

Ci sono tanti modi di guardare alla sociologia.

Essa è, però, soprattutto un modo di pensare, il modo più acuto e meno banale di comprendere la realtà che abbiamo davanti agli occhi, il nostro mondo quotidiano.

Questo testo raccoglie saggi che, proprio attraverso gli strumenti conoscitivi della sociologia, analizzano argomenti meno consueti rispetto agli abituali testi di scienze sociali.

Il risultato sono questi sguardi, minute osservazioni in profondità che ci aiutano ad interpretare porzioni di mondo sociale a noi vicine.

foto di copertina: Anna Pianura © 2011



Sguardi dalle Scienze Sociali

Luca Bifulco

Sguardi dalle Scienze Sociali

**Alessandra Santoro
e Luca Bifulco** (a cura di)



SGUARDI DALLE SCIENZE SOCIALI

*A cura di
Alessandra Santoro e Luca Bifulco*

Funes/ *Ipermedium* Libri - Comitato Scientifico :

Alfonso Amendola, Università degli Studi di Salerno
Javier Argüello, Universidad Autonoma de Barcelona
Luca Bifulco, Università degli Studi di Napoli Federico II
Stefano Bory, Università degli Studi di Napoli Federico II
Antonio Cavicchia Scalamonti, Università di
Roma La Sapienza
Massimo di Felice, UISP
Serge Gruzinsky, Princeton University
Eva Illouz, EHESS of Paris
Paolo Renato Jesus, Universidade de Lisboa
Michèle Leclerc-Olive, CNRS-EHESS
Mariano Longo, Università del Salento
José Luis Mora, Universidad Autonoma de Madrid
Giustina Orientale Caputo, Università degli Studi di Napoli
Federico II
Carlo Sorrentino, Università di Firenze
Gianfranco Pecchinenda, Università degli Studi di Napoli
Federico II
Oreste Ventrone. Università degli Studi di Napoli Federico II

Copyright © 2017 by Luca Bifulco
SGUARDI DALLE SCIENZE SOCIALI
Printed by Lulu
ISBN: 978-0-244-07696-2
Funes/ *Ipermedium* Libri

Indice

Introduzione

Donne migranti e associazionismo. Teorie, pratiche e storie di vita
di Sabrina Garofalo

L'abbaglio dell'eternità. Un itinerario sociologico
di Alessandra Santoro

**Tra élites, prestigio e stratificazione: la celebrità come
concetto di sociologia generale**
di Luca Bifulco

Autorità e islam: il caso del cappellانات
di Valentina Fedele

**Nuvole e pixel. Per una lettura sociologica del fumetto
sperimentale contemporaneo**
di Mario Tirino

**Gli schermi di Amleto: Drammaturgia e Imagoturgia negli
Hamlet di Lenz/Rifrazioni 1998-2013**
di Vincenzo Del Gaudio

Il fondamento del conflitto nella teoria sociologica
di Luca Bifulco

Gli schermi di Amleto: Drammaturgia e Imagoturgia negli Hamlet di Lenz/Rifrazioni 1998-2013

di Vincenzo Del Gaudio

“Se tralasciamo il tentativo di occultare il delitto, Claudio si direbbe un
sovrano competente, Gertrude una nobile regina, Ofelia un tesoro di dolcezza,
Polonio un consigliere tedioso ma non malvagio, Laerte un giovanotto normale.
Amleto li trascina tutti alla morte.”
(Knight, 1930, p. 29, traduzione nostra)

“Claudius: Our son shall win
Gertrude: He’s fat, and scant of breath [...]”
(Shakespeare, 1988) ⁴³

Tecnologia, identità e imagoturgia

Il progetto Hamlet è un progetto complesso che attraversa poco più di un decennio di lavoro della compagnia ducale Lenz/Rifrazioni. In tale progetto confluiscono le esperienze del gruppo sia dal punto di vista drammaturgico sia per ciò che riguarda l’uso della tecnologia in scena e in particolare l’uso delle immagini e del dispositivo audiovisuale. Queste diventano decisive non solo per capire a pieno il progetto ma altresì per comprendere, nella struttura drammaturgica dell’opera, la funzione identitaria, il sviluppo e la sua produzione, dei personaggi dell’opera e degli attori che li interpretano. Il progetto sull’Amleto ha inizio nel 1999 quando la compagnia si trova a lavorare su una versione dell’Urhamlet riscritta in siciliano dal drammaturgo Franco Scaldati. Nello stesso periodo la compagnia entra nell’istituto di cura psichiatrica di Colorno dove per la prima volta comincia a lavorare con i pazienti lungodegenti dell’istituto, tali pazienti rappresentano per la compagnia un nuovo punto di partenza per la rideterminazione

⁴³ Atto V, Scena II. tr. it. [Claudio: nostro figlio vincerà. Gertrude: è grasso e senza fiato] traduzione nostra.

identitaria della figura dell'attore. Per la pazienti lungodegenti di Colorno rappresentano una sfida: tenere insieme un particolare approccio attoriale, come il lavoro quotidiano sul corpo e sulla voce, i codici scenici e i modelli tecnologici che li sottendono, con le identità e la particolare costruzione delle identità degli attori con cui lavorano. Da un lato, quindi il lavoro drammaturgico e dall'altro un lavoro che potremmo definire traumatologico. Per spiegare il modello di lavoro la compagnia, e in particolare due registi i Francesco Pititto e Maria Federica Maestri⁴⁴, pensano ad un nuovo modello attoriale che possa tenere insieme le istanze drammaturgiche e traumatologiche. I due registi definiscono questo nuovo modello attoriale *attore sensibile*. L'*attore sensibile* è “un attore naturale, senza domini intellettuali” (Maestri, 2014)⁴⁵:

La maggiore sensibilità verso ogni aspetto della vita e delle relazioni umane. Non sono insensibili a niente anche quando sembrano interrompere ogni forma di comunicazione. Noi invece applichiamo spesso, e consapevolmente, forme di insensibilità (indifferenza, chiusura) verso ciò che ci sembra nocivo, noioso, superfluo e così via. Ecco, quindi, che attore sensibile può sostituire efficacemente altre formulazioni più attinenti al campo scientifico-pedagogico come: disabili intellettivi o fisici, diversamente abili, con abilità differenti, diversi, ecc. Ma veniamo alle tante questioni che la stessa esperienza ci ha posto. (Pititto, 2004, p. 1).

L'uso della tecnologia e in particolare l'utilizzo delle immagini in movimento all'interno del istituto psichiatrico ha una “prima funzione identitaria” cioè serve a dare forma all'aperto assoluto che la sensibilità accresciuta dell'*attore sensibile* garantisce. In definitiva

⁴⁴ In questa sede è utile ricordare il doppio registro che è tipico del lavoro della compagnia parmigiana: mentre Francesco Pititto si occupa dell'immagine e in particolare della regia legata ai dispositivi tecnologici e chiama questo tipo di lavoro *Imagoturgia*, Maria Federica Maestri si occupa della regia teatrale in senso stretto, il lavoro sui corpi, anche se i ruoli non sono così definiti e anzi spesso si sovrappongono.

⁴⁵ Tutte le citazioni di Maria Federica Maestri, laddove non venissero specificate altre fonti, provengono da un'intervista ancora inedita che la regista ci ha gentilmente rilasciato nel marzo del 2014.

costruire l'identità dell'attore sensibile significa dargli una *silhouette linguistica* e far riconoscere l'*attore sensibile* nella lingua performativa. L'utilizzo dell'apparato tecnologico a tale scopo è complesso e si compone di varie tappe. Il primo approccio avviene con il suono, il microfono diventa il primo strumento attraverso il quale la voce dell'*attore sensibile* da una voce sottratta, cioè una voce estroflessa che funge da voce altra e che mette in moto il processo di soggettivazione, si tramuta in una voce *antro-corpo*, una voce che si fa corpo e strumento. In tale processo il microfono assume una doppia valenza: nella prima parte del processo è uno strumento strategico atto a creare il doppio digitale attraverso il quale il processo di soggettivazione si mette in moto e grazie al quale la voce registrata, sottratta, si trasforma essa stessa in "voce-strumento", nella seconda parte del processo il microfono da strumento diventa protesi cioè la voce la voce estroflessa si introflette perdendo lo statuto dello strumento e diventando "voce-protesi" cioè parte integrante del corpo e della carne dell'*attore sensibile*. Tale processo che Maria Federica Maestri definisce come un processo di "umanizzazione della tecnologia" ha forti tinte anti-beniane, laddove Carmelo Bene definiva l'amplificazione come un processo a partire dal quale la soggettività dell'attore veniva mano a mano decostruita sino alla comparsa della *macchina attoriale* (Bene, 2002, XIV)⁴⁶ per Lenz l'amplificazione non è uno strumento atto alla decostruzione del soggetto-attore ma essa serve piuttosto a creare un nuovo prototipo di attore tecnologico. Se in definitiva per Bene è l'attore a venire meno nella macchina per Lenz la macchina produce nuove identità tecnologico-attoriali. Il processo di "umanizzazione della tecnologia" si articola in più fasi come si evince dal lavoro fatto su "la morte di Danton" di Buchner: in una prima fase il regista fa registrare dagli attori non sensibili l'intero testo diviso per scene e ogni frase è seguita da una pausa che serve per la ripetizione del testo da parte dell'attore sensibile. In questo

⁴⁶ Su questo punto nella vasta bibliografia si veda primariamente: (Giacchè, 2007; Conte, 2015; Ponzetta, 2005; Birbauer, Hüttler, Di Palma, 2011; Bene, Deleuze, 2002).

modo l'attore non-sensibile è costretto ad un movimento di accoglienza cioè è costretto ad accogliere l'altro, l'*attore sensibile*, "già presente nei vuoti" (Maestri, 2014). In una seconda fase l'attore sensibile ascolta il testo in delle cuffie e lo restituisce in un microfono costruendo così una registrazione piena di vuoti che verranno poi colmati nelle performance dal vivo. Nella terza fase il testo viene tradito e ricostruito, viene tradito sia perché l'attore sensibile non riesce oggettivamente a ricordare tutta la frase e dunque la ricostruisce a brandelli e anche attraverso un tradimento volontario atto alla ricostruzione nel testo per nuclei portanti, in questo modo la drammaturgia diventa un labirinto come nel caso dell'*Hamlet*.

Dopo aver lavorato sul piano sonoro la compagnia comincia il lavoro sul piano visivo, il primo approccio con l'immagine avviene in maniera estremamente intima, in spazi protetti e molto raccolti al fine di creare un approccio con l'immagine "graduale e graduata", in questa prima fase ci sono soltanto il regista Francesco Pititto e l'*attore sensibile* e quest'ultimo non viene messo in relazione diretta con il proprio doppio digitale.

Nella seconda fase L'*attore sensibile* viene messo in relazione con la propria immagine al fine di innescare il processo identitario, in questo senso l'immagine digitale assume la funzione dello specchio lacaniano mette in moto la "trasformazione prodotta nel soggetto quando incontra un'immagine" (Lacan, 1974, p. 89) ma a differenza dell'immagine allo specchio, l'immagine elettronica perde la propria valenza simbolica, o almeno ne attenua fortemente il significato, per diventare corpo, infatti "L'immagine elettronica non diventa un corpo simbolico, un corpo memoria, ma un corpo monumentale, un corpo glorioso, *l'immagine è un corpo incarnato*" (Maestri, 2014, corsivo nostro).

Tale uso del sistema audiovisivo ha spinto la compagnia ducale a creare un neologismo per affiancare ad una più classica drammaturgia un'*imagoturgia*. L'*imagoturgia* è innanzitutto una pratica che il regista Francesco Pititto definisce come "un lavoro che fa procedere di pari passo drammaturgia e immagini" (Pititto, 2013), ed è proprio ad un particolare utilizzo dell'immagine che il lavoro di

Lenz/Rifrazioni fa riferimento. L'immagine è un corpo trasparente, carne digitale che definisce e modella la costruzione dello spazio scenico, l'occhio meccanico cattura e forma la carne elettronica, gli dà sostanza di luce, mentre l'occhio di chi "guarda dentro quest'occhio (meccanico) scolpisce la materia informe" (Pittito, 2013). L'*imagoturgia* assolve *molte* funzioni in due momenti diversi della produzione dell'opera: la prima funzione è legata indissolubilmente all'esperienza con gli attori sensibili, impone un movimento identitario e di riconquista del proprio corpo. Attraverso l'immagine l'attore sensibile si apre ad una dialettica performativo-identitaria il cui corpo fatto di protesi tecnologiche e continui riposizionamenti viene ripensato all'interno di un processo immaginativo il cui scopo è quello di attuare una rioccupazione del corpo espropriato dall'istituzione psichiatrica. Tale movimento si muove a partire da una doppia espropriazione, quella dell'istituzione da un lato e quella messa in atto dalla tecnologia dall'altro, o meglio controbatte un'espropriazione con un'espropriazione. La seconda è quella di costruire uno spazio aumentato al fine di accogliere l'attore e i loro doppi elettronici e attraverso un sistema di proiezioni, mettere in relazione il corpo attoriale con il corpo elettronico. Infine l'*imagoturgia*. una volta svolti questi due compiti, assume valore videoartistico a se stante staccandosi dalla drammaturgia per divenire un'opera videoteatrale e svolgere una funzione memoriale⁴⁷.

Trasdurre Amleto

Come abbiamo visto, l'utilizzo dei media e in particolare del dispositivo audiovisuale nel lavoro di Lenz/Rifrazioni svolge un ruolo decisivo sia per la definizione e la costruzione dello spazio scenico e per definizione di un particolare modello di attore tecnologico. Tale ruolo va da una messa in atto della macchina identitaria alla costruzione di *imagoturgie* che costituiscono l'impalcatura

⁴⁷ È possibile vedere alcuni esempi di *imagoturgia* sull'account Vimeo della compagnia all'indirizzo: <http://vimeo.com/lenzrifrazioni>.

audiovisiva della scena e ne definiscono i contorni per poi diventare opere videoartistiche che assumono senso sia in relazione all'evento performativo, di cui sono un presupposto necessario, sia da sole come opere videoteatrali indipendenti. Il progetto Hamlet attraversa poco più di un decennio e nel suo studio è possibile ricostruire il percorso drammaturgico e imagoturgico della compagnia in quanto esso «rappresenta la summa di una lunga e profonda esperienza laboratoriale ed artistica che ha messo al centro della poetica e dell'estetica di Lenz Rifrazioni la sensibilità psichica dell'attore contemporaneo» (Maestri, Pititto, 2013). Dunque al centro del progetto Hamlet c'è l'attore sensibile e la costituzione delle sue logiche di lavoro. È un progetto di natura transmediale in quanto al suo centro troviamo attore agli spettacoli teatrali, alcuni studi e parti di narrazione audiovisiva e un seminario di studi del 2012 intitolato "dialoghi sull'Amleto". Prima però di addentrarci nel progetto vero e proprio dobbiamo cominciare a prendere dimestichezza con uno dei concetti chiave che alla base della decennale esperienza dell'Hamlet: il *trasdurre*. Per la compagnia *trasdurre* significa rompere il processo secondo il quale alla base della messa in scena ci sia una relazione tra un soggetto-testo e un oggetto-spettacolo, ma piuttosto creare una relazione tra complessità. «Il lavoro di trasduzione è un lavoro di relazione tra sistemi complessi: dalla complessità del testo alla complessità dell'universo performativo che comprende corpo, tecnologia, movimento, musica. Trasmutare significa relazionare due sistemi "trasformanti" cioè due sistemi il cui senso è dato dal gioco semantico della relazione stessa» (Maestri, 2014). I trasduttori di forza quindi diventando indici rappresentativi a partire dai quali un sistema complesso come l'Hamlet di Shakespeare assume un senso nuovo che ha come fondamento la relazione, «i trasduttori di forza misurano carichi statici e dinamici, in trazione ed in compressione – virtualmente senza deflessione» (Maestri, Pititto, 2013). Questo significa che il modo di procedere per la compagnia ducale è il procedere per fratture e per urti che generano relazioni atomiche tra complessità. Il primo approccio con Hamlet avviene nel 1999; la prima trasduzione, il cui titolo è Ham-let (1999), mette in scena una

separatezza, che è la separatezza del corpo dell'attore sensibile. In questa fase l'attore non si è ancora sottoposto a quella macchina identitaria e riappropriativa del corpo o meglio alla macchina che ricostruisce il corpo, lo modella e nel quale originariamente incarna le protesi tecnologiche che ne determinano la riappropriazione, il testo viene ridotto all'osso, «è il balbettio dell'attore sensibile a dare forma all'inquietudine del giovane Hamlet» (Maestri, 2014). Questo Hamlet linguisticamente povero mette in scena quella scarsezza di fiato – *scant of breath* – presente nel testo originario, su questa impossibilità di dare fiato alla parola si basa l'intera messa in scena. Il presupposto artuadiano a partire dal quale la riappropriazione del corpo passa per una riappropriazione della parola⁴⁸, del soffio, da ultimo del respiro (Derrida, 1971, pp. 299-323) in un movimento che mette in scena il soffio stesso, diventa il luogo di una resistenza, di un respiro insignificante che significa l'inquietudine di tale insignificanza. Questa prima messa in scena deve essere considerata come un punto di partenza per testare lo stato di sensibilità degli attori prima del lavoro specifico di trasduzione. Il primo spettacolo, in questi termini, rappresenta una messa in scena di quella espropriazione del corpo è il punto di partenza dell'intero processo.

Dopo dieci anni di laboratori con gli attori sensibili, la compagnia ritorna a lavorare su Hamlet.

La seconda trasduzione, intitolata H=277 lb (2009), mette in scena un corpo grasso flaccido, un Amleto di 227 libbre appunto, ma a suo modo estremamente poetico e leggero. Lo spettacolo si gioca proprio a partire da quest'urto un Amleto *fat* e allo stesso tempo che mostra il proprio corpo come una ferita non rimarginata, ex-posto in tutta la sua potenza carnale. Questo Hamlet enorme il cui corpo è materia viva, presenza pesante, sulla scena si relazione con l'assenza e la virtualità del corpo senza peso dello spettro del padre: «Hamlet s'inebria del ghost virtuale che si rispecchia, paterno e sembiante, nel turbinio

⁴⁸ Su questo punto oltre ad i due testi di Derrida (Derrida 1971, 2006) si veda tra la vasta bibliografia: (Amendola, Del Gaudio, 2017; De Marinis, 1999; Del Gaudio, 2018; Pasi, 2000; Ruffini, 1996, 2009).

neuromuscolare» (Maestri, Pititto, 2013). Nello stesso anno la compagnia realizza una serie di trasduzioni-studi in video allo scopo di creare gli urti necessari tra il materiale drammaturgico e quello performativo imprescindibile per la costruzione degli attori sensibili. Nascono così i due studi H|1|2|3 (2009) e di H|4|5|6 Black Widows (2009). Nel primo caso un Amleto riasciugato e rinsecchito con un collare borchiato e un cappellino metallico incontra in proprio padre fattosi spettro nella iridescente luce del video. Nel secondo le regine nera e bianca «sono presentate attraverso una riflessione drammaturgico-visiva che si inserisce scenicamente nella realtà degli interpreti sensibili» (Maestri, Pititto 2013). Le esperienze degli *attori sensibili* insomma vengono messe in relazione di forza con il testo shakespeariano che viene costretto, in tutta la sua monumentalità, a fare i conti con il monumento psichiatrico dell'ospedale. Lo spettro rappresentato in H|1|2|3 mette in scena a pieno la feroce intuizione del filosofo americano Stanley Cavell e cioè che è Hamlet stesso ad essere lo spettro: «Questo impedimento – o questa mancanza di passi in avanti nel mondo – è ciò che produce poi la sensazione che sia lui lo Spettro del dramma, che porta simultaneamente il nome suo e quello del padre. Come se il rifiuto del mondo si traducesse in una presenza fantomatica del mondo» (Cavell, 2007, p. 219). Questa spettralizzazione del mondo e del protagonista è definita nel lavoro di Lenz da un lato dai candidi sfondi bianchi che tendono ad annullare il mondo esterno in un iperboreo bianco digitale e dall'altro dallo sdoppiamento continuo della figura di Hamlet determinato dall'interpretazione di quest'ultimo da parte di più attori senza distinzione di sesso, in modo da marcarne da un lato l'irriducibile corporeità e dall'altro quella presenza fantasmatica – il doppio elettronico – che quella corporeità scompone e ricompone incarnandola con carne di luce. Tale spettralizzazione determina anche un nuovo tempo performativo, un tempo spettrale che rompe la concatenatura dei presenti rompendo il nesso tra qui e ora storicamente determinante per l'evento teatrale e il corpo attoriale, un «momento spettrale, un momento che non appartiene più al tempo, se con questo nome si intende la connessione dei presenti modalizzati»

(Derrida, 1994, p. 15).

Nel 2010 la compagnia costruisce un'installazione performativa alla rocca dei rossi di San Secondo, intitolata per l'appunto Hamlet a San Secondo (2010), dove confluiscono tutti i materiali sia audiovisivi che performativi delle varie trasduzioni che abbiamo analizzato, la struttura della performance è itinerante cioè lo spettatore si muove lungo un percorso stabilito attraverso le varie stanze della rocca. La matrice evidentemente cinematografica dell'operazione dove l'occhio dello spettatore viene fatto coincidere con quello di una macchina da presa nell'atto di un enorme piano sequenza costruisce una dialettica tra visibile e proiettabile dove a differenza del cinema non tutto ciò che viene proiettato viene visto e il proiettabile diventa un frammento del visibile in perenne sospensione con l'azione performativa. Come ha notato Massimo Marino nell'Hamlet di San Secondo la relazione tra attore e personaggio pian piano spinge il primo sul secondo: lo spettacolo inizia con le parole di Shakespeare per poi a poco a poco lasciare spazio all'interiorità degli *attori sensibili* in modo da marcare lo scarto tra «il loro “qui” contrastato da quel continuo “non qui” che è stata la malattia, la follia, la reclusione, la separazione dal mondo» (Marino, 2010). In Hamlet a Colorno (2012) la compagnia porta il testo nella reggia di Colorno che conserva simbolicamente il ricordo della presenza manicomiale. Gli *attori sensibili* spingono i loro *phantasmata* sui personaggi che a mano a mano si disintegrano per lasciare il posto ad una figura residuale che interseca il corpo con l'*imago*, la drammaturgia con l'imagoturgia, restituendo un enorme affresco tragico dell'esistenza umana in tutta la sua complessità. L'ospedale psichiatrico da luogo di reclusione sia ideologica che fisica diventa un luogo\interfaccia che apre i *phantasmata* dei personaggi al mondo spettrale dell'immagine elettronica, ne definisce lo spazio e crea connessioni e relazioni. Ancora una volta l'installazione definisce uno spazio per cambiarne il segno e ancora una volta la drammaturgia di Lenz procede per urti, dall'urto tra il materiale drammaturgico e quello performativo all'urto tra lo spazio declinato come spazio esclusivo e lo spazio rappresentativo che diventa spazio di connessione, un'agorà elettronica e fisica in uno.

Nel 2012 per la prima volta il progetto giunge in uno spazio teatrale ufficiale, il teatro Farnese di Parma con il titolo di Hamlet al Farnese (2012), la messa in scena tiene insieme tutte le esperienze che nel decennio hanno attraversato il progetto Hamlet. Tutte le trasduzioni dagli Hamlet ad Ofelia, da Polonio al re Claudio, dallo Spettro a Gertrude in scena sembrano dare l'ultimo saluto al testo-monumento, all'opera mondo. Il percorso dell'istallazione al Farnese è sicuramente più cerebrale del teatro non viene usato soltanto il palcoscenico ma l'intero edificio il cui spazio viene costruito a partire dalle registrazioni video diventando così uno spazio aumentato nel quale i personaggi si rapportano continuamente con i doppi di luce, con i loro corpi registrati, con la traccia di un corpo di luce aumentato. La trama segue un labirinto "sia spaziale che mentale" in cui i corpi mostrano le ferite, i segni della sofferenza. Nell'ultima rappresentazione, Hamlet Solo (2013), tutta la monumentalità delle prime tre rappresentazioni viene asciugata, Hamlet è rimasto solo con i propri fantasmi, come nei lavori di Wilson e Lepage, i fantasmi in video ne radicalizzano la sofferenza, fantasmi che assumono il senso di tracce residuali di quelli che una volta erano personaggi e attori – uno degli attori, deceduto durante la costruzione del lavoro continua a recitare attraverso il suo doppio elettronico - tracce insostenibili allo sguardo, il dramma della chiusura, la paura della nuova solitudine aleggiano su Barbara Voghera – uno degli Hamlet di Lenz – l'Hamlet solo è "una partitura visiva per spettri" che chiude il cerchio che va dalla solitudine alla solitudine passando per la spettralizzazione del mondo.

Bibliografia

Amendola A., Del Gaudio V., 2017, *Il soggetto e il medium: rappresentazione scenica e modelli mediali nell'ultimo Antonin Artaud*, SHIFT, anno I, N. 1, pp. 19-32.

Bene C., 2002, *Opere*, Bompiani, Milano.

Bene C., Deleuze G., 2002, *Sovreposizioni*, Quodlibet, Macerata.

Birbauer, U., Hüttler, M., Di Palma, 2011, G. *Il corpo del teatro*, Hollitzer, Wien.

Conte G., 2015, *Carmelo Bene inorganico*, Musiacos, Napoli.

De Marinis M., 1999, *La danza alla rovescia di Antonin Artaud*, Bulzoni, Roma.

Del Gaudio V., in corso di pubblicazione, *La radio di dio: note su Antonin Artaud e la mediologia del teatro*.

Derrida J., 1971, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.

Derrida J., 1994, *Gli spettri di Marx*, Raffaello Cortina, Milano.

Derrida J., 2005, *Forsennare il soggettivo*, Abscondita, Milano.

Cavell S., 2004, *Il ripudio del sapere*, Einaudi, Torino.

Giacchè P., 2007, *Carmelo Bene: antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano.

Knight G. L., 2010, *Female Action Heroes: A Guide to Women in Comics, Video Games, Film, and Television*, Greenwood Publishing, Santa Barbara.

Lacan J., 1974, *Scritti*, 2 voll., Einaudi, Torino.

Maestri M. F., 2014, *Intervista indedita*.

Maestri M. F., Pittito F., 2013, *Hamlet*, disponibile all'indirizzo: http://lenzrifrazioni.it/wp-content/uploads/2014/04/7.-Hamlet_Brochure.pdf [consultato il 05.07.2017].

Marino M., 2010, “Hamlet di Lenz: corpi dagli inferi della follia”, *“Corriere di Bologna”*, 10 novembre, disponibile all’indirizzo http://boblog.corrieredibologna.corriere.it/2010/11/10/hamlet_di_lenz_dallinferno_dei/ [consultato il 05.07.2017].

Pasi C., 2000, *Artaud attore*, Bollati e Boringhieri, Torino.

Pititto F., 2004, *La rifrazione del teatro*, disponibile all’indirizzo: <http://lenzrifrazioni.it/wp-content/uploads/2014/04/La-rifrazione-del-teatro.pdf> [consultato il 05.07.2017].

Pititto F., 2013, *Imagoturgia della grazie*, disponibile all’indirizzo: <http://lenzrifrazioni.it/archivio/component/content/article/588-imagoturgia-della-grazia-u6> [consultato il 05.07.2017].

Ponzetta F., 2005, *Carmelo Bene al Maurizio Costanzo Show. Occhio zombie che stasera vi spacco il cervello*, Jubal, Roma.

Ruffini F., 1996, *I teatri di Artaud: crudeltà, corpo-mente*, il Mulino, Bologna.

Ruffini F., 2013, *Craig, Grotowski, Artaud: teatro in stato d’invenzione*, Bari, Laterza.

Shakespeare W., 1988, *The Complete Works*, Oxford University Press, New York.