nel pieno rispetto della danza accademica ma costringendole a restare immobili come statue per interminabili minuti. A un certo punto, un involontario tremore dei muscoli delle braccia o dei polpacci tradisce la fatica e denuncia la natura organica delle interpreti. Nella perfetta architettura coreografica della messa in scena, in un sistema rigido, frutto di una rigorosa disciplina (quella del balletto classico) che aspira alla perfezione della macchina, qualcosa freme in nome del corpo. In questa zona limite, in questo impercettibile scarto rispetto alla norma, in questa frattura della forma, si gioca artaudianamente il senso ultimo del teatro, il suo rapporto con la vita, lo iato tra verità e finzione, tra normalità e follia, tra vita e morte.

---

(relatore prof. Giannangeli, Pierfrancesco), a.a. 2005-2006. Cfr. anche di Stefano, Eva, *Schiele*, Milano, Giunti, 2009. Sulla rappresentazione della follia nelle arti figurative cfr. Alessandrini, Marco, *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*, Roma, Edizioni Magi, 2002.



Contrazione isterica della lingua in un ritratto fotografico di Augustine, internata alla clinica della Salpêtrière, e nell'interprete dello spettacolo *L'ange de la morte* (2003) di Jan Fabre.

Artaud, come Nietzsche, cercava la vita nel teatro, la verità dionisiaca dietro la maschera dei “fenomeni estetici”, Apollo *versus* Dioniso, il mondo del *sogno* contrapposto all'*ebbrezza*<sup>26</sup>. Dobbiamo, quindi, ancora una volta, ricominciare da Artaud per scrivere la nostra storia del teatro isterico, che altro non è se non la vicenda ininterrotta di una spasmodica ricerca del teatro come vita. Non a caso questa vicenda prende le mosse dalla riscoperta, tra fine Ottocento e inizio Novecento, del corpo non più inteso come strumento mimetico al servizio di un (pre)testo, ma elevato al rango di opera d'arte in sé. È noto che Artaud precisò la sua idea di teatro “metafisico”, “alchemico”, “crudele”, dopo avere assistito a uno spettacolo del teatro balinese all'Exposition Coloniale di Parigi nel 1931<sup>27</sup>. Ignorando del tutto il contesto coloniale nel quale i danzatori si esibivano “in cattività” per un pubblico di curiosi, che privava la performance di qualunque valenza rituale, Artaud intuisce che il limite del teatro occidentale – subordinato al predominio del testo – è l'incapacità di cogliere nel profondo la verità, l'efficacia del segno, «l'aspetto rivelatore della materia»<sup>28</sup>: «La novità del teatro Balinese è stata quella di rivelarci un'idea fisica e non verbale, del teatro, secondo la quale il teatro sta entro i limiti di tutto ciò che può avvenire su un palcoscenico, indipendentemente dal testo scritto,

<sup>26</sup> Le affinità tra Artaud e Nietzsche – per esempio nel condiviso rigetto di una rappresentazione che sia soltanto *mimesis* – sono state riconosciute, tra gli altri, da Jacques Derrida. Cfr. Derrida, Jacques, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in “Critique”, n. 230, luglio 1966, ora in Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964 (trad. it.: *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. VII-XXXV).

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 170-184.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 176.

mentre, come lo intendiamo noi occidentali, esso si confonde con il testo e finisce per esserne limitato»<sup>29</sup>. Per Artaud, compito del teatro sarebbe quello «di esprimere obiettivamente verità segrete, di mettere in luce con gesti attivi quella parte di verità sepolta sotto le forme nei loro incontri col Divenire»<sup>30</sup>.

Rito, Dioniso, ebbrezza, corpi liberati. In una parola: “follia”, un posizionarsi dell’esistenza eccentrico rispetto alla norma. Ma se la follia, questo stato liminare dell’espressione, rimane l’unica porta aperta verso la verità, nella scena come nella vita, e se i sistemi che la controllano hanno la funzione di circoscrivere, reprimere, “guarire” il sintomo; se insomma non esiste follia senza “sorveglianza”, come possiamo ammettere che la scena teatrale sia una zona franca, dove il sogno artaudiano (e di tutte le avanguardie novecentesche) di un gesto autentico ed epifanico sia possibile? Non è forse il regista o il coreografo un soggetto con gli stessi compiti terapeutici e coercitivi del medico e del carceriere nei sistemi di controllo descritti da Foucault<sup>31</sup>? Se ogni ricerca coreografica o teatrale non può, per definizione, fare a meno di una disciplina, nel gioco dei ruoli tra regista (o coreografo) e interpreti, nel rispetto di testi, partiture e drammaturgie, in che senso e in quali circostanze è possibile – se è possibile – per l’attore o il danzatore sfuggire a queste maglie? Insomma, può esistere una verità del teatro al di là della norma, della ripetizione, della disciplina? Attraverso una “follia disciplinata” si può recuperare, in teatro, un senso alla vita e alla libertà?

La risposta più plausibile, per quanto possa sembrare paradossale, è che non può esistere verità in teatro (e nella vita?) se non grazie alla disciplina. O meglio: è nella disciplina che la verità si manifesta come eccezione, singolarità, resto. Non siamo forse di fronte al paradosso della sovranità, di cui parla Agamben, trasposto sulla scena teatrale? «Il sovrano [*il regista, il coreografo, il metteur en scène, la partitura*] è, nello stesso tempo, fuori e dentro l’ordinamento giuridico [*il sistema-teatro*]<sup>32</sup>». Le istanze di autenticità del performer appartenerebbero alla *zōē* (l’essere in quanto tale) e troverebbero espressione nel *bíos* della scena (l’essere qualificato, politico, anzi biopolitico) attraverso una

<sup>29</sup> Ivi, p. 185.

<sup>30</sup> Ivi., pp. 186-187.

<sup>31</sup> Cfr. Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 (trad. it.: *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976).

<sup>32</sup> Agamben, Giorgio, *Homo sacer*, Torino, Einaudi, 1995, p. 19, il testo in parentesi è mio.

inevitabile elaborazione formale. Non c'è teatro senza forma, come non c'è vita senza forme. In altre parole, nel teatro, come nella vita, perché vi sia comunicazione, senso, occorre dare forma all'informe, disciplinare la materia, la "nuda vita".

Tutto il teatro "sperimentale", nato e cresciuto in nome di una ritrovata libertà espressiva, si fonda – lo dice il termine stesso – sulla sperimentazione di inedite pratiche sceniche, al limite e oltre il limite della manipolazione del corpo e della personalità del performer (si è molto ironizzato su certi stravaganti e spesso coercitivi esercizi che i registi-guru dell'avanguardia impartivano ai propri attori-discepoli). È curioso che alla dittatura del regista si sia sostituita la "democrazia" del duro training, il magistero dei maestri-guru (notoriamente severi, se non autoritari) o, come in certi casi, il sistema della creazione collettiva. Il discorso non cambia anche quando al regista si sostituisce un codice comportamentale, una scrittura, una partitura, una coreografia. Più si è cercato di liberare l'energia e l'inconscio repressi, più si è dovuto contenere e disciplinare l'esuberanza nevrotica, la sovraccitazione motoria, il teatro dell'isteria. Tutte le esperienze novecentesche, ancorché rivoluzionarie e libertarie, sembrano riconoscere la necessità di trovare una disciplina nel governo della "follia", nel tentativo di venire a capo di una crisi tuttora irrisolta.

Certo, all'*autorità* del regista tradizionale, si è sostituita l'*autorevolezza* del leader, alla gestione verticale del potere una compartecipazione orizzontale al progetto. Pina Bausch (per fare l'esempio più noto) e gran parte dei registi e coreografi del Novecento, hanno posto la prassi teatrale in termini di creazione collettiva. Com'è noto, la coreografa tedesca ha sviluppato un metodo di lavoro che, non a caso, è stato accostato alle pratiche psicoterapeutiche. I suoi spettacoli, a partire da *Blaubart* (1977), nascevano da un diretto coinvolgimento degli interpreti nella creazione. Durante le prove, la Bausch sollecitava i danzatori (per usare un termine ormai entrato nell'uso comune, che definisce le qualità sia attoriali sia coreutiche degli interpreti del *Tanztheater*) con una serie di domande e stimoli apparentemente slegati dal tema e dal contesto della performance. Gli interpreti dovevano rispondere – recuperando materiali e suggestioni dal proprio vissuto e dal proprio subconscio – con una sequenza di movimento, che poteva includere parole, silenzi, atteggiamenti fisionomici e

prossemici. I racconti e i materiali raccolti, filtrati dalla sensibilità della coreografa e sottoposti a un procedimento di sintesi e montaggio, che la Bausch mutuava dal teatro brechtiano, dalla rivista, dal cinema e dal lessico musicale, confluivano nello spettacolo. Le prove della Bausch assomigliavano a una seduta psicoterapeutica, nella quale gli attori-pazienti erano chiamati a una sorta di *outing* creativo. Il leader è, dunque, il soggetto autorevole che ha le competenze per organizzare lo spettacolo, recependo le motivazioni di tutti gli interpreti allo stesso modo coinvolti nella creazione. Egli è legittimato, dagli stessi interpreti, ad esercitare questa forma di potere “orizzontale”. In questo modo, gli attori e i danzatori si sentono corresponsabili della creazione e considerano il training, sebbene faticoso e ripetitivo, uno strumento necessario per raggiungere una formalizzazione possibile delle loro istanze di comunicazione.



Raptus isterico in *Palermo Palermo* (1989) di Pina Bausch.

Vorrei concludere proponendo un esempio che, sintetizzando ciò che apparentemente può sembrare un ossimoro, l’immagine della “follia” disciplinata, allo stesso tempo indica, nel sistema sin qui tracciato, una via di fuga dal sistema stesso. Esiste, infatti, un particolare tipo di performer che non simula, che non indossa i panni di un personaggio e non interpreta pensieri, parole e gesti altrui. Costui è il funambolo, che se ne sta sospeso su un filo, tra la vita e la morte, non potendo fare altro che sintonizzarsi in quel preciso

punto di equilibrio al di qua o al di là del quale cascherebbe irrimediabilmente nel vuoto. Il funambolo sembra il performer perfetto, l'unico che non mente, riuscendo a trovare quella verità così affannosamente ricercata dai teorici e dai maestri della scena novecentesca.

L'attore deve essere "credibile", sosteneva più di un secolo fa – non a torto – Stanislavskij. Di fronte al realismo più ricercato, Stanislavskij si preoccupava di attivare una recitazione non soltanto verosimile ma anche "credibile". Da qui nasceva il suo metodo della reviviscenza, quella ricerca introspettiva che gli attori dovevano applicare a se stessi per trasferire sulla scena emozioni reali, quindi efficaci. Stanislavskij aveva trovato così il modo di subordinare il testo a più sottotesti, tanti quanti erano gli attori in scena, che ridevano o piangevano memori delle loro personali gioie o sventure, anticipando in qualche modo il lavoro delle neoavanguardie.

Lo stesso Stanislavskij ebbe modo di apprezzare la condizione dell'acrobata osservando un funambolo durante una passeggiata ai Giardini d'estate di Mosca: «Questa è vera arte! – esclama – Questa è bellezza! Oh, se solo gli attori capissero il vero significato di questo tipo di precisione di movimento. Un acrobata non fa niente a caso. Non lascia niente al caso. Sa benissimo che basta che scivoli per rompersi l'osso del collo»<sup>33</sup>. Di conseguenza, ai suoi allievi proponeva esercizi di acrobatica, per allenarli a quell'equilibrio del corpo-mente che è il risultato di precisione e controllo.

Ma il paradosso dell'attore, si sa, è quello di dover mentire essendo credibile o, che è lo stesso, di essere credibili mentendo. Per questo Diderot<sup>34</sup> suggeriva di metter da parte le passioni e di affidarsi alla razionalità, al controllo, alla disciplina insomma, come tutto il teatro del Novecento avrebbe poi fatto: la faticosa ricerca della verità, in teatro, è passata attraverso le più svariate tecniche di allenamento e disciplina.

In quanto a disciplina, il funambolo ne è il sostenitore e allo stesso tempo il risultato più efficace. Il funambolo è sempre "vero", non mente, non bluffa e non può sbagliare, come può permettersi di fare finanche l'atleta, il cui

<sup>33</sup> Magarshack, David, *Stanislavsky. A life*, London, Macgibbon & Kee, 1950, citato in Ruffini, Franco, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 59.

<sup>34</sup> Diderot, Denis, *Paradoxe sur le Comédien*, Paris, Sautetlet et C. Librairies, 1830 (trad. italiana: *Paradosso sull'attore*, Milano, Abscondita, 2002).

fallimento si traduce in una innocua caduta su morbidi tappeti. Semmai possiamo accostare il funambolo ai toreri di una volta o agli acrobati dei circhi senza rete. Ma nell'era in cui si "addomesticano" i tori per non impressionare troppo i turisti o si bandiscono le corride per placare la nostra cattiva coscienza, nell'epoca in cui la sicurezza è diventata più importante dell'esperienza, il funambolo è rimasto da solo a passeggiare su quel sottile confine che separa la vita dalla morte. E d'altra parte sarebbe difficile accettare lo scandalo della morte di un funambolo che non sia nell'esercizio delle sue funzioni. Morte ingloriosa, come quella di un attore fuori scena. È risaputo e comprensibile che tutti gli attori agognino una morte in scena, trascinandosi spesso a recitare allo stremo delle forze, come nel caso di Salvo Randone. Ma la gloria toccata a Molière – la scelta ricercata, e obbligata, di una morte politica – rimane un'illusione per i più.

Insomma è al funambolo che dobbiamo guardare se abbiamo ancora voglia di cercare una verità del teatro, una performance che corrisponda perfettamente (e artaudianamente) alla vita. Lo aveva capito Jean Genet, che infatti dedicò un suo scritto all'amico funambolo Abdallah, esortandolo a sfidare la morte per raggiungere quella purezza assoluta che lo avrebbe tenuto in vita: "La Morte – la Morte di cui ti parlo – non è quella che seguirà la tua caduta, ma quella che precede la tua apparizione sul filo. È prima di scarlo che muori. Colui che danzerà sarà morto [...]"<sup>35</sup>. È interessante notare come Genet consideri il passaggio sul filo una danza: "Ma questa danza, che non è altro se non il tentativo del tuo corpo di identificarsi con la tua immagine, lo spettatore la sente dentro di sé. [...] Tuttavia, non danzare per noi ma per te"<sup>36</sup>.

Danzare per sé significa, nel caso del funambolo più che in qualunque altra forma di teatro, aver cura di sé, mettere in atto quelle conoscenze e strategie per il migliore governo di sé. Il funambolo è sovrano di se stesso, nel senso che ha potere di vita e di morte senza mediazione alcuna. Nessun autore, nessun regista. Nel momento dell'azione, il funambolo si sottomette alla disciplina che legittima la sua veridicità (il funambolo non finge) e allo stesso tempo garantisce la sua vita: se non accettasse la disciplina il funambolo morirebbe. Inoltre il

<sup>35</sup> Genet, Jean, *Il funambolo e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1997, p. 112.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 119.

funambolo aderisce perfettamente alla regola della sua disciplina, non si trova né prima né dopo la norma, nel suo caso “nuda vita” e “forma di legge” coincidono<sup>37</sup>: il funambolo è la legge, di conseguenza non risponde a sistemi di potere esterni a se stesso e al sistema che lo autogoverna.

Il funambolo è dunque metafora ed *exemplum* di una condizione dell'esistenza che, nell'espressione di un gesto, nell'estasi della perfezione, cerca la sintesi di un “essere-per-la-vita”: «Il funambolismo non è un'arte della morte, ma un'arte della vita – della vita vissuta al limite del possibile. Ovvero della vita che non si nasconde alla morte, ma la guarda dritta in faccia»<sup>38</sup>. Nelle parole di Paul Auster ritroviamo Artaud e il funambolo ci appare come la risultante perfetta di quella frastagliata e inappagata ricerca di una verità del teatro che registi, pedagoghi, coreografi e teorici della scena hanno cercato lungo tutto il secolo scorso, attraverso estenuanti ricerche, compromessi e *cabotinage* di facciata.

---

<sup>37</sup> Agamben, Giorgio, *Homo sacer*, cit., p. 19.

<sup>38</sup> Auster, Paul, *The Art of Hunger and Other Essays*, London, Menard Press, 1982 (trad. it.: *L'arte della fame*, Torino, Einaudi, 2002), ora in Petit, Philippe, *Trattato di funambolismo*, Milano, Ponte alle Grazie, 2009, p. 23.

## Bibliografia

- AA. VV., *Tanztheater heute. Dreißig Jahre deutsche Tanzgeschichte*, Hannover, Kallmeyer Verlag - Goethe Institut - Ballet International-Tanz Aktuell, 1998.
- AA. VV., *Les Ballets C de la B*, Tielt, Lannoo, 2006.
- Albarella Cecilia, Racalbuto Agostino (a cura di), *Isteria*, Roma, Edizioni Borla, 2004.
- Artaud Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964 (trad. it.: *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968).
- Artioli, Umberto - Bartoli, Francesco, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Barbetta, Pietro, *I linguaggi dell'isteria. Nove lezioni di psicologia dinamica*, Milano, Mondadori, 2010.
- Bentivoglio, Leonetta (a cura di), *Tanztheater - Dalla danza espressionista a Pina Bausch*, Roma, Di Giacomo, 1982.
- Bentivoglio, Leonetta, *Il teatro di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri, 1991.
- Bourneville, Désiré Magloire – Regnard, Paul, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Libraires Editeurs, 1876-1880 (trad. it.: *Tre storie d'isteria*, Venezia, Marsilio Editori, 1982).
- Bronfen, Elisabeth, *The knotted subject. Hysteria and its discontents*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998.
- Burt, Ramsay, *Alien Bodies. Representations of modernity, "race" and nation in early modern dance*, London - New York, Routledge, 1998.
- Calasso, Roberto, *La follia che viene dalle Ninfe*, Milano, Adelphi, 2005.
- Campbell, Patrick - Kear, Adrian (a cura di), *Psychoanalysis and performance*, London, Routledge, 2001.
- Carandini, Silvia - Vaccarino, Elisa (a cura di), *La generazione danzante - L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo Editore, 1997.
- Carizzoni, Pier Giorgio - Ghilardotti, Arianna (a cura di), *Isadora Duncan Pina Bausch. Danza dell'anima, liberazione del corpo*, Milano, Skira, 2006.
- Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Casini Ropa, Eugenia (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Charcot, Jean-Martin, *Oeuvres complètes*, Paris, Bureaux du progrès médical, 1885-1890.
- Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hysterie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, 1982 (trad. it.: *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Milano, Marietti, 2008).
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 (trad. it.: *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006).
- Du Preez, Amanda, *Putting on appearances: Mimetic representations of hysteria*, in "de arte", n. 9, 2004, pp. 47-61.

- Ellenberger, Henri F., *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York, Basic Books, 1970 (trad. it.: *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976).
- Fernandes, Ciane, *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The aesthetics of repetition and transformation*, New York, Peter Lang, 2001.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Éditions Gallimard, 1972 (trad. it.: *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1973).
- Foucault, Michel, *Dits et écrits (1954-1988)*, Paris, Éditions Gallimard, 1994 (trad. it.: *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006).
- Franco, Susanne (a cura di), *Ausdruckstanz. Il corpo, la danza e la critica*, numero monografico di "Biblioteca teatrale", n. 78, aprile-giugno 2006.
- Franco, Susanne, Nordera, Marina (a cura di), *I discorsi della danza*, Torino, Utet, 2005.
- Freud, Sigmund, *Psicoanalisi dell'isteria e dell'angoscia*, Roma, Newton Compton Editori, 1992.
- Freud, Sigmund, *Opere I. Studi sull'isteria e altri scritti 1886-1895*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Fusillo, Massimo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Genet, Jean, *Le Funambule*, Décines (Lyon), L'Arbalète, 1958 (trad. it.: *Il funambolo*, Milano, Adelphi, 1997).
- Giambrone, Roberto (a cura di), *Le forme del teatrodanza*, Palermo, Fondazione Teatro Massimo, 2000.
- Giambrone, Roberto (a cura di), *Dossier Teatrodanza*, in "Hystrio", a. XIV, n. 2, aprile-giugno 2001.
- Giambrone, Roberto, *Pina Bausch. Le coreografie del viaggio*, Macerata, Ephemeria, 2008.
- Giglioli, Daniele - Violi, Alessandra (a cura di), *Locus Solus. L'immaginario dell'isteria*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- Gilpin, Heidi, *Pina Bausch and the Contemporary German Dance Theatre*, Oxford, Berg Publishers Ltd, 1990.
- Hrvatn, Emil, *Ponavljanje, Norost, Disciplina: celostna umetnina Fabre*, Ljubljana, Moderna galerija Ljubljana, 1993 (trad. it.: *Ripetizione, follia, disciplina. L'opera teatrale di Jan Fabre*, Torino, Infinito Ltd edizioni, 2001).
- Leigh Foster, Susan (a cura di), *Corporealities. Dancing knowledge, culture and power*, London, Routledge, 1996.
- Maines, Rachel P., *The Technology of Orgasm. "Hysteria", the Vibrator, and Women's Sexual Satisfaction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999 (trad. it.: *Tecnologia dell'orgasmo. Isteria, vibratori e soddisfazione sessuale delle donne*, Venezia, Marsilio, 2001).
- Manning, Susan A., *Ecstasy and the demon. Feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1993.
- Mattioli, Gennaro- Scalone, Franco (a cura di), *Attualità dell'isteria. Malattia desueta o posizione originaria?*, Milano, Franco Angeli, 2002.

- Mazzaglia, Rossella (a cura di), *Danza / 900*, numero monografico di “Culture Teatrali”, n. 14, primavera 2006.
- McCarren, Felicia, *The “Symptomatic Act” Circa 1900: Hysteria, Hypnosis, Electricity, Dance*, in “Critical Inquiry”, vol. 21, n. 4, summer 1995.
- McCarren, Felicia, *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Stanford (CA), Stanford University Press, 1998.
- Nasio, Juan-David, *L'Hysterie ou L'Enfant Magnifique de Psychoanalyse*, Paris, Éditions Rivages, 1990 (trad. inglese: *Hysteria from Freud to Lacan. The Splendid Child of Psychoanalysis*, New York, The Other Press. Llc, 1998).
- Nietzsche, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, Fritzsche, 1886 (trad. it.: *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1972).
- Olov Enquist, Per, *Boken om Blanche och Marie*, Stockholm, Norstedts Förlag, 2004 (trad. it.: *Il libro di Blanche e Marie*, Milano, Iperborea, 2006).
- Partsch-Bergsohn - Isa, Bergsohn, Harold, *The Makers of Modern Dance in Germany. Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss*, Hightstown, NJ, Princeton Book Company, 2003.
- Petit, Philippe, *On the High Wire*, New York, Random House, 1985 (trad. it.: *Trattato di funambolismo*, Milano, Ponte delle Grazie, 1999).
- Petit, Philippe, *To Reach the Clouds*, New York, North Point Press, 2002 (trad. it.: *Toccare le nuvole*, Milano, Ponte delle Grazie, 2003).
- Petit, Philippe, *Credere nel vuoto*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- Pontremoli, Alessandro, *La danza. Storia, teoria, estetica nel Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- Quadri, Franco (a cura di), *Sulle tracce di Pina Bausch*, Milano, Ubulibri, 2002.
- Roccatagliata, Giuseppe, *L'isteria. Il mito del male del XIX secolo*, Napoli, Liguori, 2002.
- Ruffini, Franco, *Teatro e boxe. L'«atleta del cuore» nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- Santos Newhall, Mary Anne, *Mary Wigman*, Abingdon, Oxon, Routledge, 2009.
- Schade, Sigrid, *Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers: die «Pathosformel» als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses – Ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption*, in S. Baumgart (a cura di), *Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft*, Berlin, Reimer, 1993 (trad. inglese: *Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The “Pathos Formula” as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – A Blind Spot in the Reception of Warburg*, in “Art History”, vol. 18, n. 4, dicembre 1995, pp. 499-517).
- Schlicher, Susanne, *Tanz Theater*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1987 (trad. it.: *L'avventura del Tanz Theater*, Genova, Costa & Nolan, 1989).
- Schmidt, Jochen, *Tanztheater in Deutschland*, Frankfurt am Main, Propyläen Verlag, 1992.
- Scull, Andrew, *Hysteria. The Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- Selmin, Linda, *Onda mnestica e corpo danzante. Gesto, movimento e danza nella teoria di Aby Warburg*, in “Biblioteca Teatrale”, n. 78, 2006.
- Servos, Norbert (a cura di), *Pina Bausch*, Amsterdam, International Theatre Bookshop, Holland Festival, 1982.

- Servos, Norbert (testo), Weigelt, G., *Pina Bausch – Wuppertal Dance Theater*, Köln, Ballet-Bühnen Verlag, 1984.
- Servos, Norbert, *Pina Bausch Tanztheater*, München, K. Kieser Verlag, 2003.
- Showalter, Elaine, *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Culture*, New York, Columbia University Press, 1997.
- Stanislavskij Konstantin Sergeevič, *Rabota aktera nad soboj - Rabota nad soboj v tvorčeskom processe pereživanja. Dvevnik učenika - Rabota aktera nad soboj. Rabota nad soboj v tvorčeskom processe voploščanja. Dvevnik učenika - Rabota aktera nad rol'ju. Materialy k knige in Sobranie sočinenij vos'mi tomach*, Moskva 1954-1961 (trad. it.: *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma-Bari, Laterza, 1968; *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Roma-Bari, Laterza, 1988)
- Toepfer, Karl, *Empire of ecstasy: nudity and movement in German body culture, 1910-1935*, Los Angeles, University of California Press, Berkeley, 1997.
- Vaccarino, Elisa (a cura di), *La danza moderna. I fondatori. Seminario 1*, Documenti Mart, Milano, Skira, 1998.
- Vaccarino, Elisa, *Il corpo come arte e come lotta. Seminario 2*, Documenti Mart, Milano, Skira, 1999.
- Vaccarino, Elisa (a cura di), *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita*, Genova, Costa & Nolan, 1993 (nuova ed. aggiornata: Milano, Costa & Nolan, 2005).
- Van den Dries, Luk, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces*, Gent, Imschoot uitgevers, 2004 (trad. it.: *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su un processo di creazione*, Milano, Ubulibri, 2008).
- Veith, Ilza, *Hysteria, The History of a Disease*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1965.
- Violi, Alessandra, *Il teatro dei nervi. Fantasmi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Warburg, Aby (a cura di Warnke, Martin), *Mnemosyne*, Berlin, Akademie Verlag, 2000 (trad. it.: a cura di Ghelardi, Maurizio, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Milano, Nino Aragno Editore, 2002).