



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento di Beni Culturali**

**Corso di laurea Triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello spettacolo**

**Tesi di laurea Triennale**

**Silenzi e sguardi: La teoria della percezione in *Deafman Gance*  
(1970) di Robert Wilson**

**Silences and glances: The theory of  
perception in *Deafman Gance* (1970)  
by Robert Wilson**

***Relatrice*  
Prof.ssa Marzia Maino**

***Laureanda: Margherita Tagliapietra Matricola: 2068039***

**Anno Accademico 2023/2024**



## INDICE

Introduzione.....	5
<b>Capitolo I - Il “primo” Wilson e la Byrd Hoffman School of Byrds.....</b>	<b>9</b>
1.1 Cenni biografici, la poetica del “primo” Wilson tra gli anni Sessanta e Settanta.....	9
1.2 La Byrd Hoffman School of Byrds.....	16
<b>Capitolo II - La teoria percettiva di Wilson.....</b>	<b>22</b>
2.1 Lo studio sul linguaggio del corpo.....	22
2.2 Il teatro-immagine del silenzio.....	27
2.3 Dalla teoria della percezione a <i>Deafman Glance</i> .....	30
<b>Capitolo III - <i>Deafman Glance</i> e Raymond Andrews.....</b>	<b>34</b>
3.1 Raymond Andrews.....	34
3.2 Il lavoro su <i>Deafman Glance</i> .....	37
3.3 La risposta dello spettatore.....	41
Appendice iconografica.....	46
Bibliografia.....	68



## INTRODUZIONE

Negli ultimi decenni il teatro ha intrapreso un percorso di trasformazione che ha ampliato le sue frontiere artistiche, abbracciando una varietà di esperienze e voci spesso marginalizzate. Il lavoro di Robert Wilson, e in particolare l'opera *Deafman Glance*, si distingue come un esempio emblematico di innovazione. Non solo questa creazione ha sfidato le convenzioni tradizionali del teatro, ma ha anche fornito uno spazio per le persone con disabilità, permettendo loro di esprimere e condividere la propria percezione del mondo. Attraverso l'uso sapiente del silenzio e di una drammaturgia visiva, Wilson offre agli spettatori un'esperienza teatrale che invita a esplorare le profondità dell'emozione e della comunicazione, trasformando il silenzio in un potente strumento narrativo. L'importanza di *Deafman Glance* va oltre l'innovazione formale: essa interroga anche il modo in cui le disabilità vengono percepite nella società contemporanea. Questo lavoro teatrale non si limita quindi a rappresentare la sordità, ma la celebra, offrendo una nuova lente attraverso cui gli spettatori possono esplorare la complessità dell'esperienza umana.

La presente ricerca si propone di analizzare in profondità il percorso creativo di Wilson che lo ha condotto alla realizzazione di *Deafman Glance*. Si concentra su come la sua vita personale, le interazioni con persone non udenti o con disabilità, lo studio del linguaggio del corpo e della percezione abbiano influenzato la sua opera. L'obiettivo principale di questa tesi è dunque indagare le dinamiche che lo hanno portato alla creazione di uno spettacolo così innovativo e coinvolgente. In particolare si esplora come Wilson sia riuscito a tradurre le sue esperienze e riflessioni in un'opera che non solo intrattiene, ma provoca una profonda riflessione sul modo in cui comunichiamo e percepiamo il mondo che ci circonda. Inoltre si è esaminata la risposta del pubblico a questa forma di teatro, analizzando come l'assenza di suoni convenzionali e la predominanza di elementi visivi possano generare un'esperienza totalmente nuova e immersiva. In questo senso è importante sottolineare che il lavoro di Wilson si distingue anche per la sua forte sensibilità artistica, che richiama le estetiche del surrealismo. Come nel movimento surrealista, che sfida la realtà ordinaria per esplorare il subconscio e il mondo dei sogni, Wilson costruisce un universo visivo e sensoriale che trascende la logica convenzionale. Le sue scene, spesso frammentate e oniriche, e l'uso di una scenografia che gioca con il contrasto tra luce e oscurità, evoca un senso di distorsione temporale e spaziale.

In questo modo *Deafman Gance* si inserisce in un dialogo con il surrealismo, sia come movimento artistico che come strumento per mettere in discussione le modalità convenzionali di esperienza e rappresentazione della realtà.

La tesi si articola in tre capitoli principali, ognuno dei quali affronta aspetti specifici dell'opera e del percorso di Wilson. Il primo capitolo offre un quadro biografico dell'artista durante gli anni Sessanta e Settanta, evidenziando il ruolo cruciale della scuola che fonda, la Byrd Hoffman School of Byrds, nella sua formazione artistica. Si esplorano le influenze formative e le esperienze che hanno contribuito a plasmare la sua poetica, sottolineando come il suo approccio al teatro sia emerso da un contesto di sperimentazione e ricerca molto vivo nell'America di quel tempo.

Il secondo capitolo si addentra nella teoria percettiva di Wilson, esaminando la sua indagine sul linguaggio del corpo e il concetto di "teatro-immagine del silenzio". È analizzato come l'esperienza visiva e la sospensione narrativa diventino elementi cruciali nell'opera, creando un linguaggio teatrale unico che trascende le parole. Questo capitolo offre un'analisi dettagliata delle tecniche utilizzate da Wilson per trasformare le sue riflessioni teoriche in una rappresentazione pratica e in un metodo.

Il terzo capitolo si concentra sulla figura di Raymond Andrews, un collaboratore fondamentale nella realizzazione di *Deafman Gance*, e sullo spettacolo. Attraverso un'analisi approfondita del processo creativo si discute del ruolo di Andrews e di come la sua presenza abbia arricchito l'opera, contribuendo a creare un dialogo profondo tra la visione artistica di Wilson e le esperienze delle persone non udenti. Inoltre viene esplorata la reazione del pubblico a questo spettacolo d'avanguardia, analizzando come le aspettative percettive e drammaturgiche siano state radicalmente trasformate. Infine la tesi si conclude sottolineando l'importanza di *Deafman Gance* nel panorama del teatro contemporaneo e il suo impatto duraturo sulla percezione e sull'inclusione delle disabilità nel mondo dello spettacolo.

A livello personale, il legame che ho avuto con persone non udenti ha suscitato in me una profonda riflessione sulla loro esperienza di vita e sul loro modo di comunicare. Ho avuto il privilegio di entrare in contatto con storie diverse che mi hanno rivelato la complessità e la ricchezza del linguaggio non verbale, capace di esprimere emozioni e pensieri in modi che spesso superano il semplice significato delle parole. Questa connessione mi ha fatto comprendere quanto sia fondamentale esplorare nuove forme di comunicazione, soprattutto nel contesto artistico. Credo fermamente che l'arte riesca a fungere da linguaggio universale, capace di abbattere barriere linguistiche, culturali e generazionali. Il teatro in particolare si presenta come un veicolo comunicativo unico, in grado di attivare, sia negli attori che nel pubblico, canali percettivi inediti. Queste forme di comunicazione possono trascendere i contenuti propri del testo e della visione, permettendo una connessione più profonda e autentica tra le persone.

Attraverso la mia esperienza di vita ho potuto osservare come coloro che vivono con una condizione di "mancanza", come l'assenza di udito, riescano a sperimentare e trasmettere un messaggio in modo più puro e profondo. Questa prospettiva arricchisce la comprensione del teatro e della sua capacità di comunicare oltre le parole. Sulla base di questa convinzione, ho voluto sviluppare il mio pensiero in linea con la poetica di Robert Wilson, un artista che ha fondato una scuola e realizzato spettacoli di fama internazionale ispirandosi a queste idee. Attraverso la mia ricerca desidero non solo esplorare il lavoro di Wilson, ma anche contribuire a una maggiore comprensione e inclusione delle diverse modalità di percezione e comunicazione nel contesto teatrale contemporaneo.

Spero che il mio studio possa stimolare una riflessione più ampia sulle potenzialità dell'arte nel promuovere l'accettazione e l'empatia, evidenziando come, attraverso il teatro, sia possibile accedere a una dimensione di comunicazione che va oltre le parole. Questo progetto non è solo un percorso accademico, ma un viaggio personale verso la comprensione delle infinite sfumature dell'umanità, un invito a riconoscere e celebrare la diversità come una fonte di ricchezza.





## CAPITOLO PRIMO

### Il “primo” Wilson e la Byrd Hoffman School of Byrds

#### 1.1 Cenni biografici, la poetica del “primo” Wilson tra gli anni Sessanta e Settanta

In Robert Wilson il mondo personale e il mondo professionale sono connessi intimamente: per questo motivo non si può scindere la sua biografia dalla sua storia artistica. Tutta la sua vita è continuamente contagiata dalla sua arte e viceversa.

Robert Wilson, detto Bob, nasce il 04 ottobre 1941 a Waco, in Texas. Fin da bambino è affetto da una forte balbuzie ed è questo suo difficile rapporto con il parlato che lo fa avvicinare all’espressione corporea, poiché, date le sue difficoltà nella comunicazione verbale, vede in essa un efficace modo per farsi capire. Questo rapporto stretto e attento con il linguaggio del corpo è dovuto anche, e forse in gran parte, al lavoro performativo a seguito del quale guarisce. Come racconta lui stesso, un’ex insegnante di danza, Byrd Hoffman, lo aiuta a superare il problema della balbuzie in circa sei-otto mesi. La Hoffman gli impartisce delle lezioni private: durante queste lo lascia muoversi liberamente in una stanza mentre lei suona il pianoforte in quella accanto, dandogli semplici indicazioni come ad esempio “lascia scorrere l’energia”. In questo modo lo guida a sciogliere la tensione accumulata<sup>1</sup>. È questa prima esperienza legata alla dimensione performativa ad avvicinarlo al teatro visivo.

Durante gli anni delle scuole medie e superiori Wilson partecipa a rappresentazioni scolastiche e spettacoli organizzati dal Waco Children’s theater e dal Teenage theater della Baylor University. Partecipa inoltre a dibattiti e discussioni pubbliche. Si diploma alla High School di Waco nella primavera del 1959 e nell’autunno dello stesso anno si iscrive all’Università del Texas ad Austin, dove sceglie di studiare economia aziendale. Parallelamente inizia a lavorare in teatro con bambini affetti da disabilità mentale. Nella primavera del 1962, a un anno dalla laurea, abbandona gli studi per intraprendere la carriera di artista e designer<sup>2</sup>. Successivamente si trasferisce a New York, città che lui definisce la sua scuola d’arte e di vita, dove si iscrive alla facoltà di architettura, con specializzazione in progettazioni d’interni. Il suo percorso di studi è piuttosto flessibile, includendo discipline come il design industriale, l’architettura e la pittura. Wilson mette in pratica ciò che apprende creando una serie di spettacoli multimediali che combinavano danza, musica e arti visive. In

---

<sup>1</sup> Cfr. ARTHUR HOLMBERG, *The theater of Robert Wilson*, Cambridge, University Press, 1996, p. 122.

<sup>2</sup> Cfr. LAURENCE SHYER, *Robert Wilson and his collaborators*, New York, Theater Communication Group, 1989, p. 288.

questo periodo scopre le coreografie di Martha Graham, Merce Cunningham e Alwin Nikolais<sup>3</sup>. A seguito della visione di una performance di Martha Graham, spinto dalle forti emozioni e dalla gioia che il lavoro gli aveva suscitato, Wilson decide di scriverle e in risposta riceve un invito a partecipare alle sue lezioni nell'atelier<sup>4</sup>. L'entusiasmo di Bob viene notato anche da Alwin Nikolais, che lo invita a lavorare assieme a lui e a Murray Louis. Questa collaborazione influenza molto Wilson per quanto riguarda gli esperimenti di integrazione tra danza e teatro e tra arti visive e musica. Nel 1963, nel cimentarsi con il cinema, realizza una prima opera di dieci minuti intitolata *Slant* e nel 1964 si reca per la prima volta in Europa, dove studia pittura con George Mc Neil<sup>5</sup>. Tra la collaborazione con Nikolais e Louis, le prime opere e i primi viaggi, Wilson continua il lavoro iniziato in Texas con i bambini affetti da lesioni cerebrali e problemi mentali<sup>6</sup>.

Negli anni a seguire, dopo aver passato un periodo lontano da New York, tenta di riprendere in mano la pittura ma trova questo lavoro sempre più stancante e insoddisfacente, e alla fine subisce un grave esaurimento nervoso; tenta di togliersi la vita e trascorre diversi mesi in una clinica psichiatrica<sup>7</sup>.

Guarito, nel 1967 torna a New York e si viene a creare intorno alla sua figura un gruppo di menti creative: due anni più tardi questo diventa la Byrd Hoffman Foundation, con la quale Wilson dà vita ad alcune delle sue prime opere importanti. Con essa decide di diffondere l'esperienza curativa performativa, includendo anche e soprattutto persone "al limite", ossia con handicap. È da queste prime rappresentazioni con i "Byrds", come vengono chiamati, che Wilson riesce ad arrivare ad uno spettacolo come *Deafman Glance* nel 1970, che lo porta a raggiungere una fama internazionale<sup>8</sup>. Nel 1974 inizia invece la sua collaborazione con Christopher Knowles, affetto da autismo, con cui realizza *A letter for queen Victoria*. Questo spettacolo porta la famiglia (così intende Wilson la Byrd Hoffman Foundation) in Europa. Poi a Parigi, nel 1976, in collaborazione con il famoso musicista Philip Glass, rappresenta per la

---

<sup>3</sup> Su questi pionieri della danza moderna si veda ELENA RANDI, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Roma, Carocci, 2014.

<sup>4</sup> Cfr. ROBERT STEARNS, *Prima dello sguardo del sordo*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, Firenze, Octavo, 1997, p. 208.

<sup>5</sup> «George J. McNeil (1908-1995) è stato un artista vitale e influente la cui carriera ha attraversato l'intera era artistica americana del dopoguerra. Ha frequentato il Pratt Institute e l'Art Students' League [...] Pioniere dell'espressionismo astratto della New York School, nelle sue astrazioni pure fino ai primi anni '60, il soggetto è una metafora appassionata. Più tardi, in situazioni dinamiche, [...] McNeil ha usato la sua autorità completa sulla pittura a olio per spingersi verso un'esplorazione sempre più profonda della sensazione» in <https://www.georgemcneil.org/biography>.

<sup>6</sup> Cfr. ROBERT STEARNS, *Prima dello sguardo del sordo*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 209.

<sup>7</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. 210.

prima volta lo spettacolo leggendario *Einstein on the beach*, definito «one of the first and greatest examples of internationalism in theater»<sup>9</sup>. Forse anche grazie alla libertà interpretativa che lascia, questo spettacolo riceve molto successo, sia tra gli spettatori, sia tra la critica, ed è molto apprezzato dal Ministro della Cultura francese che decide di finanziare Wilson affinché continui a creare le sue opere.

Da questo momento in poi si parlerà di “secondo” Wilson. Ciò che si è preso in esame in questo lavoro di tesi comprende invece una prima fase, che va dagli anni Sessanta ai primi anni Settanta: il “primo” Wilson<sup>10</sup>.

Questo periodo lo vede pioniere del teatro-immagine<sup>11</sup> con le sue “opere del silenzio” attraverso le quali l’ingresso avviene con la parte visiva: ciò è necessario per Wilson perché si tratta di qualcosa che fa parte del suo vissuto. Difatti la sua spiccata sensibilità pittorica deriva dalla sua formazione come artista visivo, che lo spinge ad immaginare e a sviluppare le sue complesse creazioni a partire dalle immagini: la contaminazione tra teatro e arti visive è una caratteristica ricorrente nelle sue opere. «Nessuno era visuale come Bob: ai primi spettacoli alla Brooklyn Academy il pubblico era composto quasi integralmente da artisti visuali. [...] Per noi artisti visuali quella sorta di pittura in movimento era elettrizzante»<sup>12</sup>.

Si concentra sulla plasticità visiva, guardando ai deliri della pittura surrealista. In effetti, dopo la visione di *Deafman Gance*, Louis Aragon, uno dei fondatori del surrealismo, scrive una lettera aperta in cui definisce Wilson come «l’ultimo esponente del surrealismo contemporaneo»<sup>13</sup>. Wilson opera all’interno della poetica surrealista, introducendo elementi e immagini apparentemente scollegati tra loro, che contribuiscono a creare un senso di straniamento e decontestualizzazione. Il suo lavoro abbraccia il meraviglioso proprio del surrealismo, in cui l’ordine abituale viene sovvertito. Rifiutando il realismo e la *mimésis*, costruisce un’illusione scenica senza ricorrere all’illusionismo tradizionale. La sua visione parte sempre dallo spazio, concepito come una scatola vuota da riempire: «Così lo spazio è la base della *pièce*. Lo spazio perfetto, per me, in un disegno, è il quadrato e, in una stanza, il

---

<sup>9</sup> MARIA SHEVTSOVA, *Robert Wilson*, London, Taylor & Francis Ltd, 2007, p. 88.

<sup>10</sup> FRANCO QUADRI, *Il Teatro di Robert Wilson*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.

<sup>11</sup> «Il teatro che usa come dispositivo costruttivo l’immagine ed esprime una realtà instabile la cui conoscenza è intuitiva, capata frammenti, intermittenze, guarda con le orecchie e ascolta con gli occhi. [...] Il “teatro immagine” nel secondo Novecento ha realizzato pienamente le istanze di una drammaturgia visuale defigurante» in VALENTINA VALENTINI, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007 pp. 44-48.

<sup>12</sup> ANN WILSON, *Gli anni eroici secondo due artefici*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, Milano, Ubulibri, 1999, p. 50.

<sup>13</sup> LOUIS ARAGON, *Lettera aperta a André Breton*, 1971, in FRANCO QUADRI, *Il teatro di Robert Wilson*, cit., pp. 56-60.

cubo»<sup>14</sup>. Inoltre, respinge il teatro di strada e la prospettiva tradizionale, preferendo concentrarsi su due dimensioni. Per tale motivo chiede agli attori di ignorare la profondità della scena nel loro modo di recitare. In questo lavoro scenografico il fondale viene concepito senza tenere conto del tradizionale punto di fuga prospettico. L'artista adotta piani verticali e orizzontali che si muovono autonomamente, scanditi da un ritmo temporale proprio. Spesso lo spazio scenico si sviluppa in senso verticale con suddivisioni che rimangono isolate senza comunicare direttamente tra loro. Il significato complessivo emerge attraverso una sintesi delle diverse componenti, ciascuna delle quali viene interpretata secondo prospettive eterogenee<sup>15</sup>.

In questo processo la luce gioca un ruolo fondamentale: Wilson, infatti, è unanimemente riconosciuto come uno dei maestri nell'uso della luce in ambito teatrale<sup>16</sup>. La luce non è solo un elemento tecnico, ma diviene un mezzo per creare una sospensione temporale e spaziale, proiettando lo spettatore in una dimensione metafisica, in cui percepisce un senso di trascendenza. Ogni composizione scenica appare estremamente precisa, curata nei minimi dettagli e dotata di una bellezza formale particolarmente evocativa. Wilson stesso afferma di utilizzare la luce per definire lo spazio scenico nello stesso modo in cui il pittore usa il colore sulla tavolozza. La luce, quindi, assume una funzione costruttiva e, attraverso l'uso del colore, conferisce identità e forma allo spazio: è un vero e proprio "personaggio", che ha la funzione non solo di illuminare la scena ma di trasformarla, creando ambienti surreali e onirici<sup>17</sup>.

Gli attori, all'interno di questo contesto, rappresentano solo uno degli elementi della composizione complessiva. I loro corpi spesso si dispongono nello spazio in maniera non convenzionale con l'illuminazione che non li avvolge mai completamente, ma si concentra solo su porzioni specifiche del corpo, contribuendo così alla creazione di una scena non naturalistica. Wilson dirige gli attori in modo molto stilizzato e astratto<sup>18</sup>. I suoi personaggi non sono psicologicamente complessi nel senso tradizionale, ma piuttosto figure simboliche e archetipiche (anche della sua vita personale). Gli attori sono spesso chiamati a compiere movimenti precisi e ritualizzati, eliminando qualsiasi enfasi emotiva naturale: «Come

---

<sup>14</sup> ETEL ADNAN, *Elementi per un'autobiografia*, in FRANCO QUADRI, *Il Teatro di Robert Wilson*, cit., p. 20.

<sup>15</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *The Life and Times of Robert Wilson*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 13.

<sup>16</sup> Cfr. FABRIZIO CRISAFULLI, *Luce attiva: questioni della luce nel teatro contemporaneo*, cit., p. 158.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, p. 160.

<sup>18</sup> Cfr., *ivi* pp. 160-161.

performer ci si confrontava con uno spazio in continua, illimitata evoluzione e trasformazione in termini visivi, luministici, gestuali e sonori»<sup>19</sup>.

Anche il trucco, parte integrante dell'estetica wilsoniana, si caratterizza per una sofisticazione stilistica che raggiunge ulteriore profondità visiva e significato simbolico. L'insieme scenico risulta pertanto imprevedibile e raffinato, frutto di una precisa orchestrazione di elementi visivi, formali e performativi<sup>20</sup>.

Va considerato che questa tipologia di teatro, il teatro-immagine per l'appunto, sorge in un contesto d'avanguardia minoritario in un periodo in cui il panorama teatrale è ancora fortemente influenzato dall'espressività legata ai movimenti personali degli attori: il corpo con tutta la sua capacità espressiva occupava una posizione centrale, puntando a coinvolgere intensamente lo spettatore<sup>21</sup>.

A questo scopo un altro elemento fondamentale è la componente temporale. Gli spettacoli del primo Wilson sono infatti noti per la loro durata estesa (si pensi che *Deafman Glance*, della durata di sette ore, è tra i più brevi). La lunghezza abnorme ha lo scopo di introdurre un ritmo diverso da quello della vita quotidiana e si raggiunge attraverso il prolungarsi degli sforzi fisici e dei gesti, richiedendo resistenza sia da parte degli attori che del pubblico. Durante queste messe in scena, che risultano innaturali e faticose, gli spettatori, coinvolti attivamente, arrivano a condividere con gli attori persino la rarefazione e la lentezza dei movimenti, fino a sincronizzarsi anche nei bisogni fisici basilari<sup>22</sup>.

Wilson, anche a seguito di critiche riguardanti l'eccessiva lentezza dei suoi spettacoli, ha più volte rivendicato la "naturalità" del tempo nel suo teatro. Ha apertamente affermato: «non si tratta di *slow motion*, è tempo naturale [...], io uso il tipico tempo naturale che serve al sole per tramontare [...]. Io concedo al pubblico il tempo per riflettere, meditare su altre cose oltre a quelle che accadono sulla scena; gli concedo il tempo e lo spazio per pensare»<sup>23</sup>.

Agli spettatori viene quindi offerto di entrare in un processo in cui acquisiscono nuove strutture di percezione. Questo procedimento è di natura circolare: *in primis* Wilson instaura un dialogo con gli attori cercando di comprendere il loro linguaggio, successivamente questo si trasforma in materiale per la scena e apre nuove vie di comunicazione con il pubblico. «Nel teatro tradizionale lo spettatore non ha mai il tempo di pesare perché ogni movimento è

---

<sup>19</sup> LUCHINDA CHILDS, *Il volto della danza*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., p. 102.

<sup>20</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *The Life and Times of Robert Wilson*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 35.

<sup>21</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *Il Teatro di Robert Wilson*, cit., p. 6.

<sup>22</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *The Life and Times of Robert Wilson*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 11.

<sup>23</sup> Ivi, p. 12.

ravvicinato. Qui ogni gesto riacquista grazie ai fasti dello slow motion il suo valore primario»<sup>24</sup>. Ciò lo porta a mettere gli spettatori in una condizione simile a quella di chi osserva un paesaggio naturale, stimolandone la riflessione, e, come afferma lo stesso Wilson, l'attivazione del loro "schermo interiore"<sup>25</sup>. Tuttavia, questo non va interpretato come una forma di improvvisazione da parte degli attori poiché la loro performance, come ogni altro elemento scenico, è strutturata su una partitura ben definita.

La narrazione nel primo Wilson, non è tradizionale. Al contrario la struttura drammaturgica è spesso frammentata e aperta a molteplici interpretazioni. I suoi primi spettacoli, come *Deafman Glance* o *Einstein on the beach*, mettono in scena situazioni e immagini che non seguono una logica casuale, rompendo le convenzioni del teatro narrativo<sup>26</sup>.

Si prenda in esame *Einstein on the beach*. L'opera si configura come un prodotto privo di fabula e dunque non rientra nel genere narrativo tradizionale, in quanto non propone una storia lineare o un intreccio coerente. La sua struttura aperta consente allo spettatore di attribuire significati soggettivi a ciò che osserva, favorendo una lettura libera e personale dell'esperienza scenica. La mancanza di un filo narrativo continuo permette allo spettatore di entrare e uscire dalla sala a proprio piacimento senza perdere il senso generale dell'opera, poiché non vi è una trama da seguire rigidamente. Il criterio compositivo dell'opera si basa su associazioni figurative semplici, utilizzando una tecnica che può essere definita quasi matematica. Vengono selezionati tre spazi scenici principali caratterizzati da una combinazione di interni ed esterni (un treno iscritto in un quadrilatero vuoto, un tribunale simmetrico con elementi surreali e un campo incolto). Ciascuno di questi spazi viene riproposto tre volte ed ogni volta presentato da angolazioni differenti, in modo da offrire prospettive sempre nuove e mutevoli. L'opera quindi si costruisce su un intreccio di ritmi visivi, ponendo costante attenzione alla relazione tra i personaggi e lo spazio scenico che li circonda e accoglie<sup>27</sup>.

Il suono, insieme al silenzio, è utilizzato da Wilson come un elemento scenico essenziale. Il silenzio non è un vuoto, ma uno spazio di attesa che aumenta la tensione, mentre i suoni sono spesso isolati o ripetitivi e creano un effetto ipnotico e immersivo. Grazie al silenzio ogni gesto e ogni movimento, sono amplificati dal silenzio che circonda gli attori e il pubblico. Quest'ultimo è invitato a unirsi al silenzio, sentendo il peso e il significato dei movimenti

---

<sup>24</sup> FRANCO QUADRI, *Spiando il metodo dall'esterno*, in ID. (a cura di), *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., p. 61.

<sup>25</sup> FABRIZIO CRISAFULLI, *Luce attiva: questioni della luce nel teatro contemporaneo*, cit., p. 206.

<sup>26</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *Il teatro di Robert Wilson*, cit., p. 8.

<sup>27</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *The Life and Times of Robert Wilson*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 21.

senza parole. L'assenza del suono diventa essa stessa un linguaggio, invitando ad una riflessione su quanto il non detto possa comunicare. Ciò lo si vede in *Deafman Glance*. Invece per quanto riguarda il suono si prenda come esempio *Einstein on the beach*, in cui l'intervento musicale di Philip Glass gioca un ruolo determinante, caratterizzato dall'ossessiva ripetitività di poche note. La musica, un flusso continuo che si estende per quasi cinque ore di spettacolo, costituisce l'elemento portante all'interno di una composizione in cui l'azione scenica e la partitura musicale si integrano così strettamente da rendere impossibile distinguere quale dei due elementi prevalga o preceda l'altro<sup>28</sup>. *Einstein on the beach* rappresenta l'antitesi di *Deafman Glance* per l'adozione di una sonorità continua e totale, in contrasto con l'assenza di risonanze che caratterizza quest'ultimo, così come la sua atmosfera di silenzio opprimente. In *Einstein on the beach* il "pieno" sostituisce il "vuoto", creando una struttura altrettanto imponente di quella costruita attorno al personaggio di Raymond Andrews. Tuttavia, Wilson esprime in seguito il suo rammarico per l'effetto di isolamento acustico che tale "muro" sonoro ha generato, compromettendo le interazioni tra gli attori in scena<sup>29</sup>.

La poetica della prima fase della carriera di Wilson rappresenta una rottura radicale con le convenzioni teatrali tradizionali, ponendo al centro dell'esperienza scenica la dimensione visiva, la dilatazione del tempo e la frammentazione narrativa. Attraverso un uso magistrale della luce, della lentezza e della ripetizione, Wilson crea un teatro che si avvicina più a una forma d'arte visiva che a una narrazione drammatica lineare<sup>30</sup>. La collaborazione con musicisti come Philip Glass e l'inclusione di attori non convenzionali contribuiscono a un'estetica che dissolve i confini tra le diverse discipline artistiche, aprendo lo spazio scenico a una pluralità di interpretazioni. In questo modo, la sua opera invita lo spettatore a un'esperienza immersiva, in cui l'interazione tra elementi visivi e sonori si impone come principale strumento di significazione, superando l'esigenza di una fabula lineare e di una psicologia dei personaggi. La poetica di Wilson quindi si distingue per la sua capacità di trasformare il teatro in uno spazio di contemplazione, dove l'azione si sublima in immagini e suoni, sfidando costantemente le aspettative del pubblico.

---

<sup>28</sup> Cfr. *ivi*, p. 19.

<sup>29</sup> Cfr. *ivi*, p. 20.

<sup>30</sup> Cfr. VALENTINA VALENTINI, *Mondi, corpi, materie*, cit., p. 48.

## 1.2 La Byrd Hoffman School of Byrds

Nella prima parte della sua carriera Wilson ha spesso lavorato con attori non convenzionali come bambini, persone con disabilità o senza formazione teatrale (come Raymond Andrews e Chris Knowles<sup>31</sup>). Questi attori portano in scena una fisicità e una presenza uniche, che aggiungono un livello di autenticità e freschezza alle sue opere. Wilson decide dunque di costruire un gruppo per riunire queste figure, fondando così la Byrd Hoffman School of Byrds nel 1968 (cit. figg. 1-4). Inoltre, per un periodo, in onore di Byrd Hoffman, Wilson adotta gli pseudonimi di Byrd, Byrd Hoffman e Byrdwoman e dà il nome di Byrd Hoffman School of Byrd anche al loft di Spring Street, dove il gruppo si riunisce<sup>32</sup> (cit. fig. 5).

Nel periodo iniziale della Byrd Hoffman, tra il 1967 e il 1968, Wilson sviluppa spettacoli di danza e teatro volti a indagare le possibilità espressive derivanti dalla ripetizione di suoni e parole, dall'uso di movimenti ridotti e dall'accostamento di elementi privi di una logica apparente. Il materiale utilizzato da Wilson proviene da una vasta gamma di fonti, tra cui pubblicità, canzoni pop e frammenti di idee che lo hanno colpito in opere di altri artisti. Non è raro che alcuni suoi colleghi siano rimasti sorpresi o dispiaciuti nel riconoscere nelle sue creazioni, gesti, oggetti o movimenti che avevano recentemente impiegato nei propri lavori. Ignorare questo aspetto significherebbe omettere un punto fondamentale: non si tratta semplicemente di piccoli episodi di plagio, bensì di un metodo creativo centrale nella produzione di Wilson, che consiste nell'appropriazione e nella combinazione di materiali preesistenti per dar vita a opere sempre più ampie e complesse. Il collage, l'assemblaggio e il montaggio, ossia tecniche già esplorate da pittori, scultori e cineasti per diversi decenni, si rivelano componenti chiave del suo processo artistico. Wilson inizia a trasporre questo concetto nel contesto teatrale. Successivamente, negli anni Ottanta, critici e studiosi dell'estetica delle arti visive hanno interpretato questi "prestiti" come vere e proprie "appropriazioni", riconoscendone il valore distintivo all'interno del movimento postmoderno<sup>33</sup>.

La scuola rappresenta uno dei momenti fondativi del suo percorso artistico, nonché un fenomeno culturale significativo nella storia del teatro sperimentale e della performance art.

---

<sup>31</sup> «Christopher Knowles (nato nel 1959) è un poeta e pittore americano. È nato a New York City il 4 maggio 1959 e ha ricevuto una diagnosi di possibile danno cerebrale. È spesso definito autistico. Nel 1976 la sua poesia è stata utilizzata da Robert Wilson per l'opera minimalista d'avanguardia di Philip Glass, *Einstein on the Beach*» in <https://www.moma.org/artists/3167>.

<sup>32</sup> Cfr. ROBERT STEARNS, *Prima dello sguardo del sordo*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 210.

<sup>33</sup> Cfr. *ibidem*.



Negli anni Sessanta la scena artistica newyorkese è attraversata da profondi cambiamenti. È il periodo in cui le avanguardie cercano nuovi linguaggi espressivi, rompendo con le convenzioni del teatro tradizionale e dando spazio a esperienze più sperimentali. In questo fermento Wilson inizia a sviluppare un proprio linguaggio scenico, caratterizzato da un forte interesse per il tempo, lo spazio e il movimento. Nel suo approccio non vi è una reale separazione tra la sua visione della danza e del teatro e il suo lavoro con pazienti affetti da disabilità fisiche e mentali<sup>34</sup>. Centrale per Wilson è l'esperienza personale: una grande influenza nei suoi metodi, tanto nella pratica artistica quanto in quella terapeutica, proviene dal superamento di un problema di linguaggio. Successivamente, nell'esposizione del metodo, fa riferimento alla sua insegnante quale fonte di ispirazione: «mi parlava dell'energia nel mio corpo, del rilassarsi, del lasciare scorrere l'energia attraverso di me [...] lei suonava il piano e io muovevo il mio corpo. Lei non mi guardava [...] non mi ha mai insegnato la tecnica, non mi ha mai dato un'impostazione, più che altro erano cose che scoprivo per conto mio»<sup>35</sup>. Il metodo wilsoniano si basa quindi sull'autonomia della scoperta individuale, sul sostegno non critico degli interessi e delle capacità di ciascun individuo e su una rigorosa disciplina fisica e mentale.

Hoffman diventa una figura fondamentale per Wilson soprattutto come guida nel processo di scoperta di un nuovo approccio al corpo e alla mente. Ciò influenza profondamente la visione di Wilson e lo porta a riflettere su un'idea di teatro non come intrattenimento, ma come strumento di guarigione, comunicazione e inclusione. Difatti la Byrd Hoffman School of Byrds non è un'istituzione educativa tradizionale ma piuttosto un collettivo aperto, che abbraccia persone di tutte le età e abilità, comprese quelle con difficoltà fisiche o mentali<sup>36</sup>. L'obiettivo della scuola è quello di creare un ambiente in cui ciascun partecipante possa esprimersi liberamente attraverso il corpo, il movimento e la creatività, al di là delle limitazioni imposte dalle convenzioni sociali e culturali: «in teatro si può provare tutto. Non siamo obbligati a gridare, non siamo obbligati a portare da qualche parte questo o quell'ambito, ci sono possibilità infinite. Penso che tutto questo faccia parte delle esperienze vissute negli anni '60 con i componenti della Byrd Hoffman School of Byrds che gli hanno aperto spazi infiniti»<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *Il teatro di Robert Wilson*, cit., p. 9.

<sup>35</sup> HEINER MÜLLER, *Lettera a Robert Wilson*, 1987, in ROBERT STEARNS, *Logica tangibile: le arti visive di Wilson*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., pp. 227-228.

<sup>36</sup> Cfr. ROBERT STEARNS, *Prima dello sguardo del sordo*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 210.

<sup>37</sup> PHILIPPE CHEMIN, *Un attore e un drammaturgo, due concezioni a confronto*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., p. 65.

Wilson esprime chiaramente tale obiettivo affermando che per lui

directing is like bringing together in a kitchen different kinds of people who ordinarily wouldn't meet - different ages, talents, physical types, backgrounds. To make dinner you find out who can make chicken soup. Who can make spaghetti? Salad? Apple pie? Put it all together, and you have a good meal. Making theater is an exchange. You learn from each other<sup>38</sup>.

Per Wilson la Byrd Hoffman School of Byrds non è semplicemente un gruppo di persone con cui collabora a livello lavorativo ma una vera e propria famiglia, ragion per cui spesso la definisce tale.

Questi principi costituiscono il cuore del processo creativo e sono all'origine della formazione della cerchia eterogenea e affascinante che si è creata intorno a Wilson, nel suo loft di Spring Street. Questo gruppo è costituito principalmente da individui detti "drop-in". Mentre i "drop-out" sono coloro che vengono emarginati dalla società, i "drop-in" sono persone provenienti da ambienti privilegiati che rifiutano le convenzioni borghesi per unirsi a gruppi culturalmente o socialmente marginali. Tra questi ultimi vi sono persone in fuga dalla noia della vita borghese, professionisti provenienti da diversi ospedali, artisti e studenti dei laboratori di arte e danza di Wilson<sup>39</sup>. Un esempio specifico è Christopher Knowles, che si unisce al gruppo come una sorta di "drop-in" appunto, senza una formazione secondo canoni tradizionali del teatro, ma inserito in maniera naturale e integrato nel processo creativo di Wilson grazie alle sue capacità peculiari. Quello che affascina di Knowles è come riesce a trovare la geometria, il modello visuale con cui sono costruiti i suoi testi pronunciati: quello che pare casuale nella costruzione è in realtà estremamente accurato<sup>40</sup>.

Nella scelta dei partecipanti viene attribuita priorità al talento e alle capacità individuali: coloro che vengono selezionati in base a tali criteri godono di ampia autonomia creativa. Al contrario chi non viene considerato un artista riceve una formazione più strutturata e mirata. Alcune parti dello spettacolo non sono concepite per un personaggio generico, ma pensate appositamente per un determinato individuo, il quale diventa parte integrante della performance. Tuttavia, qualora tale persona non sia più disponibile, si presenta la necessità di rivedere la rappresentazione o di affidare il ruolo a un altro interprete<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> ARTHUR HOLMBERG, *The theater of Robert Wilson*, cit., p. 4.

<sup>39</sup> Cfr. ROBERT STEARNS, *Prima dello sguardo del sordo*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 210.

<sup>40</sup> Cfr. ROBERT WILSON, *Scrivere teatro, quasi una performance*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., p. 75.

<sup>41</sup> Cfr. MEL ANDRINGA, *Gli anni eroici secondo due artefici*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., p. 57.

La metodologia che Wilson adotta presso la Byrd Hoffman School of Byrds è rivoluzionaria. Anziché seguire un copione tradizionale, le performance sono spesso il risultato di lunghi processi di improvvisazione e esplorazione. In esse i partecipanti possono muoversi liberamente, in sintonia con il tempo dilatato e i movimenti minimali che caratterizzano la sua visione estetica. Il teatro, per Wilson, non deve essere una semplice rappresentazione della realtà, ma un modo per espandere la percezione e trasformare la relazione del pubblico con lo spazio e il tempo<sup>42</sup>.

Wilson esplora una temporalità dilatata, lenta, a tratti ipnotica, che richiede agli attori e agli spettatori una diversa modalità di attenzione e percezione. Questo processo non solo coinvolge i partecipanti ma li trasforma, portandoli a considerare il corpo come uno strumento di comunicazione puro, capace di esprimere emozioni, stati d'animo e idee attraverso gesti minimi o azioni ripetute. È possibile notare un esempio eclatante di questo approccio nelle prime produzioni realizzate dalla Byrd Hoffman School of Byrds, come *Deafman Glance*, che porta in scena un'estetica non verbale, in cui il silenzio e la lentezza del movimento diventano i principali veicoli di espressione<sup>43</sup>.

Per Wilson questi spettacoli rappresentano non solo una sfida alle convenzioni teatrali, ma anche una dichiarazione di intenti: il teatro può e deve esplorare la dimensione della percezione in maniera radicale, creando nuove forme di dialogo tra performer e spettatore<sup>44</sup>. La Byrd Hoffman School of Byrds non è solo un laboratorio di sperimentazione teatrale, ma un vero e proprio movimento che ridefinisce il rapporto tra arte e disabilità. L'inclusione di persone con differenti abilità mentali e fisiche non è un atto di beneficenza, ma parte integrante della visione di Wilson di un'arte universale, in grado di esprimere l'umanità in tutte le sue forme. Questa filosofia inclusiva si manifesta nell'idea che chiunque, indipendentemente dalle proprie capacità, possa partecipare alla creazione artistica e che, anzi, sia proprio attraverso la diversità che si può giungere a nuove forme di bellezza e comprensione.

I don't think in the abstract, I have to see it in the concrete to respond. I create best in a rehearsal room filled with people, not alone in my loft<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *Il teatro di Robert Wilson*, cit., pp. 8-9.

<sup>43</sup> Cfr. ROBERT STEARNS, *Prima dello sguardo del sordo*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 211.

<sup>44</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *Il teatro di Robert Wilson*, cit., pp. 8-9.

<sup>45</sup> ARTHUR HOLMBERG, *The theater of Robert Wilson*, cit., p. 4.

Nel 1969 nasce la Byrd Hoffman Foundation al fine di realizzare spettacoli da portare in tournée: è con i “Byrds”, come vengono solitamente chiamati, che Wilson crea alcune delle sue prime opere di grande successo<sup>46</sup>, come *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969) e *Deafman Glance* (1970).

Nel 1992 acquisisce il Watermill Center a Long Island, New York, che diventa la sede ufficiale della fondazione e il cuore della sua attività. Il Watermill Center è concepito come un centro interdisciplinare per le arti, un laboratorio in cui artisti emergenti e affermati possono sperimentare e collaborare. La fondazione diventa così un punto di riferimento internazionale per la creazione artistica sperimentale, ospitando residenze, workshop e programmi educativi e promuovendo lo spirito innovativo e inclusivo che ha sempre contraddistinto il lavoro di Wilson.

Oggi la Byrd Hoffman Foundation continua a sostenere artisti di tutto il mondo, offrendo loro risorse e spazi per sviluppare nuovi progetti artistici, in linea con la missione originale di Wilson di creare un luogo in cui arte, natura e sperimentazione si fondono in un processo creativo senza confini<sup>47</sup>.

Sono capitata al Watermill Center, questa vecchia fabbrica arredata incantevolmente [...] in mezzo alla natura paradisiaca di Long Island. [...] Watermill significa - come mi ha detto Wilson in un'intervista - la possibilità di lavorare al di fuori del contesto tradizionale dei teatri stabili europei. Watermill dovrebbe essere uno spazio aperto alla creazione libera<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Cfr. ROBERT STEARNS, *Prima dello sguardo del sordo*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 211.

<sup>47</sup> <https://www.watermillcenter.org/foundation/>.

<sup>48</sup> BARBARA VILLIGER HEILIG, *T.S.E. da Gibellina a Watermill, la nostalgia del passato*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., pp. 114-115.



## CAPITOLO SECONDO

### La teoria percettiva di Wilson

#### 2.1 Lo studio sul linguaggio del corpo

Il linguaggio del corpo, tanto nella carriera quanto nella vita, per Wilson è di enorme importanza. Si ricordi che con l'aiuto di Byrd Hoffman e delle sue lezioni di danza, Wilson è riuscito a superare un grave problema di balbuzie, muovendo il suo corpo, lasciando scorrere l'energia e liberando la tensione accumulata. Questo è un punto fondamentale sia per il suo lavoro sia per la sua persona e lo porta a formulare la sua teoria della percezione.

Nelle sue prime rappresentazioni lo spettatore viene collocato in una condizione paragonabile a quella di chi contempla un paesaggio naturale, cosicché sia in grado di far emergere una predisposizione meditativa. Questo approccio consente di attivare quello che Wilson definisce il proprio "schermo interiore", un processo di introspezione che permette una profonda riflessione personale<sup>49</sup>.

Wilson infatti sviluppa una teoria secondo cui gli esseri umani sperimentano il mondo su due livelli distinti. Da un lato vi è il cosiddetto "schermo esterno", attraverso il quale si percepiscono le sensazioni visive e uditive circostanti e che costituisce la base dell'esperienza sensoriali. Dall'altro esiste uno "schermo interno", meno consapevole e generalmente attivo durante il sonno o nei momenti onirici. Tuttavia, secondo Wilson, questo schermo interno è costantemente in funzione, anche se si tende a concentrarsi solo su quello esterno. Le persone non vedenti e non udenti possiedono schermi interni più sviluppati: i ciechi percepiscono visivamente attraverso uno schermo interno, mentre i sordi fanno lo stesso su un piano uditivo. Inoltre, secondo l'artista, in spettacoli di lunga durata si raggiunge un equilibrio tra le percezioni sensoriali interne ed esterne. Tale fusione percettiva genera un'unica esperienza sensoriale, in cui non esiste più una netta separazione tra i due livelli di percezione. In questi contesti, si evidenzia un equilibrio più armonioso tra gli schermi uditivi e visivi, sia interni che esterni<sup>50</sup>.

È però importante sottolineare che Wilson non cerca di imporre alle persone con cui collabora gli standard di normalità socialmente condivisi. Al contrario, attraverso un'attenta comunicazione e ascolto, cerca di comprenderle partendo dalla loro prospettiva, evitando di utilizzare i propri schemi o quelli della società. La sua affermazione «I believe in autistic

---

<sup>49</sup> Cfr. FABRIZIO CRISAFULLI, *Luce attiva: questioni della luce nel teatro contemporaneo*, cit., p. 159.

<sup>50</sup> Cfr. BILL SIMMER, *Teatro come terapia*, in FRANCO QUADRI, *Il teatro di Robert Wilson*, cit., p. 116.

behavior»<sup>51</sup> evidenza questa apertura. La capacità di Wilson di riconoscere e rispettare le differenze è decisiva nel permettergli di trasformare il teatro, sviluppando nuovi approcci che si basano su modalità di percezione e comunicazione alternative rispetto a quelle convenzionali<sup>52</sup>.

Nella percezione del corpo umano non intervengono esclusivamente le esperienze legate ai sensi corporei come il tatto e la propriocezione, ma piuttosto l'integrazione di diverse informazioni sensoriali. Le molteplici rappresentazioni del corpo umano che derivano da questa integrazione hanno una natura multisensoriale e sono fondamentali per la consapevolezza della struttura fisica, della posizione relativa degli arti e dei movimenti che si possono compiere o si stanno effettivamente compiendo. Si ipotizza che sia proprio da questi processi multisensoriali di percezione corporea che emerge la sensazione di appartenenza al corpo, il quale viene percepito come parte integrante del Sé<sup>53</sup>.

La percezione multisensoriale gioca un ruolo fondamentale nelle messe in scena di Wilson: le esperienze teatrali da lui create coinvolgono simultaneamente diversi sensi, come la vista, l'udito e il movimento, facendo emergere una percezione del corpo nello spazio che va oltre la semplice rappresentazione visiva. La sua regia e coreografia mirano a destabilizzare le aspettative percettive del pubblico, in modo da far emergere nuove forme di consapevolezza del sé e del corpo<sup>54</sup>. Il teatro di Wilson stimola una consapevolezza corporea che affonda le sue radici in un'esperienza sensoriale globale, contribuendo alla sensazione che il corpo stesso sia il centro del Sé nell'atto della percezione e tende a instaurare un rapporto fisico-psichico tra gli attori stessi<sup>55</sup>.

Inoltre nella sua attività artistica Wilson sviluppa un approccio alla comunicazione che può essere considerato una pratica di interazione diretta e di rieducazione. Questo approccio si manifesta non solo attraverso i suoi corsi tenuti in scuole e ospedali, ma anche nell'applicazione del suo lavoro teatrale a scopi creativi. La crescente notorietà del teatro di Wilson è accompagnata dall'emergere della sua reputazione come "terapista" sperimentale. Numerosi articoli di stampa evidenziano il suo lavoro con bambini affetti da patologie cerebrali, la sua partecipazione iniziale ai programmi Headstart<sup>56</sup> e il suo impegno con anziani e pazienti terminali presso il Goldwater Memorial Hospital. La sua fama di terapeuta è

---

<sup>51</sup> ARTHUR HOLMBERG, *The theater of Robert Wilson*, cit., p. 3.

<sup>52</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>53</sup> Cfr. NICOLA BRUNO, FRANCESCO PAVANI, MASSIMILIANO ZAMPINI, *La percezione multisensoriale*, Bologna, Il Mulino, 2010, p. 35.

<sup>54</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *Viaggio attraverso cinque dimensioni*, in ID. *Il teatro di Robert Wilson*, cit., p. 9.

<sup>55</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>56</sup> «Programma statunitense che promuove la realizzazione di servizi specifici di educazione compensativa», in <https://www.ipsee.info/>.

rimasta viva soprattutto grazie alle continue collaborazioni con Christopher Knowles e con Raymond Andrews. Tuttavia è importante sottolineare che Wilson non si considera un terapeuta e non svolge tale ruolo in senso stretto. Il suo lavoro si differenzia significativamente dalla terapia tradizionale: consapevole delle differenze nelle percezioni sensoriali e cognitive di, ad esempio, Knowles e Andrews (dovute rispettivamente alla grave cerebropatia e alla sordità), Wilson esplora il modo in cui essi strutturano le loro percezioni, con l'obiettivo di capire come vedono e interpretano la realtà<sup>57</sup>. Ed Knowles, padre di Christopher, così commenta l'idea che Wilson sia un terapeuta:

Si può anche dire che è terapia, ma io credo che il reale significato di ciò sia che Bob ha la perspicacia e il genio per capire che ci sono molti modi diversi di comunicare. E ci sono molti modi diversi in cui i fenomeni possono essere compresi dalle persone, sia verbalmente sia visivamente, o altro. Lui osserva, ascolta o è capace di afferrare queste cose e di isolarle poi dal contesto e di guardarle e vederle per le belle cose che sono<sup>58</sup>.

Vi è un'interessante connessione tra il lavoro di Wilson descritto da Ed e la psicoanalisi: l'emergere della comune comprensione che esistano molteplici modalità di comunicazione, verbali e soprattutto non verbali, che coinvolgono il corpo e la mente. La capacità di Wilson di cogliere ed isolare elementi di comunicazione non convenzionali, visivi o gestuali, riflette la stessa intuizione centrale della psicoanalisi: il riconoscimento dell'interconnessione tra i processi somatici e psicologici.

Uno dei problemi centrali che la psicoanalisi si trova ad affrontare risiede nella necessità di lavorare su sensazioni e percezioni corporee, non solo a livello mentale, ma anche verbale. Questo perché l'oggetto dell'analisi riguarda i sentimenti e i comportamenti dell'individuo<sup>59</sup>. Gli psicoanalisti riconoscono l'interconnessione tra processi somatici e fenomeni psicologici, una relazione ampiamente documentata nella medicina psicosomatica. Da questa correlazione emerge l'idea che l'organismo vivente comunichi in modo più efficace attraverso il movimento piuttosto che le parole. Tuttavia, non è solo il movimento ad essere significativo: le posture, le posizioni e gli atteggiamenti del corpo veicolano un linguaggio che precede e supera l'espressione verbale. Esistono anche studi specifici che mettono in relazione la struttura fisica con gli stati emotivi<sup>60</sup>. Così come nella psicoanalisi, dove il corpo e i suoi

---

<sup>57</sup> Cfr. BILL SIMMER, *Teatro come terapia*, in FRANCO QUADRI, *Il teatro di Robert Wilson*, cit., p. 115.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Cfr. ALEXANDER LOWEN, *Il linguaggio del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2013, p. 2.

<sup>60</sup> Cfr. *ivi*, p. 3.



atteggiamenti comunicano significati che precedono l'espressione verbale, anche negli spettacoli di Wilson il movimento diventa il mezzo principale attraverso cui gli attori esprimono emozioni profonde. Grazie all'espressione corporea negli spettacoli di Wilson gli attori hanno la possibilità di lasciar affiorare emozioni molto intime<sup>61</sup>. Una testimonianza suggerisce il lavoro attoriale:

In tutte le produzioni di Bob a cui ho partecipato si parte sempre dal movimento dell'attore [...]. All'inizio viene richiesto un grande rigore corporeo, [...] Wilson dava indicazioni molto precise sui gesti e sulle posizioni, ma non dava indicazioni psicologiche né faceva riferimento alla storia: tutto si svolgeva a livello di totale rigore tecnico corporeo<sup>62</sup>.

Questo approccio ricorda da vicino i principi di alcune terapie corporee, in cui la sicurezza emozionale è strettamente legata a quella fisica. Nella terapia infatti l'approccio utilizzato integra un'analisi cognitiva con un intervento diretto sul disturbo fisico in modo efficace<sup>63</sup>. In questo contesto la terapia ha l'obiettivo di aiutare il paziente a stabilire un contatto più profondo con il proprio corpo, favorendo una maggiore consapevolezza della connessione tra il disagio emotivo e la sua manifestazione fisica. Tale intervento procede su due livelli simultanei: da un lato quello analitico e dall'altro quello fisico<sup>64</sup>. Difatti è sorprendente osservare come, nonostante gli attori non ricevano indicazioni specifiche sul ruolo da interpretare, siano in grado di esprimere qualcosa di profondamente interiore<sup>65</sup>. Questo risultato si collega strettamente all'approccio registico che valorizza il linguaggio del gesto come strumento espressivo fondamentale. Come afferma lo stesso Wilson:

Nel mio teatro ho cercato di creare dei gesti, non siamo obbligati a vederli, ma c'è un linguaggio dei gesti, una coreografia. E sempre un gesto può aiutare a sentire o ad ascoltare un testo. Si dice spesso che il mio lavoro è troppo meccanico o freddo. [...] Forse l'emozione non sta nel grido ma nella pronuncia lenta della sentenza di morte<sup>66</sup>.

---

<sup>61</sup> Cfr. PHILIPPE CHEMIN, *Un attore e un drammaturgo, due concezioni a confronto*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., p. 67.

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> Cfr. ALEXANDER LOWEN, *Il linguaggio del corpo*, cit., p. 87.

<sup>64</sup> Cfr. *ivi*, p. 88.

<sup>65</sup> Cfr. PHILIPPE CHEMIN, *Un attore e un drammaturgo, due concezioni a confronto*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., p. 67.

<sup>66</sup> GEORGES BANU, *Tre punti di vista*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., p. 97.

Questo approccio mette in discussione l'idea che l'espressione emotiva debba essere sempre immediata e visibile, sottolineando piuttosto il potenziale di una comunicazione più raffinata e indiretta attraverso il corpo. In modo analogo la danza, essendo una forma d'arte priva di parola, offre possibilità espressive che superano i limiti del linguaggio verbale proprio perché fa affidamento esclusivamente sul corpo come veicolo di significati<sup>67</sup>. A differenza delle messe in scena basate sul dialogo, dove il linguaggio può limitare la gamma di interpretazioni, la danza e, per estensione, l'approccio gestuale di Wilson, permettono un'esplorazione più ampia e profonda delle emozioni e dei significati attraverso il movimento. Entrambe le forme espressive mostrano come il corpo, quando liberato dalle restrizioni della parola, possa veicolare contenuti emotivi e narrativi in modi altrettanto, se non più, efficaci<sup>68</sup>.

L'approccio di Robert Wilson al linguaggio del corpo si radica profondamente nella sua teoria percettiva, secondo la quale il modo in cui il pubblico percepisce il gesto e il movimento è altrettanto, se non più, importante della narrazione verbale. Wilson concepisce il teatro come un'esperienza visiva e sensoriale, in cui i gesti, anche quelli minimi, non solo veicolano significati, ma attivano un processo percettivo nel pubblico che va oltre la comprensione razionale del testo. La precisione coreografica e l'attenzione ai dettagli gestuali permettono così di trasmettere emozioni e stati d'animo che sfuggono alla parola, creando un linguaggio visivo che stimola una risposta emotiva immediata e profonda. Questo approccio, che può essere paragonato alla danza per la sua capacità di esprimere attraverso il corpo, evidenzia come Wilson costruisca una drammaturgia percettiva, in cui l'atto del vedere e del sentire è parte integrante della narrazione stessa: «I primi due modi di comunicazione sono gli occhi e la voce»<sup>69</sup>. Pertanto, il suo teatro non si limita a rappresentare una storia ma diventa un'esperienza multisensoriale, in cui il linguaggio del corpo si fonde con la percezione visiva per creare una forma espressiva unica e complessa che sfida le convenzioni del teatro tradizionale basato sul testo.

---

<sup>67</sup> Cfr. RUDOLF ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 300.

<sup>68</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>69</sup> GEORGES BANU, *Tre punti di vista*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., p. 97.

## 2.2 Il teatro-immagine del silenzio

Wilson diventa emblema di una nuova concezione teatrale: con lo spettacolo *Deafman Gance*, in cui il silenzio diventa un elemento espressivo centrale in linea con il tema dell'opera, sorge la teoria del "teatro-immagine"<sup>70</sup>.

Il silenzio, nelle sue opere, diventa un mezzo per intensificare l'esperienza sensoriale dello spettatore, invitandolo a una riflessione più profonda e a un coinvolgimento emotivo più intenso. Questo approccio trova le sue radici nell'incontro di Wilson con Raymond Andrews, un ragazzo sordomuto che influenza profondamente la sua comprensione del linguaggio non verbale e delle potenzialità comunicative delle immagini<sup>71</sup>. Tale centralità del movimento corporeo proviene dall'esperienza di Wilson durante i laboratori, condotti con Raymond, dove approfondisce lo studio del linguaggio del corpo, osservando come le persone sordomute facciano ampio affidamento sul movimento per esprimersi. Da questa esperienza apprende quanto possa essere sottile e complesso il linguaggio corporeo, riconoscendone la capacità di veicolare significati in modo sofisticato<sup>72</sup>. In questo senso è interessante notare che, salvo rare eccezioni, i bambini che nascono sordi presentano un apparato fono-articolatorio completamente integro. Tuttavia, ciò che risulta particolarmente significativo è che anche la loro facoltà di linguaggio rimane intatta. A causa del deficit uditivo, però, questa capacità non può attivarsi nello stesso modo in cui avviene nei bambini udenti<sup>73</sup>. Questo dato, che a prima vista può sembrare semplice, ha in realtà profonde implicazioni, in quanto comporta il riconoscimento che la "facoltà di linguaggio" è indipendente dall'apparato fono-articolatorio. Ciò significa che non è il linguaggio parlato ad essere naturalmente proprio dell'essere umano, bensì la capacità di costruire un sistema linguistico<sup>74</sup>. Afferma Wilson:

A motivo di un cattivo adattamento corporale, per un verso, esisteva una gamma di sensibilità estesa e anche una sensibilità, che, una volta scoperta, equivaleva ad una estensione della coscienza e della comunicazione<sup>75</sup>.

---

<sup>70</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *Viaggio attraverso cinque dimensioni*, in ID. *Il teatro di Robert Wilson*, cit., p. 5.

<sup>71</sup> Cfr. BILL SIMMER, *Teatro come terapia*, in FRANCO QUADRI, *Il teatro di Robert Wilson*, cit., p. 115.

<sup>72</sup> Cfr. ARTHUR HOLMBERG, *The theater of Robert Wilson*, cit., p. 3.

<sup>73</sup> Cfr. MARIA CRISTINA CASELLI, SIMONETTA MARAGNA, VIRGINIA VOLTERRA, *Linguaggio e sordità. Gesti, segni e parole nello sviluppo e nell'educazione*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 17.

<sup>74</sup> Cfr. *ivi*, p. 18.

<sup>75</sup> ROBERT WILSON, *Dalla creatività del ragazzo all'immagine-silenzio*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 10.

Infatti sono proprio alcuni degli scritti non convenzionali di Raymond che suscitano in Wilson un forte interesse verso la possibilità di rompere i codici linguistici tradizionali e crearne di nuovi. Questo stimolo porta Wilson a esplorare modalità innovative di comunicazione, oltre i limiti imposti dal linguaggio verbale convenzionale<sup>76</sup>.

L'influenza di Raymond spinge Wilson a considerare il linguaggio del corpo non solo come mezzo di espressione per le persone sorde ma come una nuova forma di comunicazione: «Partii dal concetto di silenzio nella testa. Osservai e interpretai i sogni e i disegni di questo ragazzo e misi in scena il mio primo lavoro importante»<sup>77</sup>. In precedenza Wilson aveva già sperimentato forme di narrazione non lineare, lavorando come educatore in programmi di riabilitazione per giovani con disabilità cerebrali e assistendo anziani e malati terminali. Queste esperienze gli avevano permesso di comprendere come la scomposizione del movimento nelle sue componenti più elementari potesse aiutare i soggetti coinvolti a recuperare una gestualità alterata dalle inibizioni e dalla malattia<sup>78</sup>. In questo quadro il ruolo del silenzio nel contesto teatrale diventa centrale e va oltre la semplice convenzione. Esso può diventare un elemento di complicità tra attori e spettatori, creando un legame profondo tra l'opera e il pubblico. Il silenzio scenico può fungere da trampolino per esplorare idee astratte e sollevare domande che le parole tendono a riportare a concetti concreti. Pertanto, il sacrificio della parola appare come il metodo più efficace per liberarsi dai significati convenzionali che essa porta con sé<sup>79</sup>.

Negli spettacoli di Wilson il silenzio non è un vuoto tra le parole o un'interruzione nel dialogo ma un vero e proprio linguaggio. Il silenzio scenico crea uno spazio di riflessione: diventa un mezzo per stimolare il pensiero critico e l'introspezione. Dunque il silenzio non è assenza ma amplificatore di possibilità. In questo contesto il gesto, elevato a elemento centrale della rappresentazione, assume un'importanza fondamentale fino a diventare il tema principale della narrazione<sup>80</sup>.

Riguardo a ciò, il pensiero di Roman Jakobson, linguista e semiologo di grande influenza, risulta particolarmente pertinente. Jakobson sviluppa un modello di comunicazione che si distingue per la sua applicabilità sia alla comunicazione verbale che non verbale. Egli

---

<sup>76</sup> Cfr. ARTHUR HOLMBERG, *The theater of Robert Wilson*, cit., p. 9.

<sup>77</sup> STEFANO CASTELLI, *La mia voce è un albero: incontro con un gigante della regia, Bob Wilson*, in «Ilsole24ore», <https://www.ilsole24ore.com/>.

<sup>78</sup> Cfr. SERENA PREVIDERÉ, *Robert Wilson: l'architettura del silenzio*, in «Theatron», <https://webzine.theatronduepuntozero.it/>.

<sup>79</sup> Cfr. DORIANA LEGGE, *Forme del silenzio, tracce del suono. Appunti per un ascolto teatrale*, in «Arabeschi», <http://www.arabeschi.it/>.

<sup>80</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *The Life and Times of Robert Wilson*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 12.

identifica sei elementi fondamentali in ogni situazione comunicativa, ciascuno associato a una funzione specifica. Il silenzio, in quanto elemento comunicativo, può essere analizzato attraverso il suo ruolo all'interno di questo modello. Ad esempio, può fungere da connotatore di significato, creando una pausa riflessiva che amplifica l'impatto del messaggio trasmesso. Inoltre, il silenzio può influenzare la funzione emotiva della comunicazione, permettendo allo spettatore di elaborare emozioni e reazioni in modo più profondo. Pertanto, la combinazione del silenzio scenico e del modello di Jakobson offre un'interessante opportunità di analisi per comprendere come la comunicazione non verbale possa essere altrettanto efficace, se non di più, rispetto a quella verbale, nel promuovere la riflessione critica e l'introspezione<sup>81</sup>. L'approccio di Wilson al silenzio riflette la funzione poetica di Jakobson, dove il messaggio stesso diventa il *focus* della comunicazione e la funzione referenziale si concentra sul contesto e sul contenuto del messaggio. Inoltre, Wilson descrive il silenzio come un elemento architettonico, paragonabile alla luce e alla fissità. In molte delle sue opere, il silenzio è utilizzato per creare tensione e aspettativa, invitando il pubblico a immergersi completamente nell'esperienza visiva e sonora. Il silenzio, in questo contesto, permette alla luce di emergere come protagonista, creando un dialogo visivo che coinvolge lo spettatore a un livello profondo. La combinazione di silenzio e luce trasforma la scena in un quadro vivente, dove ogni elemento è carico di significato<sup>82</sup>. Così, il silenzio diventa non solo un supporto narrativo, ma anche un catalizzatore per l'introspezione, evidenziando come le funzioni poetiche di Jakobson possano trovare applicazione nell'analisi delle dinamiche visive e sonore dell'opera di Wilson. Il silenzio nel teatro di Wilson non è un semplice vuoto, ma un elemento ricco di significato e potenzialità espressive. Esso permette di esplorare nuove forme di comunicazione e di creare un'esperienza teatrale che va oltre il linguaggio verbale, coinvolgendo lo spettatore in un viaggio sensoriale ed emotivo unico.

---

<sup>81</sup> Cfr. ARIANNA ZANETTI, *Comunicazione non verbale a teatro: tragedia greca e teatro contemporaneo a confronto*, tesi di laurea, Università degli studi di Padova, Facoltà di Studi Linguistici e Letterari, a.a. 2016-2017, relatore Prof. Giuseppe Spolaore, pp. 7-8.

<sup>82</sup> Cfr. SERENA PREVIDERÉ, *Robert Wilson: l'architettura del silenzio*, in «Theatron», <https://webzine.theatronduepuntozero.it/>.

### 2.3 Dalla teoria della percezione a *Deafman Gance*

Nella poetica teatrale di Wilson uno degli obiettivi primari risiede nella creazione di momenti di pausa e spazi di silenzio, elementi che permettono di sottrarre le cose al caos e all'indistinto, consentendo così di aprire nuove prospettive che vadano oltre la mera osservazione superficiale. Questo processo implica una maggiore profondità nella percezione, un lasciarsi attraversare dalle cose in modo più intimo e consapevole. In tale contesto in particolare *Deafman Gance* si propone di mostrare la coincidenza tra il piano fisico e quello psichico, mettendo in evidenza la relazione tra la materialità delle immagini e la loro natura mentale. L'opera rieduca lo spettatore a superare la semplice dimensione visibile, invitandolo a un ascolto e a un'osservazione più profonda<sup>83</sup>. Solo attraverso questo processo, secondo Alain Jouffroy, «il silenzio inizia a parlare»<sup>84</sup>. *Deafman Gance* rappresenta una sintesi straordinaria delle teorie sulla percezione adottate da Wilson e sulla comunicazione non verbale. La genesi di questo spettacolo, descritto come una delle “opere silenziose”, è strettamente legata all'incontro tra Wilson e il ragazzo sordomuto Raymond Andrews, capace di pensare in termini di immagini piuttosto che di parole<sup>85</sup>.

La percezione è un tema centrale in *Deafman Gance*. Wilson ha voluto esplorare come la mancanza di suono influenzi la nostra comprensione del mondo. Attraverso l'uso di immagini visive potenti e movimenti coreografici, lo spettacolo invita il pubblico a percepire la realtà attraverso gli occhi di una persona sorda. Questo approccio si allinea con le teorie della percezione per cui la nostra comprensione del mondo è mediata dai nostri sensi e la privazione di uno di essi può portare a una percezione più acuta degli altri<sup>86</sup>.

In assenza di dialoghi, il linguaggio del corpo diventa il principale mezzo di comunicazione. Gli attori utilizzano movimenti lenti e deliberati per esprimere emozioni e narrare la storia. Questo uso del corpo come strumento narrativo è una caratteristica distintiva del lavoro di Wilson e riflette la sua convinzione che il movimento possa trasmettere significati profondi senza bisogno di parole<sup>87</sup>. Il gesto quindi viene amplificato e messo in evidenza proprio grazie al fatto che è isolato<sup>88</sup>.

Il concetto di teatro del silenzio è centrale in *Deafman Gance*: Wilson ha creato uno spazio

---

<sup>83</sup> Cfr. VALENTINA VALENTINI, *Mondi, corpi, materie*, cit., p. 48.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Cfr. JOSEPH BRADSHAW, *Deafman Gance*, in «Robert Wilson», <https://robertwilson.com/>.

<sup>86</sup> Cfr. NICOLA BRUNO, FRANCESCO PAVANI, MASSIMILIANO ZAMPINI, *La percezione multisensoriale*, cit., p. 14.

<sup>87</sup> Cfr. RUDOLF ARNHEIM, *Arte e percezione visiva*, cit., p. 321.

<sup>88</sup> Cfr. VALENTINA VALENTINI, *Mondi, corpi, materie*, cit., p. 48.

dove il silenzio non è vuoto, ma pieno di significato. Questo approccio sfida le convenzioni teatrali tradizionali, che spesso si basano sul dialogo verbale per trasmettere la trama e le emozioni. L'artista invece utilizza il silenzio per creare un'atmosfera di introspezione e contemplazione, permettendo al pubblico di immergersi completamente nell'esperienza visiva. Si tratta di un'immersione totale, che anticipa l'idea di teatro sperimentale. Si può osservare lo spettatore consenziente che, emergendo periodicamente da uno stato di torpore, si rende conto dell'apparente immobilità dell'ambiente circostante. All'interno di questa percezione alterata del tempo, lo spettatore si abbandona a un sogno visivo intenso, in cui viene colto da una profonda emozione nell'osservare la semplicità di un gesto, il cambiamento di tonalità dei colori, in assenza di suoni. Questa esperienza sospesa si configura come un'immersione sensoriale, legata a una partecipazione continua e incondizionata da parte dello spettatore<sup>89</sup>.

L'approccio estetico si articola su registri distinti, separando nettamente l'elemento visivo da quello sonoro. Questo significa che i due sistemi di rappresentazione, il sonoro-verbale e il visuale, non si sovrappongono né si commentano reciprocamente, ma si confrontano in una tensione costante. Tale separazione consente l'assenza sia di contrasto che di accordo forzato, generando una dialettica complessa tra i due canali<sup>90</sup>. Nei suoi spettacoli, Wilson accosta la performance vocale e gestuale in modo differito e ritardato: le voci appaiono prive di corpo, quasi disincarnate, mentre i corpi si presentano afoni, evocando il teatro bunraku giapponese, dove il gesto non riproduce la parola, ma funge da eco distante e posticipato. Questa dissociazione tra il canale visivo e quello sonoro viene ulteriormente accentuata dal contrappunto tra luce e oscurità, creando effetti sinestetici che potenziano l'intensità emotiva dell'esperienza scenica<sup>91</sup>.

Attraverso l'uso di queste caratteristiche, il teatro di Wilson tende a instaurare un rapporto fisico-psichico con il pubblico. Nei suoi spettacoli si supera la passività insita nella contemplazione di un'immagine autoritaria. Questo processo va oltre il semplice fascino estetico dei suoi affreschi, richiedendo uno sforzo di partecipazione fisica da parte dello spettatore. Tale coinvolgimento permette di comprendere e appropriarsi di una nuova dimensione spaziale e temporale, la cosiddetta quarta dimensione, che arricchisce l'esperienza estetica e percettiva<sup>92</sup>. Per questo motivo è importante sottolineare come rompere

---

<sup>89</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *The Life and Times of Robert Wilson*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 11.

<sup>90</sup> Cfr. VALENTINA VALENTINI, *Mondi, corpi, materie*, cit., p. 48.

<sup>91</sup> Cfr. *ivi*, p. 49.

<sup>92</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *Viaggio attraverso cinque dimensioni*, in ID. *Il teatro di Robert Wilson*, cit., p. 9.

l'incantesimo teatrale non significhi semplicemente uscire dalla sala, ma abbandonare l'intera esperienza rituale del teatro. Infatti, tanto il movimento all'interno dello spazio teatrale quanto le conversazioni informali che vi si svolgono fanno parte integrante del "gioco" scenico, e contribuiscono a mantenere viva la connessione tra lo spettatore e l'evento. Tentare di interrompere questa continuità per tornare momentaneamente alla normalità quotidiana, come per fare una pausa e tornare a casa, rischia di rendere estremamente difficile rientrare nel flusso temporale e immersivo dello spettacolo stesso<sup>93</sup>.

In tutto ciò, Raymond Andrews ha un ruolo cruciale. Wilson incontra Andrews per caso e, colpito dalla sua capacità di pensare in immagini, decide di adottarlo legalmente. Le vivide illustrazioni di Andrews forniscono l'ispirazione per molte delle scene dello spettacolo. La collaborazione tra Wilson e Andrews dimostra come la diversità delle esperienze umane possa arricchire il processo creativo e portare a nuove forme di espressione artistica<sup>94</sup>. Attraverso l'uso del linguaggio del corpo e del silenzio, Wilson crea un'esperienza teatrale esemplare che continua a influenzare il mondo del teatro contemporaneo. Andrews, con la sua visione originale del mondo, gioca un ruolo fondamentale in questa creazione, dimostrando il potere della collaborazione e della diversità nel processo artistico.

*Deafman Glance*, presentato per la prima volta nel 1970, è un punto di svolta cruciale nella carriera del regista americano. Questo spettacolo non solo consolida la sua fama negli Stati Uniti, ma gli apre anche le porte a una carriera internazionale, in particolare in Europa<sup>95</sup>, dove viene acclamato per la sua innovazione visiva e la sua struttura non convenzionale. Wilson utilizza un linguaggio teatrale che si distacca dalle narrazioni tradizionali, concentrandosi invece su immagini visive potenti e movimenti coreografici<sup>96</sup>. Il successo di *Deafman Glance* segna l'inizio di una carriera prolifica per Wilson. Infatti, l'artista continua a creare opere che esplorano i concetti di tempo, spazio e percezione, diventando una figura centrale per il teatro d'avanguardia. La sua capacità di combinare elementi visivi, sonori e performativi in modi innovativi influenza generazioni di artisti e registi<sup>97</sup>. *Deafman Glance* è un catalizzatore che ha permesso a Robert Wilson di emergere come uno dei più influenti registi teatrali del XX secolo. La sua capacità di rompere con le tradizioni e di creare un nuovo linguaggio teatrale ha lasciato un'impronta indelebile nel mondo del teatro.

---

<sup>93</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *The Life and Times of Robert Wilson*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 11.

<sup>94</sup> Cfr. JOSEPH BRADSHAW, *Deafman Glance*, in «Robert Wilson», <https://robertwilson.com/>.

<sup>95</sup> Cfr. ROBERT STEARNS, *Prima dello sguardo del sordo*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 213.

<sup>96</sup> Cfr. VALENTINA VALENTINI, *Mondi, corpi, materie*, cit., p. 48.

<sup>97</sup> Cfr. LAURENCE ROMERO, *Poet from Another World: Robert Wilson in France*, in «The French Review», <https://www.jstor.org/journal/frenchreview>.





## CAPITOLO TERZO

### *Deafman Glance e Raymond Andrews*

#### 3.1 Raymond Andrews

Raymond Andrews è una figura centrale nella vita e nel lavoro di Wilson. Raymond è un ragazzo afroamericano sordomuto cresciuto in comunità rurali in Alabama e Louisiana, costretto a spostarsi nel New Jersey. L'incontro tra i due non solo cambia radicalmente la vita di Andrews ma influenza profondamente anche il percorso artistico di Wilson.

Nel 1968, mentre cammina per le strade di Summit, New Jersey, Wilson assiste ad un episodio spaventoso: «Aveva lanciato una pietra attraverso una finestra della chiesa e un poliziotto stava per colpirlo alla testa con una mazza. Ho afferrato il braccio del poliziotto e gli ho detto “Perché picchi questo ragazzo?” e lui ha detto “Non sono affari tuoi”, e io ho detto: “Sì, lo sono. Perché picchi il ragazzo?”. Dopo un po' di tempo, sono andato via con il ragazzo e il poliziotto e siamo andati alla stazione»<sup>98</sup>. Qui Wilson viene a conoscenza del fatto che il ragazzino dodicenne Raymond Andrews non ha tutore legale. Così l'artista decide di portarlo in tribunale e di adottarlo, nel tentativo di offrirgli un'educazione<sup>99</sup>. Tuttavia, è lo stesso ragazzo a educare Wilson<sup>100</sup>: «Cominciò a fare disegni per indicarmi cose che non avrei notato e che lui, in quanto sordo, era più sensibile a percepire. In quel momento compresi che il suo pensiero non si esprimeva tramite le parole, ma attraverso segni visivi»<sup>101</sup>. Infatti, afferma che nutriva un autentico interesse per il modo di pensare di Raymond e per la possibilità di esplorare insieme il mondo<sup>102</sup>.

La collaborazione tra i due non solo arricchisce il lavoro di Wilson, ma porta anche una nuova dimensione di inclusività e diversità nel mondo del teatro. Questo incontro infatti suscita in Wilson riflessioni profonde, come emerso in una sua intervista in cui ha descritto le sue reazioni iniziali: «La cosa che mi interessava di Raymond era che lui non conosceva nessuna parola... Sai, lui non pensava in parole; perciò, era curioso sapere come pensava. Io, per così dire, penso in parole, e credevo di pensare così»<sup>103</sup>. Wilson è affascinato dal fatto che Andrews non conosca alcuna parola e, di conseguenza, non pensi attraverso di esse, in opposizione al suo modo di conoscere che ha sempre considerato il pensiero legato alle

---

<sup>98</sup> ANDERS BEYER, *L'unica costante è il cambiamento*, in «Interviste», <https://www.andersbeyer.com/>.

<sup>99</sup> Cfr. HILTON ALS, *Slow Man*, in «The New Yorker», <https://www.newyorker.com/>.

<sup>100</sup> Cfr. ARTHUR HOLMBERG, *The theater of Robert Wilson*, cit., p. 3.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> Cfr. ANDERS BEYER, *L'unica costante è il cambiamento*, in «Interviste», <https://www.andersbeyer.com/>.

<sup>103</sup> BILL SIMMER, *Teatro come terapia*, in FRANCO QUADRI, *Il teatro di Robert Wilson*, cit., p. 115.

parole. Questa differenza stimola l'interesse di Wilson che inizia ad osservare attentamente il ragazzo, cercando di comprendere i suoi processi mentali, consapevole che siano radicalmente diversi dai suoi.

Wilson è certo dell'intelligenza di Andrews, come egli stesso afferma: «Era una sensazione che avvertivo, che lui fosse una persona intelligente, forse anche molto intelligente»<sup>104</sup>. Inoltre, nota che il ragazzo è spesso in grado di cogliere dettagli e dinamiche sociali che lui stesso non percepisce. Andrews mostra una particolare sensibilità verso l'ambiente circostante: durante i laboratori, ad esempio, è in grado di ridere anticipatamente alle battute di una storia, comprendendone il contesto e la direzione anche senza conoscere il contenuto verbale. Questa capacità di comprendere e reagire alle situazioni sociali, pur senza utilizzare il linguaggio, dimostra un'intelligenza intuitiva e una profonda consapevolezza del contesto sociale in cui si trova<sup>105</sup>. Wilson osserva che Andrews sembra «sintonizzato su un altro linguaggio»<sup>106</sup> e, proprio grazie a questo, riesce spesso a comprendere aspetti della realtà che sfuggono agli altri, poiché essi sono principalmente concentrati sulle parole, mentre per Andrews il linguaggio verbale non costituisce una priorità. Affascinato dalla capacità percettiva di Raymond, Wilson si dedica alla ricerca di modalità alternative per comunicare efficacemente con lui. Col tempo scopre che è in grado di “percepire” i suoni in un modo non convenzionale:

Mi sono accorto che con ogni evidenza i suoni bassi della tastiera venivano recepiti dalla parte inferiore del corpo e i suoni acuti dalla parte superiore. Così ci ho pensato sopra tanto. In realtà, non potevamo definirlo realmente sordo perché il corpo sentiva i suoni - recepiva i suoni. Quindi, in un certo senso, il corpo sente<sup>107</sup>.

Nella sua osservazione Wilson nota che quando si posiziona dietro Andrews e urla il suo nome, il giovane non reagisce. Tuttavia, quando Wilson imita i suoni emessi da Andrews, quest'ultimo si gira come se avesse percepito il suono. Wilson ipotizza che questi suoni siano familiari al corpo di Andrews, parte di lui, e ciò suggerisce che si tratti, in qualche modo, di una forma di linguaggio. A partire da questa intuizione Wilson inizia a riflettere in termini più ampi, sviluppando un pensiero critico sulla responsabilità sociale nei confronti delle persone sorde. Si rende conto che la società investe grandi risorse nello studio della

---

<sup>104</sup> *Ibidem.*

<sup>105</sup> Cfr. *ibidem.*

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>107</sup> *Ibidem.*

linguistica, con centri specializzati nelle città più importanti. Tuttavia, si chiede se sia possibile sviluppare un approccio diverso, imparando il “linguaggio dei sordi”. Wilson critica il fatto che i metodi tradizionali di insegnamento e comunicazione con le persone sorde impongano il linguaggio di chi è in grado di udire. Tale approccio, secondo lui, è inadeguato, poiché le persone sorde non possono percepire il suono come lo percepiscono gli udenti e non possono riprodurre ciò che non sentono. Tuttavia, se si adottasse un approccio imitativo, in cui la società stessa impara ad imitare il linguaggio delle persone sorde, si potrebbe favorire una comprensione reciproca e una maggiore responsabilità sociale<sup>108</sup>.

Nell’ambito della Byrd Hoffman School of Byrds uno degli obiettivi principali dei laboratori è apprendere proprio il linguaggio di Raymond attraverso l’imitazione. I membri del gruppo cercano di riprodurre i suoi gesti, movimenti e suoni, studiando attentamente le sue azioni.

Una volta che i Byrds acquisiscono il movimento sviluppato da Andrews, esso diventa parte integrante del loro repertorio performativo, comparando frequentemente nei loro spettacoli. Un esempio significativo è l’opera *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973), in cui il movimento viene eseguito da una fila di soldati, sottolineando la sua rilevanza all’interno della loro pratica artistica<sup>109</sup>.

Nel corso della sua riflessione sulle percezioni di Andrews, Wilson sviluppa la sua teoria percettiva. È in tale contesto che l’artista e il suo gruppo cercarono di “diventare sordi” per aumentare la loro consapevolezza del modo in cui Andrews percepiva i suoni, operando prevalentemente attraverso uno schermo uditivo interno. Imitando Raymond nei laboratori e partecipando a rappresentazioni lunghe e spesso prive di dialoghi, Wilson e i membri della Byrd Hoffman School of Byrds scoprono di aver sviluppato una maggiore sintonia con i loro schermi interni. Questo processo di sintonizzazione interna contribuisce in modo significativo alla realizzazione delle opere successive.

Wilson inizia a riflettere sul modo in cui Raymond percepisce il mondo, un tema che, come dichiarato, aveva già considerato in precedenza. Tale riflessione porta alla creazione di *Deafman Glance*, uno spettacolo costruito su un linguaggio visivo che rispecchia il modo in cui Andrews, a quanto sembra, pensa prevalentemente attraverso immagini.

In *Deafman Glance* e anche in gran parte di *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973), il testo verbale è ridotto al minimo: le rappresentazioni sono infatti dominate da immagini visive e suoni non verbali, simili a quelli prodotti da Andrews. Quest’ultimo contribuisce in maniera significativa alla creazione del materiale per lo spettacolo. Wilson, infatti, ricorda di

---

<sup>108</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>109</sup> Cfr. *ibidem*.

aver proposto ad Andrews di lavorare insieme su una nuova produzione teatrale, ed è proprio da questa collaborazione che Raymond inizia a mostrargli movimenti, gesti e disegni, i quali costituiscono la base per una parte rilevante della struttura visiva dello spettacolo<sup>110</sup>.

Nel 1973, Andrews lascia il gruppo. Successivamente inizia a frequentare una scuola per sordi nel New Jersey, poiché non aveva mai ricevuto un'istruzione formale prima di entrare a far parte della Byrd Hoffman School of Byrds. Nel 1975 tiene un concerto nella soffitta della Byrd School, durante il quale suona una chitarra elettrica, donatagli da Wilson, e si esibisce nel canto, mostrando così un'evoluzione delle sue capacità espressive<sup>111</sup>. Ricorda l'artista:

Lui vedeva cose che io non notavo, perché ero preoccupato di ciò che sentivo. A un certo punto, presi i miei appunti e decisi di realizzare un'opera teatrale con lui. E, nel corso di due o tre anni, realizzai un'opera che chiamai *Deafman Glance*<sup>112</sup>.

### 3.2 Il lavoro su *Deafman Glance*

In *Deafman Glance* il silenzio è condizione espressiva del tema prescelto. Al centro vi è infatti Raymond Andrews<sup>113</sup>, poiché l'opera è basata sullo studio della mentalità dell'adolescente sordomuto<sup>114</sup> (cit. fig. 6). Questo spettacolo iconico emerge come un esempio cruciale di innovazione estetica e concettuale. Presentato per la prima volta il 15 dicembre 1970 presso il Center for New Performing Arts di Iowa City, Iowa<sup>115</sup>, non solo rompe le barriere del linguaggio convenzionale, ma sfida anche le norme visive e narrative, creando un'esperienza multisensoriale che invita lo spettatore a un'interazione attiva e contemplativa.

Wilson, mediante la sua distintiva prospettiva artistica, integra elementi di teatro visivo, danza e installazione creando un universo onirico e surreale. Ha applicato rigorosamente questa soluzione ipnotica, portandola alle sue conseguenze più estreme, per affrontare il caos della comunicazione contemporanea<sup>116</sup>.

---

<sup>110</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>111</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>112</sup> ANDERS BEYER, *L'unica costante è il cambiamento*, in «Interviste», <https://www.andersbeyer.com/>.

<sup>113</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *Viaggio attraverso cinque dimensioni*, in ID. *Il teatro di Robert Wilson*, cit., pp. 5-6.

<sup>114</sup> Cfr. TATIANA BOUTROVA, *Tre punti di vista*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., p. 93.

<sup>115</sup> Cfr. JOSEPH BRADSHAW, *Deafman Glance*, in «Robert Wilson», <https://robertwilson.com/>.

<sup>116</sup> Cfr. PIER MARCO TURCHETTI, *Pillole di teatro: Robert Wilson e la soluzione ipnotica*, <https://turchettiblog.wordpress.com/>.

*Deafman Glance* esplora temi di isolamento, comunicazione e percezione, riflettendo su come la sordità possa rappresentare una forma di libertà creativa, piuttosto che un limite. L'uso di simboli visivi, la coreografia dei corpi e la colonna sonora evocativa contribuiscono a un linguaggio teatrale unico, dove ogni elemento è carico di significato. L'opera trae ispirazione dalle esperienze di Raymond Andrews, infatti la trama indaga il mondo interiore di un bambino sordo, offrendo un'esperienza teatrale che fonde realtà e sogno, vita quotidiana e immaginazione<sup>117</sup>.

L'opera, oltre a coinvolgere Andrews, presenta una straordinaria attrice di New Orleans, Sheryl Sutton, il cui personaggio, la Byrdwoman, commette gli omicidi metodici dei propri figli. Sutton ha collaborato con Wilson in modo intermittente per oltre vent'anni. L'attrice esprime il suo piacere nell'esibirsi per lui, sottolineando la sfida di essere vista e invisibile contemporaneamente<sup>118</sup>. Secondo Sutton in un'opera di Wilson non è necessario esporsi o esprimere sé stessi. Gli attori devono invece «trovare un modo per personalizzare ciò che gli era stato assegnato. Questo doveva avere non solo un significato fisico, ma anche mentale»<sup>119</sup>. Fin dalle sue prime produzioni Wilson ha cercato di aiutare gli attori a trovare un modo di presentarsi sul palco senza eccessiva autoconsapevolezza, mettendoli in contatto con il proprio corpo e sviluppando ciò che lui definisce vocabolari individuali di movimento. Wilson pone l'accento sulla ricerca di un'espressione scenica autentica e spontanea, in cui il corpo del performer diventa il mezzo principale attraverso cui comunicare. L'obiettivo è quello di superare la meccanicità e l'artificiosità della recitazione tradizionale, favorendo invece un approccio che valorizzi il linguaggio corporeo unico di ciascun individuo e consentendo così una rappresentazione più genuina e personale sul palcoscenico<sup>120</sup>.

Il personaggio interpretato da Sutton attraversa molteplici linee culturali e periodi storici, rendendo difficile definirne l'identità. A volte è persino complesso riconoscerla come una figura materna. Si presenta piuttosto come una figura rituale, quasi sacerdotale, con l'abito nero e il piccolo colletto bianco (cit. figg. 7-9). La messa in scena, fortemente ritualistica, conferisce agli omicidi un'aura quasi religiosa. Le molteplici contraddizioni e l'impossibilità di definire chiaramente ciò che si osserva arricchiscono profondamente l'opera. Come spesso accade nel teatro di Wilson, non vengono fornite cause o spiegazioni: il pubblico assiste semplicemente a un'azione calma, elegante, affascinante e risolutamente misteriosa. L'assenza di spiegazioni o narrazioni lineari costringe lo spettatore a confrontarsi con

---

<sup>117</sup> Cfr. JOSEPH BRADSHAW, *Deafman Glance*, in «Robert Wilson», <https://robertwilson.com/>.

<sup>118</sup> Cfr. HILTON ALS, *Slow Man*, in «The New Yorker», <https://www.newyorker.com/>.

<sup>119</sup> LAURENCE SHYER, *Robert Wilson and his collaborators*, cit., p. 9.

<sup>120</sup> Cfr. *ivi*, p. 8.

un'esperienza visiva che sfugge a interpretazioni univoche, lasciando spazio a una pluralità di letture che contribuiscono alla ricchezza dell'opera<sup>121</sup>.

Lo spettacolo si apre con un prologo silenzioso che si svolge su una piattaforma bianca<sup>122</sup>. La scena presenta una madre, vestita in abiti vittoriani neri, in piedi accanto a una bottiglia di latte posta su un tavolo bianco elevato. Al suo fianco, un bambino siede su uno sgabello basso mentre legge un fumetto e una bambina dorme sul pavimento, coperta da un lenzuolo bianco (cit. fig. 10).

Il prologo, caratterizzato da un'estrema lentezza che si protrae per quarantacinque minuti, vede la madre indossare dapprima dei guanti rossi, poi coprirli con guanti neri e infine eseguire una serie di azioni rituali (cit. figg. 11-15). Dopo aver versato del latte e averlo offerto al bambino, torna al tavolo, prende un coltello e, senza emozione, mostrando quasi un senso di dovere materno, lo pugnala (cit. fig. 16).

Alla scena assiste un fratello maggiore, che reagisce con urla angosciate. Questo gesto, che combina il latte, simbolo di vita, e l'omicidio, viene replicato sulla bambina addormentata. Anche in questo caso il fratello maggiore grida, ma la madre gli copre la bocca, impedendogli di reagire ulteriormente. Il trauma causato dall'evento lo lascia senza parole, facendogli perdere la capacità di parlare<sup>123</sup>. La scena è caratterizzata da un'atmosfera di immobilità e silenzio, con gesti lenti e precisi che enfatizzano la drammaticità dell'azione<sup>124</sup>.

Successivamente, un sipario grigio si solleva, rivelando una foresta incantata, dove un angelo rosa si muove all'indietro (cit. fig. 17). La scena si anima ulteriormente con l'apparizione di nove donne, vestite con abiti vittoriani bianchi e uccelli poggiati sulle mani, che ascoltano la *Sonata al chiaro di luna*. Il bambino entra in questo mondo fantastico, popolato da figure straordinarie (cit. figg. 18-20). Infine, una panchina magica permette al bambino di volare, trasportandolo in questo regno onirico<sup>125</sup> (cit. figg. 21-22).

Questa sequenza mette in luce l'uso del tempo dilatato e del simbolismo visivo, tipici del linguaggio teatrale di questa fase dell'artista, e crea un contrasto tra la quotidianità apparentemente innocua e l'inquietante surrealismo del mondo onirico in cui il protagonista viene trasportato. Il prologo di *Deafman Gance* rappresenta forse l'essenza dell'arte di Wilson, una suggestiva composizione di silenzio e tempo. Il rallentamento non è solamente una tecnica visiva, ma una vera e propria esplorazione della percezione temporale, in cui la

---

<sup>121</sup> Cfr. *ivi*, pp. 6-7.

<sup>122</sup> Cfr. *Deafman Gance-Absolute Wilson*, documentario (<https://www.youtube.com/watch?v=erzedLYLvqo>).

<sup>123</sup> Cfr. ARTHUR HOLMBERG, *The theater of Robert Wilson*, cit., p. 4.

<sup>124</sup> Cfr. STEFAN BRECHT, *L'arte della regia*, in FRANCO QUADRI, *Il teatro di Robert Wilson*, cit., p. 36.

<sup>125</sup> Cfr. ARTHUR HOLMBERG, *The theater of Robert Wilson*, cit., p. 4.

durata degli eventi si dilata fino a imitare la lentezza che il nostro occhio riesce a cogliere solo a livello percettivo, avvicinandosi così a una rappresentazione quasi astratta del tempo<sup>126</sup>.

Una delle scene più surreali di questa produzione presenta un'ape e un coniglio giganti che si muovono al ritmo della canzone *Mutual Admiration Society*. In una successione di immagini oniriche, un bue inghiotte il sole, provocando l'illuminazione del suo stomaco, mentre la sua testa cade, e nove scimmie emergono dalla terra. Sulle note del *Requiem* di Gabriel Fauré, le scimmie raccolgono mele rosse, mentre figure storiche come George Washington e Maria Antonietta fanno il loro ingresso in scena. L'ombrello della regina improvvisamente prende fuoco, mentre le mele fluttuano nello spazio e le stelle cadono dal cielo. Infine, un sipario scende accompagnato dal suono di un banjo che esegue *When You Are in Love, It's the Loveliest Night of the Year*. Si tratta di una scena di forte impatto visivo e simbolico, che termina in un'atmosfera carica di mistero, in cui si mescolano elementi di natura onirica e rituale, con la musica e il movimento che creano un'atmosfera sospesa tra il reale e il simbolico. Il progressivo oscuramento del palcoscenico lascia lo spettatore con un senso di mistero irrisolto, ma con una chiara allusione alla trascendenza e alla rigenerazione spirituale<sup>127</sup>.

La scenografia, progettata da Fred Kolo<sup>128</sup>, è un esempio significativo delle collaborazioni artistiche di Wilson durante i primi anni della sua carriera. Ispirata alle tecniche teatrali del XIX secolo, utilizza fondali dipinti su tele piatte con l'ausilio della prospettiva classica, evocando l'effetto trompe-l'œil. Kolo cita come influenze i lavori pittorici di René Magritte e Edward Hopper, noti per il loro realismo semplificato, basato su un uso efficace della forma, del colore e della luce. Questa combinazione di tecniche crea una scena che, pur profondamente surreale, risulta in qualche modo plausibile e credibile, inserendosi perfettamente nell'universo teatrale immaginifico di Wilson<sup>129</sup>. Le ambientazioni ideate da Kolo per Wilson possono essere interpretate come spazi immaginari, caratterizzati da un'atmosfera magica in cui la realtà è fluida e ogni evento, anche il più inusuale, è reso possibile. Questi scenari ricordano i diorami in cartone, un classico giocattolo per bambini, dove elementi mobili come finestre, porte o figure nascoste creano costantemente nuove

---

<sup>126</sup> Cfr. LAURENCE SHYER, *Robert Wilson and his collaborators*, cit., p. 6.

<sup>127</sup> Cfr. STEFAN BRECHT, *L'arte della regia*, in FRANCO QUADRI, *Il teatro di Robert Wilson*, cit., pp. 52-54.

<sup>128</sup> Fred Kolo è un rinomato scenografo contemporaneo, la cui carriera, iniziata dopo studi in Belle Arti e scenografia, si distingue per l'innovativo uso di materiali e tecnologie digitali, creando ambientazioni evocative in produzioni teatrali e cinematografiche premiate, e contribuendo attivamente alla formazione di nuove generazioni di artisti, cfr. LAURENCE SHYER, *Robert Wilson and his collaborators*, cit., p. 155.

<sup>129</sup> Cfr. ARTHUR HOLMBERG, *The theater of Robert Wilson*, cit., p. 5.



prospettive e rivelazioni, evocando un senso di meraviglia e imprevedibilità<sup>130</sup> (cit. figg. 23-28). Kolo descrive così il modo in cui lavorava con Wilson:

Il processo non è stato particolarmente intellettuale. Comunicavamo in una sorta di linguaggio abbreviato, entrambi avevamo un'idea di come qualcosa dovesse essere e raggiungevamo rapidamente un accordo. Bob è molto ricettivo di fronte a un buon lavoro<sup>131</sup>.

L'importanza di questa produzione non si limita però all'aspetto visivo, poiché segna un momento decisivo nella carriera internazionale di Wilson. Dopo il successo negli Stati Uniti, l'opera ha rapidamente conquistato anche il pubblico europeo, ricevendo lodi entusiastiche da parte della critica, contribuendo a consolidare la reputazione di Wilson a livello mondiale<sup>132</sup>.

### 3.3 La risposta dello spettatore

*Deafman Gance* viene messo in scena per la prima volta alla fine del 1970, presso l'University Theater dell'Università dell'Iowa, che all'epoca rappresentava uno dei centri più vivaci e prolifici per la sperimentazione creativa negli Stati Uniti. L'opera viene poi riproposta nel 1971 alla Brooklyn Academy of Music e, grazie alla tournée in quattro città d'Europa, si afferma come il lavoro che introduce Wilson al pubblico europeo, fungendo da vero e proprio biglietto da visita per la sua carriera internazionale<sup>133</sup>.

Io credo che il teatro di Bob sia sempre stato politico, anche se non direttamente. Non a caso il pubblico europeo lo ha scoperto con *Deafman Gance*, un lavoro ispirato da un giovane nero che aveva spaccato una vetrina e che sarebbe stato arrestato se Bob non fosse intervenuto. Questo testimonia che il suo teatro era profondamente ancorato alla realtà del suo tempo<sup>134</sup>.

A Parigi ogni sera il teatro si riempiva di artisti, musicisti, studenti e anche di alcuni critici, contribuendo a creare un'atmosfera vivace e stimolante. In quel periodo, la compagnia contava circa trenta membri dei Byrds, con ulteriori sessanta partecipanti che si univano al

---

<sup>130</sup> Cfr. LAURENCE SHYER, *Robert Wilson and his collaborators*, cit., p. 156.

<sup>131</sup> Ivi, p. 157.

<sup>132</sup> Cfr. ARTHUR HOLMBERG, *The theater of Robert Wilson*, cit., p. 5.

<sup>133</sup> Cfr. ROBERT STEARNS, *Prima dello sguardo del sordo*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 213.

<sup>134</sup> PHILIPPE CHEMIN, *Un attore e un drammaturgo, due concezioni a confronto*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., p. 65.

gruppo a Parigi, ciascuno portando le proprie competenze e peculiarità al progetto: affrontavano lunghe sessioni di prova e l'inquietudine di trovarsi coinvolti in un'opera muta priva di una trama definita. Questo rappresenta un atto di fiducia, alimentato dall'energia del processo creativo e dal carisma collettivo dei Byrds<sup>135</sup>.

*Deafman Gance* costituisce un punto di svolta nel panorama teatrale contemporaneo, provocando reazioni poliedriche e profondamente incisive da parte del pubblico. Gli spettatori rispondono a quest'opera con un misto di meraviglia e disorientamento, spesso trovandosi a dover abbandonare le aspettative tipiche di una trama lineare e di un dialogo esplicativo. L'assenza di un testo verbale convenzionale spinge il pubblico a confrontarsi con un'esperienza estetica pura, dove l'interpretazione personale e l'intuizione giocano un ruolo centrale. Tale approccio solleva un dibattito vivace riguardo al significato dell'arte teatrale e al ruolo dello spettatore come co-creatore del significato dell'opera. Sul piano emotivo, lo spettacolo evoca una gamma di reazioni, dalla contemplazione alla frustrazione, riflettendo l'intento di Wilson di creare un "teatro del tempo", dove l'esperienza del pubblico è dilatata e influenzata dal ritmo lento e dall'uso esteso del silenzio. Questo porta gli spettatori a riconsiderare il concetto di tempo nel teatro e a vivere l'opera come un'esperienza meditativa. La dimensione contemplativa è ulteriormente accentuata dalla volontà di Wilson di stabilire una relazione profonda, sia fisica che psichica, tra gli attori e il pubblico. Tale connessione si sviluppa attraverso l'elemento della durata, che gioca un ruolo cruciale. Lo spettatore è condotto oltre la semplice passività della contemplazione di immagini autoritarie, superando l'attrazione puramente estetica dei suoi complessi affreschi visivi. Questo avviene tramite uno sforzo attivo di partecipazione fisica e sensoriale, che porta alla comprensione e all'interiorizzazione della quarta dimensione, rendendo così l'esperienza teatrale non solo visiva, ma anche immersiva e totalizzante<sup>136</sup>.

Infatti, l'immagine ricreata nell'opera di Wilson diviene percepibile esclusivamente attraverso la lente della quarta dimensione, dove il tempo non è solo un elemento separatore, ma funge da chiave di accesso al suo universo teatrale. In tal modo, il pubblico è invitato a esplorare non solo la narrazione, ma anche le sfumature del tempo che permeano l'opera, rendendo ogni rappresentazione un viaggio profondo e rivelatore nel quale la dimensione temporale diventa un ponte tra l'attore e lo spettatore, aprendo nuove vie di interpretazione e riflessione.

---

<sup>135</sup> Cfr. BRENTANO ROBYN, *Dietro le quinte con Robert Wilson*, in «Frieze», <https://www.frieze.com/>.

<sup>136</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *Viaggio attraverso cinque dimensioni*, in ID. *Il teatro di Robert Wilson*, cit., p. 9.

L'ingresso in questo spazio scenico richiede uno sforzo di adesione fisica, che va oltre la mera contemplazione passiva. La durata estrema dello spettacolo, che raggiunge le sette ore, assume un ruolo cruciale: essa introduce il pubblico a un ritmo alternativo, radicalmente diverso da quello della vita quotidiana. Questo ritmo, ottenuto mediante la resistenza e il superamento della fatica, viene condiviso dallo spettatore nel corso di queste lunghe e impegnative rappresentazioni, dove i gesti degli attori sono volutamente rallentati e dilatati nel tempo. Nei casi di maggiore intensità lo spettatore non si limita ad assistere ma diventa partecipe, condividendo con gli attori anche le più naturali esigenze fisiologiche, entrando così in piena sintonia con il tempo rarefatto della scena. In quel preciso momento si rivela cruciale comprendere le dinamiche di un'immersione totale che prefigurano una certa concezione di teatro. Si tratta di osservare lo spettatore consenziente che, emergendo a intervalli dal proprio stato di torpore, apre gli occhi ogni quarto d'ora per constatare l'immobilità apparente della scena. Questa esperienza temporale alterata lo proietta in un sogno visivo, dove, con commozione, riesce a cogliere la profondità di gesti apparentemente insignificanti, il cambiamento di colori, l'intreccio o la rottura di ritmi sonori e lo spezzarsi improvviso di un grido. È una condizione di sospensione, in cui lo spettatore vive un'esperienza sensoriale totalizzante, caratterizzata da una partecipazione continua e incondizionata<sup>137</sup>.

Nel contesto della rappresentazione scenica è il contrasto tra l'intensità dei movimenti e la sovrapposizione di differenti velocità all'interno della medesima immagine che genera una reazione emotiva nel pubblico. Un esempio emblematico di questo effetto si verifica quando, all'interno di un panorama predominato da cortei lenti e gesti dilatati, un atleta in corsa fa irruzione sulla scena. Tale intervento, che si ripete con una regolarità simile a quella di un metronomo, attraversa lo sfondo da destra a sinistra, imponendo una differente lunghezza d'onda nel ritmo complessivo della performance<sup>138</sup>.

Le reazioni emotive del pubblico nei confronti di *Deafman Glance* si rivelano intense e diversificate. Molti partecipanti descrivono l'esperienza come altamente commovente e trasformativa. L'assenza di dialogo spinge gli spettatori a focalizzarsi sui dettagli visivi e sui gesti degli attori, instaurando un forte senso di intimità e connessione emotiva. Alcuni di loro

---

<sup>137</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *The life and times of Robert Wilson*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 11.

<sup>138</sup> Cfr. FRANCO QUADRI, *The life and times of Robert Wilson*, in FRANCO QUADRI, FRANCO BERTONI, ROBERT STEARNS, *Robert Wilson*, cit., p. 9.

riferiscono di aver vissuto un ampio spettro di emozioni, che vanno dalla meraviglia alla tristezza, dalla confusione alla catarsi<sup>139</sup>.

Dal punto di vista intellettuale *Deafman Glance* stimola molte riflessioni e discussioni. Gli spettatori sono invitati a interpretare le immagini e i simboli presentati sul palco, creando una varietà di letture personali dell'opera. Questa ambiguità intenzionale ha permesso a ciascun individuo di trovare un significato unico e personale nello spettacolo. Critici e studiosi hanno elogiato Wilson per la sua capacità di sfidare le aspettative del pubblico e di spingere i confini del teatro contemporaneo. La critica letteraria e culturale Susan Sontag, ripercorrendo la sua esperienza personale con lo spettacolo, evidenzia come questa produzione teatrale abbia rappresentato per lei una rivelazione. Sontag descrive la sua reazione a *Deafman Glance* come un'esperienza unica e intensamente emozionante, riconoscendo in essa qualcosa che aveva sempre cercato inconsciamente. Per la Sontag, l'importanza dell'opera di Wilson risiede nella sua visione artistica straordinariamente profonda, la quale si manifesta attraverso una creazione dotata di un'estetica di grande impatto e originalità. Inoltre, sottolinea come la vasta e variegata produzione di Wilson, caratterizzata da una notevole prolificità e versatilità, lo collochi tra le figure teatrali più influenti del nostro tempo. Il successo di *Deafman Glance* segna un punto di svolta nella carriera di Wilson, inducendolo a considerare seriamente un percorso professionale nell'ambito teatrale<sup>140</sup>. L'aspetto sensoriale dell'opera è altrettanto significativo. L'uso innovativo della luce, del suono e del movimento crea un ambiente immersivo che ha coinvolto tutti i sensi degli spettatori<sup>141</sup>. La combinazione di immagini surreali e movimenti stilizzati trasporta il pubblico in un mondo onirico, dove la realtà e il sogno si mescolano. Questa esperienza multisensoriale ha reso *Deafman Glance* un'opera memorabile e unica nel suo genere.

L'opera di Wilson continua a essere un punto di riferimento nel teatro contemporaneo, ispirando nuove generazioni di artisti e spettatori a esplorare le infinite possibilità della comunicazione non verbale.

Già il primo risultato di quest'esperienza, la performance *Deafman Glance*, basata sullo studio della mentalità di un adolescente sordomuto, superò qualsiasi attesa: il nome di Wilson divenne noto nel mondo scientifico e al contempo entrò nella storia del teatro contemporaneo<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> Cfr. JOSEPH BRADSHAW, *Deafman Glance*, in «Robert Wilson», <https://robertwilson.com/>.

<sup>140</sup> Cfr. ARTHUR HOLMBERG, *The theater of Robert Wilson*, cit., pp. 6-7.

<sup>141</sup> Cfr. FABRIZIO CRISAFULLI, *Luce attiva: questioni della luce nel teatro contemporaneo*, cit., pp. 160-165.

<sup>142</sup> TATIANA BOUTROVA, *Tre punti di vista*, in FRANCO QUADRI, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, cit., p. 93.



APPENDICE ICONOGRAFICA

**Byrd Hoffman School of Byrds**



Fig. 1 *Byrd Hoffman Foundation*, 1969, Byrd Hoffman Foundation, New York, in <https://robertwilson.com/byrdwoman-gallery/0n9guyin7izzqsyu0zgt9ijukzb9zb>



Fig. 2 *Byrd Hoffman Foundation*, 1969, Byrd Hoffman Foundation, New York, New York, in <https://robertwilson.com/byrdwoman-gallery/0n9guyin7izzqsyu0zgt9ijukzb9zb>



Fig. 3 *Byrd Hoffman Foundation*, 1969, Byrd Hoffman Foundation, New York, New York, in <https://robertwilson.com/byrdwoman-gallery/0n9guyin7izzqsyu0zgt9ijukzb9zb>



Fig. 4 *Byrd Hoffman Foundation*, 1969, Byrd Hoffman Foundation, New York, New York, in <https://robertwilson.com/byrdwoman-gallery/0n9guyin7izzqsyu0zgt9ijukzb9zb>



Fig. 5 *Byrd Hoffman Foundation*, 1969, Byrd Hoffman Foundation, New York, New York, in <https://uima.blogspot.com/2008/01/byrds.html>



*Deafman Glance*



Fig. 6 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://cxainc.com/portfolio/43788/>



Fig. 7 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://www.nytimes.com/2006/10/22/movies/22gold.html>



Fig. 8 *Deafman Gance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://nmcsara.wordpress.com/2013/09/22/innovator-in-multimedia-robert-wilson/>



Fig. 9 *Deafman Gance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://mubi.com/it/it/films/deafman-gance>



Fig. 10 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in *Robert Wilson*, a cura di Franco Quadri, Franco Bertoni, Robert Stearns, Firenze, Octavo, 1997, p. 67



Fig. 11 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://www.passioncinema.ch/deafman-glance/>

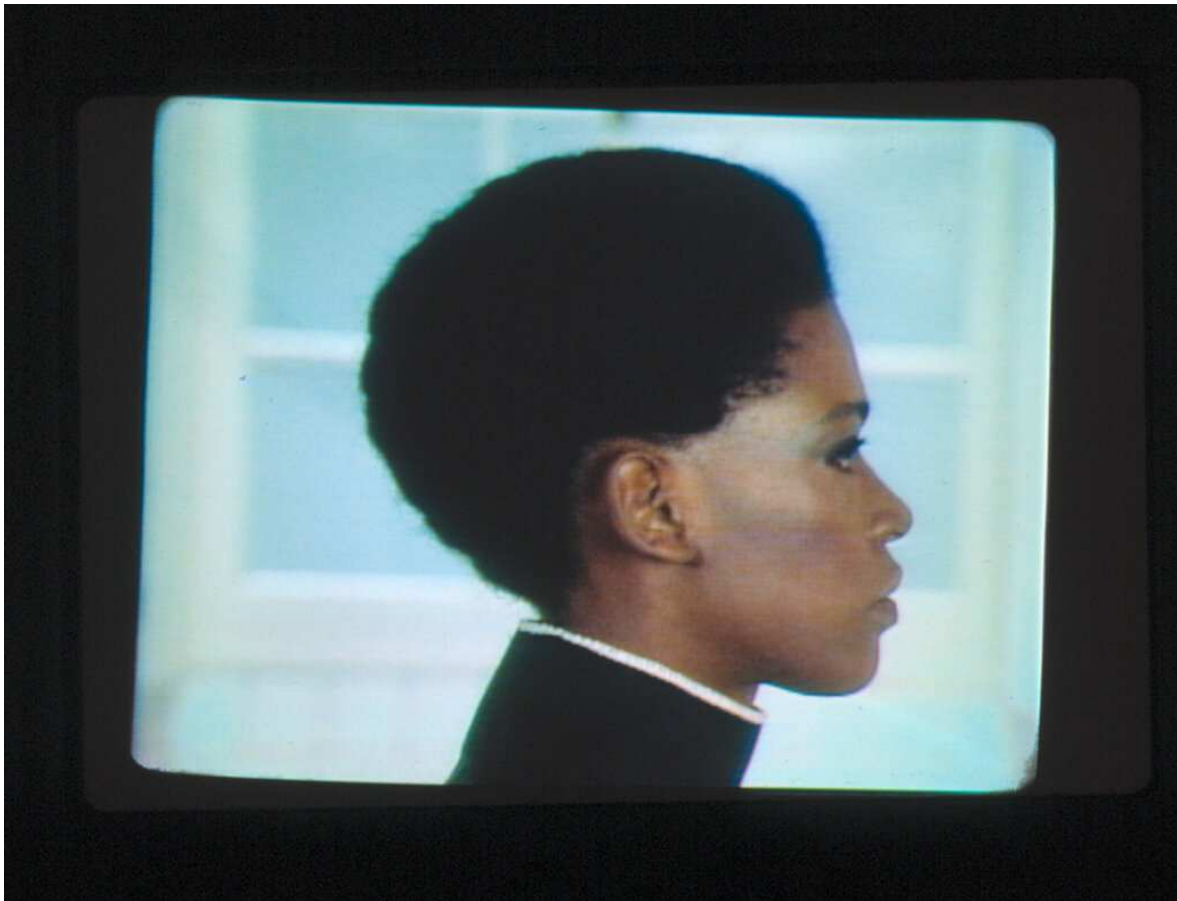


Fig. 12 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://robertwilson.com/deafman-glance>

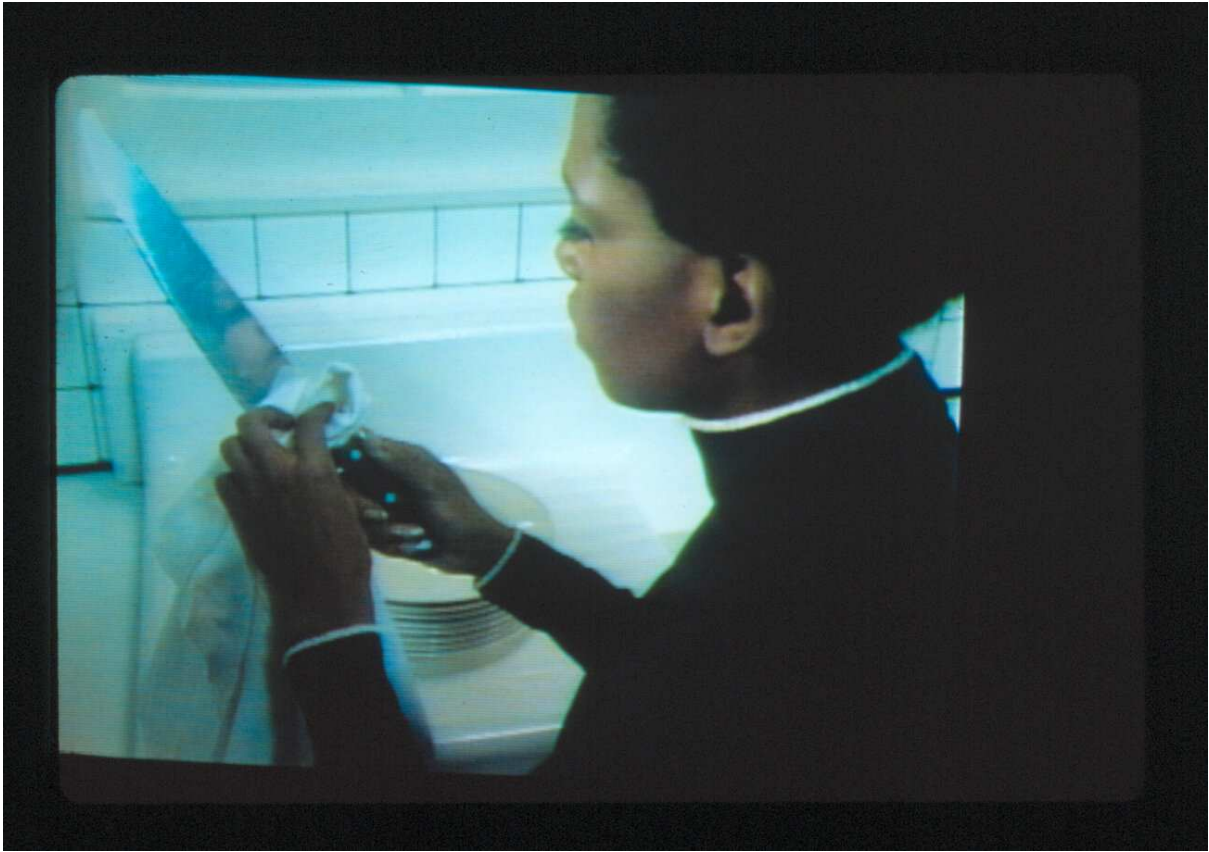


Fig. 13 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://robertwilson.com/deafman-glance>



Fig. 14 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://robertwilson.com/deafman-glance>



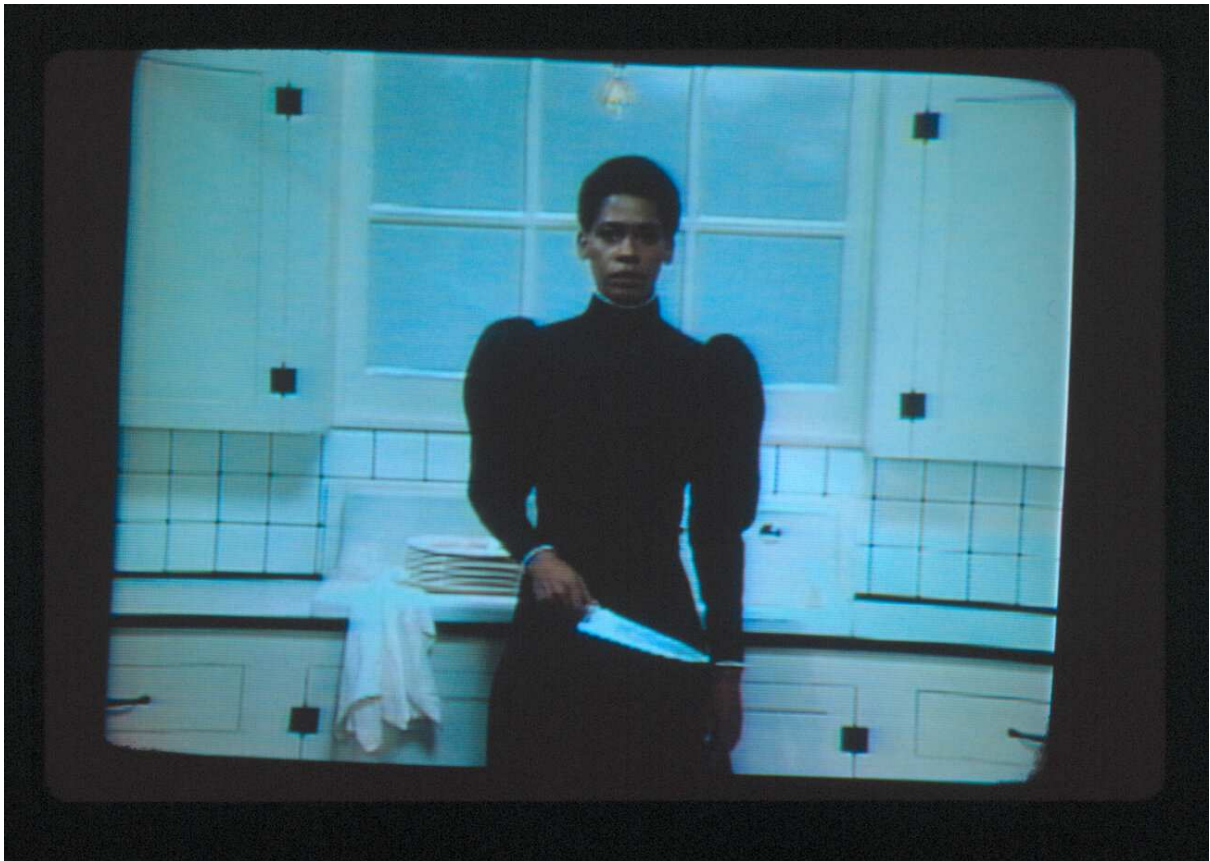


Fig. 15 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://robertwilson.com/deafman-glance>



Fig. 16 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in *Robert Wilson*, a cura di Franco Quadri, Franco Bertoni, Robert Stearns, Firenze, Octavo, 1997, p. 66



Fig. 17 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in *Robert Wilson*, a cura di Franco Quadri, Franco Bertoni, Robert Stearns, Firenze, Octavo, 1997, p. 69



Fig. 18 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://cxainc.com/portfolio/43788/>



Fig. 19 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in *Robert Wilson*, a cura di Franco Quadri, Franco Bertoni, Robert Stearns, Firenze, Octavo, 1997, p. 71



Fig. 20 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in *Robert Wilson*, a cura di Franco Quadri, Franco Bertoni, Robert Stearns, Firenze, Octavo, 1997, p. 71



Fig. 21 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://robertwilson.com/deafman-glance>



Fig. 22 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://cxainc.com/portfolio/43788/>

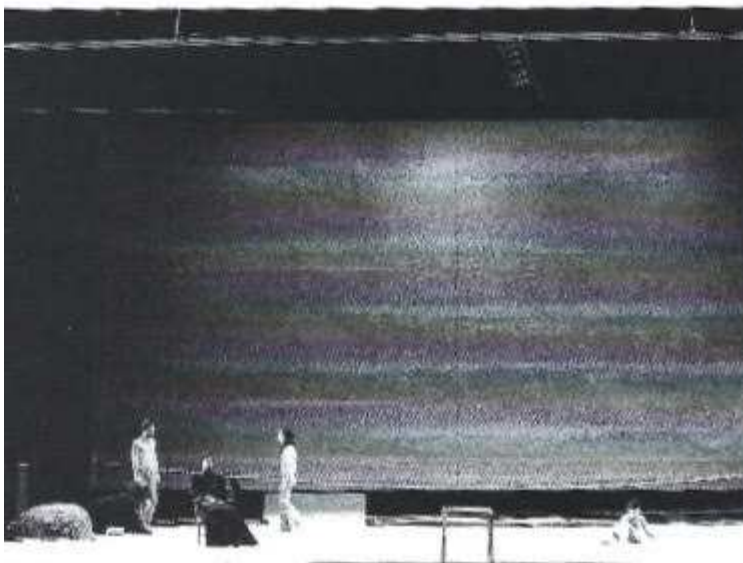
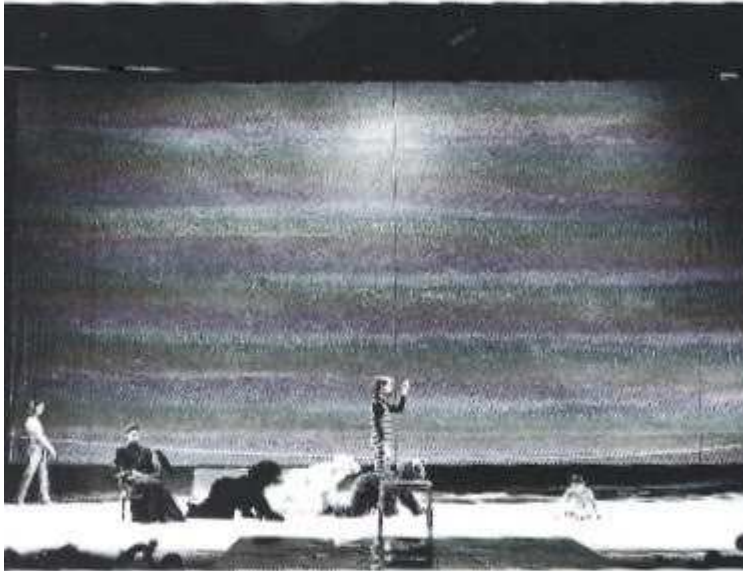
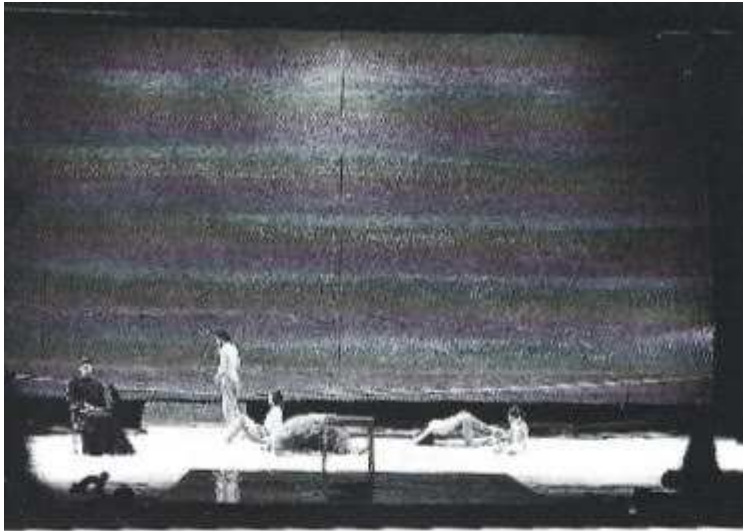


Fig. 23 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in *Robert Wilson*, a cura di Franco Quadri, Franco Bertoni, Robert Stearns, Firenze, Octavo, 1997, p. 68



Fig. 24 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in *Robert Wilson*, a cura di Franco Quadri, Franco Bertoni, Robert Stearns, Firenze, Octavo, 1997, p. 70



Fig. 25 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://robertwilson.com/deafman-glance>





Fig. 26 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://robertwilson.com/deafman-glance>



Fig. 27 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://cxainc.com/portfolio/43788/>



Fig. 28 *Deafman Glance*, 1970, Center for New Performing Arts, Iowa City, Iowa, in <https://cxainc.com/portfolio/43788/>



## BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

### **ROBERT WILSON e *DEAFMAN GLANCE***

#### **Bibliografia**

QUADRI FRANCO, *Il Teatro di Robert Wilson*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976

QUADRI FRANCO, *Viaggio attraverso 5 dimensioni*, in QUADRI FRANCO, *Il Teatro di Robert Wilson*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, pp. 5-18

BRECH STEFAN, *L'arte della regia*, in QUADRI FRANCO, *Il Teatro di Robert Wilson*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, pp. 36-56

SIMMER BILL, *Teatro come terapia*, in QUADRI FRANCO, *Il Teatro di Robert Wilson*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, pp. 115-124

SHYER LAURENCE, *Robert Wilson and his collaborators*, New York, Theater Communication Group, 1989

HOLMBERG ARTHUR, *The theater of Robert Wilson*, Cambridge, University Press, 1996

QUADRI FRANCO, BERTONI FRANCO, STEARNS ROBERT, *Robert Wilson*, Firenze, Octavo, 1997

QUADRI FRANCO, *The Life and Times of Robert Wilson*, in QUADRI FRANCO, BERTONI FRANCO, STEARNS ROBERT, *Robert Wilson*, Firenze, Octavo, 1997, pp. 9-63;

STEARNS ROBERT, *Prima dello sguardo del sordo*, QUADRI FRANCO, BERTONI FRANCO, STEARNS ROBERT, *Robert Wilson*, Firenze, Octavo, 1997, pp- 207-213

QUADRI FRANCO, *Robert Wilson o il teatro del tempo*, Milano, Ubulibri, 1999

SHEVTSOVA MARIA, *Robert Wilson*, London, Taylor & Francis Ltd, 2007

VALENTINI VALENTINA, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007

CRISAFULLI FABRIZIO, *Luce attiva: questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Corazzano, Titivillus, 2017, pp. 158-166

### **Sitografia**

<https://robertwilson.com/>

<https://robertwilson.com/deafman-glance>

<https://www.watermillcenter.org/foundation/>

ALS HILTON, <https://www.newyorker.com/magazine/2012/09/17/slow-man>

BEYER ANDERS

<https://www.andersbeyer.com/publications/interviews/the-only-constant-is-change/>

BRADSHAW JOSEPH <https://robertwilson.com/>

BRENTANO ROBYN, <https://www.frieze.com/article/robyn-brentano-robert-wilson-239>

TURCHETTI PIER MARCO,

<https://turchettiblog.wordpress.com/2018/11/24/pillole-di-teatro-robert-wilson-e-la-soluzione-ipnotica/>

PREVIDERÉ SERENA

<https://webzine.theatronduepuntozero.it/%E2%80%8B%E2%80%8Brobert-wilson-larchitetture-del-silenzio/>

CASTELLI STEFANO

<https://www.ilsole24ore.com/art/la-mia-voce-e-albero-incontro-un-gigante-regia-bob-wilson-AFZivRYD>

ROMERO LAURENCE, <https://www.jstor.org/stable/396156>

## **Video**

*Deafman Glance*

<https://www.youtube.com/watch?v=4t-NtrLzgkE>

*Deafman Glance-Absolute Wilson*, documentario

<https://www.youtube.com/watch?v=erzedLYLvqo>

## **TEORIA DELLA PERCEZIONE**

### **Bibliografia**

WILSON ROBERT, *Dalla creatività del ragazzo all'immagine-silenzio*, Roma, Bulzoni, 1974

CASELLI MARIA CRISTINA, MARAGNA SIMONETTA, VOLTERRA VIRGINIA, *Linguaggio e sordità. Gesti, segni e parole nello sviluppo e nell'educazione*, Bologna, Il Mulino, 2007

ARNHEIM RUDOLF, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 2008

BRUNO NICOLA, PAVANI FRANCESCO, ZAMPINI MASSIMILIANO, *La percezione multisensoriale*, Bologna, Il Mulino, 2010

LOWEN ALEXANDER, *Il linguaggio del corpo*, Milano, Feltrinelli, 2013

ZANETTI ARIANNA, *Comunicazione non verbale a teatro: tragedia greca e teatro contemporaneo a confronto*, tesi di laurea, relatore Prof. Giuseppe Spolaore, Padova, Università degli studi di Padova, anno accademico 2016/2017

### **Sitografia**

LEGGE DORIANA,

<http://www.arabeschi.it/forme-del-silenzio-tracce-suono-appunti-per-un-ascolto-teatrale-/>

### **TESTI DI CARATTERE GENERALE**

#### **Bibliografia**

VALENTINI VALENTINA, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, 2007

RANDI ELENA, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Roma, Carocci, 2014

#### **Sitografia**

<https://www.georgemcneil.org/biography>

<https://www.moma.org/artists/3167>

<https://www.ipsee.info/>