

La *performance* è un evento che si realizza all'interno dei confini culturali ed ideologici del Novecento, nasce nel *Downtown* newyorkese negli anni Sessanta e giunge alla maturità negli anni Ottanta. Definisce forme e pratiche dell'avanguardia americana, sorta in seno alla contestazione politica ed ideologica che investe la cultura e l'arte statunitense, nonostante la smisurata egemonia raggiunta alla fine del secondo conflitto mondiale. L'espressione *performance*, o *performance art*, che si potrebbe tradurre *teatro delle arti visive* (**Pavis 1980**), nasce tra le mura del *Black Mountain College* nel North Carolina, che accolse durante la guerra molti artisti, soprattutto membri del Bauhaus, ed intellettuali europei rifugiatisi negli USA per scampare alla persecuzione nazista. Negli anni Cinquanta il *Black Mountain College* si trasforma in una vera e propria comunità di artisti, un'oasi per la creatività e la ricerca, indipendente dalla cultura dominante dell'*establishment*. Qui si ritrovavano periodicamente musicisti, pittori, scrittori, attori, registi, scultori che avrebbero determinato forme ed ideologie dell'avanguardia: Buckminster Fuller, Eric Bentley, Willem e Elaine de Kooning, Arthur Penn, John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, Franz Kline, Paul Goodman e altri. Il fondersi delle idee degli artisti del *Black Mountain* (**Aronson 2000**) dà vita ad un nuovo modo di fare arte che si trasferisce dal celebre *College* del North Carolina al *Downtown* newyorkese, dentro e fuori i confini di Broadway. La *performance* trova le sue iniziali espressioni nella musica di Cage del *Fluxus Group*, negli *happenings* di Kaprow, nel lavoro politico del *Living Theatre* di Julian Beck e nella contestazione sociale dell'*Open Theater* di Joseph Chaikin, nella *body art* di Carolee Schneemann e nella *pop art* di Andy Warhol. Sono gli anni di Kennedy, accolto con grandi speranze ma ben presto

divenuto invisibile ai progressisti per le sue iniziative in politica estera e, soprattutto, per avere aggravato il conflitto in Vietnam. Nel 1962 il manifesto del Movimento della *New Left*, la dichiarazione di Port Huron, conteneva una dura critica al sistema socio-politico americano ed esprimeva sfiducia verso gli strumenti istituzionali messi a disposizione dei cittadini per esprimere il loro dissenso e condurre azioni trasformatrici (**De Marinis 1982**); mentre il *Living* dichiarava ufficialmente la propria posizione di gruppo anarchico ma pacifista. In questo contesto culturale e politico la *performance* si manifesta come discorso *caleidoscopico multitematico* (**Wirth 1985**) che assembla le arti visive, teatro, danza, musica, video, poesia e cinema in un *ritornello* (**Guattari 1980**), dove ritualità primitiva e sciamanesimo determinano la ricreata interazione tra artista e spettatore; sullo sfondo il *Leitmotiv* della contestazione ideologica e culturale impone la deflagrazione dell'esistente e la ricerca di regole e principi nuovi. La rivoluzione tematica inizia con l'assunzione del concetto di sorpresa nei riguardi dello spettatore, come ha poi suggerito Lyotard (1984), interrompendo il fazioso ricatto di compiacimento attraverso strategie di identificazione e di glorificazione e la creazione di una rete di nuovi segni, che diventano riconoscibili dall'*audience* (**Stein 1985**) e, allo stesso tempo, sono alternativi e sperimentali rispetto alla quotidianità e al quotidiano culturale dello spettatore, cioè alle forme e ai principi della cultura dominante. **Andrea** Nouryeh distingue cinque elementi nodali che caratterizzano la *performance*: la *body art*, l'esplorazione dello spazio e quella del tempo, la rappresentazione autobiografica in cui l'artista racconta avvenimenti della propria vita, la cerimonia rituale. La *performance*, carica di valenze ideologiche e politiche, trova nell'elaborazione antropologica del teatro le strutture di *ascendenza primitiva* per veicolare la contestazione attraverso un linguaggio *subliminale*, che lega a doppia mandata vista e sguardo, artista e comunità, fenomeni sociali del nostro contemporaneo e culture primitive superstiti (**Halifax 1991**).

La *performance* viene influenzata dalla riflessione antropologica sul teatro (**Eugenio Barba**), che cerca nei riti arcaici soluzioni pratiche per

strutturare un *training*, mobile e in continua evoluzione, che permetta all'attore di essere *performer*, un attore-sciamano, che, sulla base della codificazione rituale primitiva, azzera la soglia tra oggettivo e soggettivo, cioè tra estraniamento e immedesimazione, ed agisce per possessione. La *nuova primitiva ritualità* dell'attore diventa veicolo ideale per la trasmissione di ideologie ed **architetture dello spazio scenico postmoderno**. Il registro tematico e pratico del *performer* segna la frontiera tra tradizione e avanguardia e tra messinscena e *performance*. L'attore rappresenta il proprio personaggio e finge di non sapere di essere un attore di teatro. Il *performer* realizza invece una messa in scena del proprio io, dichiarando, e non occultando, le strategie performative del suo lavoro, che non ha niente a che fare con la tradizione del sistema Stanislavskij, ma che contiene comunque un suo sistema. Il *performer* rifiuta il testo tradizionale e agisce rigorosamente su un testo da cui non può prescindere (**Richard Schechner**), non si presenta quale attore che recita una parte, ma come persona narrante; egli sente la necessità di trasformare la *performance* in un autentico rituale che sia in grado di rendere il teatro un'esperienza vivificante per lo spirito (**Brook 1968**).

Nelle società tribali lo stato creativo si identifica con la *trance* e le danze, in breve con lo *sciamanesimo* (**Eliade 1970**): un metodo psichico in cui l'anima si libera dal corpo nell'estasi. Lo sciamanesimo non è magico secondo il nostro modo banale di considerare le parole. E' una tecnica rigorosa che presuppone la comunicazione e la trasformazione attraverso diversi tipi di esperienza; ci sono precise tecniche che devono essere imparate (**Lommel 1967**) e che permettono la re-integrazione del passato e del presente, del conscio e dell'inconscio, in bilico tra vita e morte, sogno e veglia, individuo e gruppo.

Il fenomeno dello *sciamanesimo*, illustrato a posteriori dalla ricerca antropologica come fulcro delle società primitive, assume valore nodale nella *performance* (**Daniélou 1974**). La magia dello sciamano viene osservata e trascritta in azioni che vengono giustificate all'interno di riferimenti semiotici, per i quali il *mondo magico dello sciamano* appare strumentato (**De Martino 1973**). Per la sua semplicità e la sua

potenziale universalità il mondo magico può ugualmente prodursi in condizioni e in spazi indipendenti, e non per spontaneo effetto di diffusione, ma perché è radicato nel *normale* complesso *psicomentale* (**Shirokogoroff 1935**). È il singolo, agente sulla funzione sociale del gruppo, a determinare magia e sciamano, arte e artista. Lo scambio primitivo tra individuo e gruppo viene acquisito dalla *performance* per sostituire il rapporto cerebrale tra attore, personaggio e spettatore con l'interazione psico-fisica del *performer* con la *performance* e l'*audience*. La *performance* è completa solamente se l'attore è in grado di mandare avanti con il gruppo e con l'*audience* il processo che ogni sera propone (**Foreman 1993**); il nodo teorico è l'*actual* che converte le azioni quotidiane in misteri (**Valentini 1984**). L'azione dell'*actual*, ritiene Schechner, è quella di *actualizing*, un'operazione semplice fra le comunità agricole e primitive che è diventata ancora più semplice fra i giovani e la loro arte d'avanguardia (...). Il nuovo teatro, la *performance*, è molto vecchio, l'avanguardia cittadina appartiene a una tradizione cosmopolita rurale (**Schechner 1984, pp. 45-46**). Che cosa fare del possibile legame etimologico fra la parola *dramma* – dal greco *dran*, fare, agire – e la parola *dream* (sogno) – dall'inglese antico e dall'antico frisone *dram*: un sogno, un grido di gioia? In qualche parte di questa delicata relazione sta il senso dell'*actualizing*. Comprendere l'*actualizing* significa capire sia la condizione creativa sia l'opera.

L'*actual* formalizza l'estetica della *performance* nell'opera del *performer* che agisce per improvvisazioni strutturate all'interno di una tecnica rigorosa, che ripropone le atmosfere e le sfere fisiche dello sciamano (**Marotti 1984**).

Nei primi anni Ottanta alcuni antropologi, in modo particolare Victor Turner, diedero vita alla *Performing Anthropology* e in campo teatrale Peter Brook, Jerzy Grotowski e soprattutto Eugenio Barba esplorarono ciò che quest'ultimo definì *antropologia teatrale*. Nell'estate del 1980 e del 1981 a Volterra si svolsero due sessioni dell'ISTA (*International School of Theatre Anthropology*). La ricerca antropologica del teatro non ha cercato, chiarisce Barba, principi universalmente *veri*, ma indicazioni *utili*. Non ha assunto l'umiltà di una scienza, ma

l'ambizione di individuare le conoscenze utili all'azione dell'attore. Non ha voluto scoprire *leggi* ma studiare regole di comportamento (**Barba 1985**). Originariamente il termine *antropologia* veniva compreso come lo studio del comportamento dell'uomo non solo a livello socio-culturale, ma anche a livello fisiologico. L'antropologia teatrale, di conseguenza, studia il comportamento fisiologico e socio-culturale dell'uomo in una situazione di rappresentazione. Schechner individua un ampio territorio confinante tra antropologia e *performance*, soffermandosi soprattutto su alcune aree in cui la frontiera tra i due soggetti è estremamente flessibile: *transformation of being and/or consciousness, intensity of performance, audience-performer interactions, the whole performance sequence, transmission of performance knowledge*. La trasformazione dell'essere e/o della percezione (*transformation*) è presente in maniera permanente nei riti iniziatici e in maniera momentanea nel teatro o nella danza; il *performer* e a volte anche lo spettatore subiscono una trasformazione in seguito alla rappresentazione; si ottiene una trasformazione permanente o una trasformazione temporanea attraverso strategie d'azione e comportamentali. La *performance* esplicita ciò che la scena tradizionale contiene in sé, senza alcuna dichiarazione, cioè lo scambio imprescindibile di relazioni tra attore e spettatore: lo spettatore attende dall'attore modalità codificate e l'attore ha bisogno del comportamento riflettente dello spettatore. Il luogo dichiarato come luogo della *performance* trasforma il comportamento del *performer* e dello spettatore per strategie e finalità diverse e/o opposte. Assistiamo a una trasformazione di percezione multipla tra i singoli *performer* che compongono il gruppo, tra gli spettatori come individui e come gruppo e tra queste due entità. L'intensità della *performance* (*intensity*) è il fulcro dell'atto creativo dell'attore/sciamano. In ogni tipologia di *performance* si attraversa una soglia già definita. La *performance* fallisce, se ciò non avviene. La soglia che si vuole attraversare equivale all'intensità della *performance*. L'intensità è un processo che appartiene esclusivamente alla *performance* teatrale e non è presente né nel cinema né nella televisione perché è legata al concetto di *flagranza*, la cui forza risiede nel generare

energie collettive, una sorta di flusso o corrente (M. Csikszentmihalyi). La *performance* raduna *energia* nel tempo e nel ritmo, usati parallelamente come testo e che costituiscono lo svolgimento dell'esecuzione (*whole sequence*). L'intera sequenza della performance non corrisponde alla rappresentazione dello spettacolo teatrale; *the whole sequence* contiene gli atti di tutto il processo creativo. È una sorta di svelamento del segreto di Zeami (cfr. M. Zeami, *Il segreto del teatro NO*), che, dichiarando il lavoro celato dentro le righe del racconto scenico, esorcizza la falsità dell'atto performativo, che purificato assume valenze di veridicità. La trasmissione della conoscenza della *performance* (*transmission*) è legata invece alla tradizione orale. Il teatro si è sempre tramandato attraverso il testo drammatico: quello classico si è conservato nei testi di Eschilo, Sofocle e Euripide, quello naturalista con Cechov, Pirandello, Ibsen. Nella *performance* il testo principalmente è ciò che accade all'interno dello spazio performativo, che comprende sia l'azione del *performer* sia l'azione dell'*audience*. Per tali ragioni la trasmissione della *performance* non può che appartenere alla tradizione orale; possiamo produrre una conservazione parziale grazie ai più avanzati sistemi di registrazione video, che in nessun caso possono essere però considerati documenti primari di una *performance* e nemmeno frammenti di essa, ma soltanto tracce alterate di eventi della realtà culturale novecentesca, da cui iniziare l'analisi di forme e prassi.

La cellula germinale del processo performativo rimane all'interno del *restored behavior*, il comportamento *ritrovato* o **recupero del comportamento**, un fenomeno presente in ogni tipo di *performance*, dai riti iniziatici ai drammi sociali, dalla psicoanalisi allo psicodramma. Il comportamento *ritrovato* agisce all'interno di frammentazioni comportamentali, legate ad emozioni o ad azioni specifiche o generali, che Schechner definisce **sequenze di comportamento** (Schechner 1985) La verità o la fonte d'origine di un comportamento può essere smarrita, ignorata, o persino contraddittoria. Le modalità di recupero del comportamento possono essere occultati, elaborati, in taluni casi distorti dal mito e dalla tradizione. Il comportamento *ritrovato* viene rappresentato secondo una esecuzione estesa, come dramma e rito, o

breve, mediante gesti, danze e formule magiche (**Turner 1979**). Il *performer* recupera il *comportamento* attraverso una tecnica rigorosa (*training*), che gli permetta di entrare non soltanto in un'altra personalità, ma di agire a metà tra le due identità; in tal senso il *performing* è un paradigma della liminalità. Che cos'è la liminalità se non la soglia che separa ed unisce due limiti? (**Cage 1961**). L'interazione di queste due sfere può essere rappresentata metaforicamente come il riflesso su di uno specchio doppio: sull'una superficie si riflette la vita, sull'altra l'arte. La realtà dell'evento percepito come arte o come vita è sia ciò che viene visto sia la visione di esso. Diverse esperienze ma soprattutto diversi livelli di esperienze interagenti operano simultaneamente, dando vita a ciò che Schechner definisce il *not-not not*. La liminalità si estende alla frantumazione della soglia non soltanto per cancellare la frontiera tra oggettivo e soggettivo, ma soprattutto per determinare una *non-non non* verità che afferma per automatismo che il *qui ed ora* agisce all'interno dello spazio riflettente, lontano dall'immedesimazione, oltre l'estraniamento, dentro la possessione (**Sica 2003**). Prima degli anni Sessanta le arti della visione proponevano novità senza emarginare pratiche e forme della tradizione (**Cage 1961**); ora invece azioni e strutture antiche agiscono nella contemporanea concezione di fluidità.

Nello specifico teatrale, il *Living Theatre*, esule in Europa per la sua radicale denuncia antimilitarista, mette in scena soprattutto drammi collettivi. Il gruppo di Julian Beck non costituisce che una punta dell'ideologia del rifiuto e della disobbedienza civile: no alla violenza, no allo stato, no alle guerre dello stato statunitense, no alla guerra in Vietnam, no ai condizionamenti dell'establishment, sì alla comunicazione alternativa, alla rivoluzione della percezione, al libero amore. Tra le produzioni più significative del *Living* ricordiamo *Frankenstein* del 1965, in cui i mostri prodotti dalla società contemporanea si moltiplicano a nostra immagine e somiglianza invadendo il mondo (**Perosa 1982**); *Paradise Now* del 1968, dove Beck grida che «l'arte sostenuta dall'establishment è sfruttamento. L'arte deve opporsi allo stato» (**De Marinis 1987, p. 219-221**). Il *Living* diventa per le comunità di artisti

del *downtown* newyorkese e per le avanguardie europee una guida illuminante. *The Serpent* (1967) dell'*Open Theater* di Joseph Chaikin consolida la *fase nuova*, elaborata già dal *Living*, nonostante il processo di formazione dell'*Open* sia ancor legato al concetto di *acting laboratory* e non a quello di *performance group* (Aronson 2000). Chaikin formula un *training* fisico con l'aiuto di Kristin Linklater, Joseph Schichter, Richard Peaslee e Richard Cieslak, che permette agli attori di raggiungere una maturità tecnica sorprendente, creando gesti non imitativi ma definiti. Lo spettacolo, costruito su immagini bibliche tratte dalla *Genesi* e dagli assassinii del presidente Kennedy e di Martin Luther King, ha influito sul lavoro di diversi gruppi sperimentali. Rispetto al *Living* di Julian Beck, nell'*Open Theater* si nota la stessa tendenza a frammentare la realtà scenica, lo sforzo di ritrovare un codice fisico, il rifiuto della parola come momento espressivo immediato, ma tra i due vocabolari visivi passa la esatta differenza che separa la pittura di Pollock e di Kooning dalla generazione della *pop-art*. Il *pop* è presente all'origine della scelta dei testi dell'*Open*, per lo più collages di dialoghi registrati, di pezzi di giornale, di battute raccolte per la strada, di *nonsenses* convenzionali da salotto, a volte riproposti come *Leitmotive*, con la stessa insistenza ripetitiva con cui si rincorrono gli accenni gestuali (Quadri 1976).

La successiva evoluzione teorica della *performance* è legata soprattutto al *The Performance Group* (TPG) (1967-1979), al *Ontological-Hysteric Theatre* (1972), al *The Wooster Group* (TWG) (1980) e alla casa-teatro dell'*ensemble* ungherese dello *Squat Theater* (1969-1981). Il TPG nasce nel 1967 come laboratorio universitario alla New York University, fondato e diretto da Richard Schechner che nel 1968 trasferisce l'attività del TPG al *Performing Garage* di Wooster Street, dove il gruppo lavora alla tragedia di Euripide *Le baccanti*, rielaborata con il titolo *Dionysus in 69*. L'adattamento eterodosso di un classico, che associa ad una recitazione espressionistica la nudità, una sessualità sfacciata, una messa in scena *enviromental* e la partecipazione del pubblico, fa dello spettacolo una *cause célèbre* teatrale (Doglio 1990) che porta il TPG alla ribalta dell'avanguardia statunitense. Il lavoro sul testo euripideo diventa per Schechner un campo di battaglia dove

strumentazioni sceniche e denuncia socio-politica si affrontano alla ricerca di un unicum che rivoluzioni teatro e società. In *La teoria della performance* egli dichiara che: «Politicamente, intellettualmente, artisticamente, personalmente ed epistemologicamente siamo arrivati ad un punto di rottura. Dire che la società è in crisi è un cliché. In modo particolare in questo continente nordamericano, sembriamo in balia di una crisi totale e andiamo incontro o alla disintegrazione o alla brutale e sanzionata repressione. Politicizzare gli studenti, teatro di strada e di guerriglia, misticismo, sciamanesimo. Rendete ogni esperienza significativa» (Schechner 1984, p. 43-44). Nel 1968 Schechner pubblica anche *6 Axioms for Enviromental Theater* nel *The Drama Review*, una rivista che gioca un ruolo divulgativo per la crescita artistica e politica dell'avanguardia, contribuendo al successo di teorici, autori e artisti di tutto il mondo.

Il primo manifesto dell'*Ontological-Hysteric Theatre* di Richard Foreman viene reso pubblico nell'aprile del 1972. L'*Hysteric*, scrive Michael Kirby sul *The Drama Review* si muove, malgrado il suo nome, in una direzione diametralmente opposta alle nuove tendenze: impiega un arrangiamento scenografico tradizionale, limita e riduce l'attività dell'attore, non si propone fini didattici di natura socio-politica. Foreman lavora sull'energia mentale e fisica, ma senza un punto centrale, senza un asse di base, per diramazioni e disseminazioni di azioni e di movimento che tendono a diventare contraddizione ed a mettersi in conflitto. Si può parlare di narcisismo e di sadomachismo, viene avanti una pornografia apparente, laddove si tratta di un'offerta di conflitti, ed altresì di una violenza reale, come conseguenza di un rigore dispositivo (Bartolucci 1980). Le produzioni dell'*Ontological-Hysteric Theatre*, considerate una sorta di giro di boa per l'avanguardia, sono *Rhoda in Potatoland* (1975-76) e *Vertical Mobility* del 1974. Foreman lavora ancora oggi nella sua sede di *Bouwerie Church* nel *downtown*.

Nel 1974 Spalding Gray ed Elisbeth LeCompte, componenti del *The Performance Group*, inaugurarono un loro laboratorio, che sfociò in una ricerca più analitica tra vita e teatro. Il laboratorio produsse due performance: *A Wing and a Prayer* di Ellen LeCompte e *Sakonnet Point*

scritto e diretto da Gray e Elisabeth LeCompte. La seconda *performance* farà parte in seguito della trilogia *Rhode Island* con *Rumstick Road* (1977) e *Nayatt School* (1978), che segna la rottura con Schechner e con il TPG e la nascita nel 1980 del *The Wooster Group* al quale aderirono anche altri membri del TPG.

Nel TWG Gray propose l'attore/sciamano ad un livello più drammatizzato, costruendo la sua *performance* su fatti privati elaborati all'interno di fasi ritualistiche (**Savran 1988**). Se il TPG aveva teorizzato e messo in pratica la deflagrazione del testo tradizionale e l'interruzione del ruolo dell'attore personaggio a favore di un nuovo rapporto tra attore e spettatore, il TWG recupera le strutture del monologo per affermare il ruolo nuovo del *performer* che racconta se stesso in una sorta di seduta psicoanalitica e offre così allo spettatore non azioni per emozionarsi, ma riflessioni da elaborare all'interno di una rigida struttura ritualistica. Gray e LeCompte, influenzati dal lavoro di Foreman e Wilson, svincolano la *performance* dalla contestazione ideologico-politica di ascendenza brechtiana e la riscrivono vestendola di sfumature socio-culturali. *The Wooster Group* va oltre l'ideologia, dentro l'idea uomo, inserisce elementi nuovi nel corpus della struttura antropologica della *performance*, creando una sorta di corpo mobile che fluisce all'interno delle diverse *performance* in una sorta di affresco teatrale in continua evoluzione. Gray e LeCompte compongono un linguaggio alternativo al realismo extra-quotidiano del post-moderno (**Aronson 2000**).

Il *Wooster* chiude la grande stagione dell'avanguardia del *Downtown* newyorkese, che nell'ultimo decennio del ventesimo secolo germoglia senza frutti, chiaro sintomo di una decadenza inevitabile fatta di ridondanze e marginalità, mentre il concetto di *performance* vive una nuova stagione nel recupero interdisciplinare con l'antropologia, la sociologia, la semiotica, gli studi culturali (**Auslander 2003**). Appiattito dalle problematiche *tecno* della società, dalle complessità del marketing globale, l'universo politico dell'avanguardia è ormai infiacchito da manifestazioni veloci, istantanee illustrazioni di denunce sociali che investono prostituzione, omosessualità, ossessioni sadomaso. I luoghi delle *performance* sono quelli che videro i primi tentativi di Kaprow, di

Beck, Chaikin e degli altri, tra tutti il *LaMaMa* e il *Martinique Theatre* nell'Off Broadway, ma le azioni sono vuote, le voci squittiscono assiomi muti. Il crollo delle Twin Towers ha riacceso in alcuni la speranza che si potesse liberare la scena dalle riflessioni dell'io meta, meta di se stesso, e restaurare la coscienza ideologica della cultura attraverso l'arte, ma la speranza, almeno per il momento, è morta insieme ai bambini di Baghdad, uccisi per distruggere le armi di distruzione di massa. La cultura non rimane nel silenzio a lungo.

LESSICO

Actual, Antropologia teatrale, *Happening*, *Performer*, *Performing Anthropology*, Sciamanesimo, *Training*.

LINK

<http://www.pocultures.com/theorist.htm>

BIBLIOGRAFIA

- Appleman, R., 1986, *Reading Contemporary Electric Bass. Performance Studies in Fun Rock, Disco, Jazz and Other Music Styles*, New York, Berkley Press Publications.
- Aronson, A., 2000, *American Avant-Garde Theatre. A History*, London, Routledge.
- Auslander, P., 2002, *Presence and Resistance in Literary and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, London/New York, Routledge.
- Auslander, P., 2003, *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, London, Routledge.
- Avorgbedor, D., 1999, *The Turner-Schechner Model of Performance as Social Drama. A Re-Examination*, in <<Research In African Literatures>>, n. 30, Winter, pp.92-105.
- Banu, G., Martinez, A., 1990, *Gli anni di Peter Brook*, Milano, Ubulibri.

- Barba, E., 1981, *Il Brecht dell'Odin*, Milano, Ubulibri.
- Barba, E., 1985, *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri.
- Barba, E., 1993, *La Canoa di carta*, Bologna, Il Mulino.
- Barba, E., 1996, *Teatro-solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri.
- Barba, E., Bavarese, N., a cura, 1997, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo.
- Barba, E., 1998, *La terra di cenere e diamanti*, Bologna, Il Mulino,.
- Barilli R., 1978, *La performance oggi. Tentativi di definizione e di classificazione*, Bologna, Pollenza.
- Bartolucci, G., a cura, 1980, *Luogo + bersaglio. Uno spettacolo di Richard Foreman*, Roma, Officina edizioni.
- Beck, J., 1972, *The Life of the Theatre. The Relation of the Artist to the Struggle of the People*, San Francisco, City Lights; trad. it. 1975, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W., 1973, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi.
- Bial, H., 2003, *The Performance Studies Reader*, London, Routledge.
- Blostein, D., Feral, J, 1996, *Form and Performance*, Toronto, University of Toronto Press.
- Brook, P., 1968, *The Empty Space*, London, MacGibbon; trad. it. 1998, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni.
- Brustein, R., 1969, *The Third Theatre*, New York, Alfred A. Knopf.
- Cage, J., 1961, *Silence (1939)*, Cambridge, Mass., MIT Press.
- Carlson, M., 1989, *Placet of Performance. the Semiotics of Theatre Architecture*, New York, Ithaca, Cornell University Press.
- Carlson, M., 1996, *Performance. A Critical Introduction*, London/New York, Routledge.
- Carlson, M., 2003, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine (Theater/Theory/Text/Performance)*, London/New York, Routledge.
- Cascetta, A., M., 1983, "La sfida del corpo sulla scena teatrale", in V. Melchiorre, A. M. Cascetta, a cura, *Il corpo in scena*, Milano, Vita e Pensiero.
- Chaikin, J., 1972, *The Presence of the Actor. Notes on the Open Theater*, New York, Atheneum; trad. it., 1976, *La presenza dell'attore in scena. Appunti sull'Open Theater*, Torino, Einaudi.

- Coppieters, F., 1982, *Participant Observation and Performance Theory*, Amsterdam, Rodopi.
- Daniélou, A., 1955, *Yoga. The Method of Re-Integration*, New York, New York University Books; trad. it. 1974, *Yoga. Metodo di reintegrazione*, Roma, Astrolabio.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrènie*, Paris, Les Editions de Minuti; ed. it. 1997, *Sul ritornello. Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi.
- De Marinis, M., 1982, *Semiotica del Teatro*, Milano, Bompiani.
- De Marinis, M., 1987, *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Milano, Bompiani.
- De Marinis, M., 2000, *In cerca dell'attore*, Roma, Bulzoni.
- De Martino, E., 1973, *Il mondo magico*, Torino, Boringhieri.
- Denzin, N. K., 2003, *Performance Ethnography. Critical Pedagogy and The Politics of Culture*, New York, Sage.
- Deriu, F., 1998, *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Roma, Bulzoni.
- Deriu, F., a cura, 1999, *Magnitudini della Performance*, Roma, Bulzoni.
- Doglio, F., *Teatro americano*, Milano, Garzanti, 1990.
- Eco, U., 1977, "Semiotics of Theatrical Performance", in <<The Drama Review. A Journal of Performance Studies>>, n. 21, March, pp. 107-117.
- Elam, K., 1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen.
- Eliade, M., 1970, *Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy*, Princeton, Princeton UP.
- Farrelly, C. M., 2000, *Gesture and the Story of Culture. A Journey with Richard Schechner, Eugenio Barba and Peter Brook*, in <<Journal of Dramatic Theory and Criticism>>, n. 14, Spring, pp. 57-66.
- Fei Faye Chunfang, 1999, *Chinese Theories of Theatre and Performance from Confucius to the Present*, Michigan University, Michigan University Press, Ann Arbor.
- Foreman, R., 1993, *Unbalancing Acts*, New York, TCG.
- George, J., 1998, *The Performance Theory of Environmental Theatre*, in <<Indian Journal of American Studies>>, , n. 42, pp.93-170.

- Goldberg, R., 1979, *Performance. Live Art 1909 to the Present*, New York, Harry N. Abram.
- Goodman, N., 1968, *Languages of Art; An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill; trad. it. 1976, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore.
- Halifax, J., 1991, *Shamanic Voices*, New York, Penguin Patman.
- Grotowski, J., 1968, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatret Forlag; trad. it. 1970, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni.
- Kaprow, A., 1966, *Assemblages, Environment and Happenings*, New York, Harry N. Abram.
- Kaprow, A., 1985, *The Legacy of Jackson Pollock*, in <<Art News>>, n. 57, October, pp. 24-26, 55-57.
- Kershaw, B., 1999, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, New York, Routledge.
- Kirby, M., 1965, *Happenings. An Illustrated Anthology*, New York, E.P. Dutton.
- Kirby, M., 1965, *An Interview with John Cage*, in <<Tulane Drama Review>>, X. 2, pp.50-72.
- Lévi-Strauss, C., 1963, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon; trad. it. 1967, *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore.
- Lévi-Strauss, C., 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Plon; trad. it. 1964, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore.
- Lommel, A., 1967, *Shamanism: The Beginnings of Art*, New York, McGraw-Hill.
- Lotman, J. M., Uspenskij, B. A., 1975, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- Liotard, J. F., 1984, *The Sublime and the Avant-Garde*, in <<Artforum>>, April, n. 22, pp. 36-43.
- Macrì, T., 1996, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova, Costa e Nolan.
- Marotti, F., 1984, *Il volto dell'invisibile*, Roma, Bulzoni.
- Mininni, M., 1995, *Arte in scena. La performance in Italia 1965-1980*, Ravenna, Montanari.

- Pavis, P., 2002, *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli; edizione originale 1980, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor Editions Sociales.
- Pavis, P., 1996, *The Intercultural Performance Reader*, New York, Routledge.
- Peck, J., 2003, *Performance Studies*, Texas University, Texas UP.
- Pensa, C., 1979, *Psicologia e religione nella odierna ricerca neo contemplativa*, in <<Civiltà delle macchine>>, n.4-6, pp. 115-122.
- Perosa, S., 1982, *Storia del teatro americano*, Milano, Bompiani.
- Quadri, F., 1976, a cura, *La presenza dell'attore. Appunti sull'Open Theater*, Torino, Einaudi.
- Reinelt, J., Roach, J. R., 1992, *Critical Theory and Performance*, Michigan University, Michigan UP, Ann Arbor.
- Rosenberg, H., 1965, *The Tradition of the New*, New York, McGraw-Hill.
- Savarese, N., 1997, *Le dimostrazioni di lavoro all'ISTA come esempi di dialogo transculturale*, in M. De Marinis, a cura, *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, pp. 211-222;
- Savarese, N., 2000, a cura, "*Sull'attore Grotowski Posdomani*", in *Teatro e Storia*, Bologna, Il Mulino.
- Savran, D., 1988, *Breaking The Rules. The Wooster Group*, New York, Theatre Communications Group.
- Schechner, R., 1973, *Environmental Theatre*, New York, Hawthorn Books.
- Schechner, R., 1981, *The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde*, in <<Performing Arts Journal>>, n. 5.2, pp.48-63, n. 5.3, pp.9-19.
- Schechner, R., 1988, *Performance Theory*, New York, Routledge.
- Schechner, R., 1985, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R., 1993, *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, New York, Routledge.
- Schechner, R., Wolford, L., 1997, *The Grotowski Sourcebook (Worlds of Performance)*, New York, Routledge;
- Schechner, R., 2002, *Performance Studies. An Introduction*, New York, Routledge.

- Schechenr, R., Renzi, 1987, V., *So You Wanna Be a Teacher*, in <<The Drama Review. A Journal of Performance Studies>>, n. 31, pp. 4-21.
- Schechner, R., Stucky, N., Wimmer, C., 2002, *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University, Southern Illinois UP.
- Shirokogoroff, S. M., 1935, *Psychomental Complex of the Tungus*, London, Kegan, Paul, Trench. Trubner & Co.
- Sica, A., 2003, *Stanislavskij o dell'immedesimazione. Appunti per uno studio*, in <<Arco Journal>>, www.arcojournal.unipa.it
- Sinisi, S., 1983, *Dalla parte dell'occhio Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Kappa.
- Stefanelli, M. A., 1979, *Eros, commedia e performance. Richard Schechner e Dionysus in 69*, in *Le forme del Teatro*, Roma, edizioni di "Storia e Letteratura", vol. 6, pp.136-153.
- Stein, G., 1985, *Lectures in America (1935)*, Boston, Beacon Press.
- Turner, V., 1979, *The Anthropology of Performance*, in *Process, Performance and Pilgrimage*, New Dheli, Concept Publishing Company.
- Valentini, V., 1984, (a cura) *La teoria della performance 1970-1983*, Roma, Bulzoni.
- Valentini, V., 1987, *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, Roma, Bulzoni.
- Valentini, V., 1988, *In Search of Lost Stories. Italian Performance in the Mid-'80s*, in <<The Drama Review. A Journal of Performance Studies>>, n. 32, pp. 109-125.
- Wirth, A., 1985, *The Real and the Intented Theatre Audience*, in Thomsen, CH., (a cura), *Studien zur Aesthetik des Gegenwartstheater*, Heidelberg, Winter.
- Zeami, M., 1966, *Il segreto del teatro NO*, quarta edizione, Milano, Adelphi, dalla trad. francese di René Sieffert dei testi giapponesi, 1963 Paris, *La tradition secrète du NO*. Paris, Collection Unesco.