

RISVEGLIARE LA SOVVERSIONE: UN'ESPLORAZIONE BALLETTICA DEI PAESAGGI LINGUISTICI NE *LA BELLA ADDORMENTATA NEL BOSCO*

Victoria Ioannidou¹

1. INTRODUZIONE

La fiaba de *La Bella Addormentata nel Bosco* è uno dei racconti più noti e reinterpretati del canone occidentale, con radici profonde nella tradizione orale europea e celebri versioni letterarie di Charles Perrault (1697) e dei fratelli Grimm (1812). *La Bella Addormentata*, in particolare, si configura come una narrazione paradigmatica dell'immaginario patriarcale occidentale, in cui la passività femminile è celebrata come virtù salvifica: proprio per questo, decostruirne i codici significa interrogare le radici culturali della subordinazione di genere. La narrazione archetipica – la principessa inerte, la fata malvagia, il bacio salvifico del principe – ha attraversato i secoli, alimentando rappresentazioni teatrali, letterarie e cinematografiche che spesso perpetuano modelli patriarcali e ruoli di genere rigidamente codificati.

La scelta di analizzare l'adattamento ballettico di Reginaldo Oliveira nasce dalla sua rilevanza come riscrittura critica di una fiaba paradigmatica della costruzione patriarcale occidentale. *Sleeping Beauty*, tra le narrazioni più emblematiche del modello femminile passivo, consente di interrogare le modalità in cui il corpo scenico e lo spazio performativo possano produrre sovversione simbolica. In particolare, la produzione di Oliveira offre uno spunto prezioso per riflettere sul ruolo del corpo, della scena e del movimento come strumenti di interrogazione culturale. Lo spettacolo non si limita a reinterpretare la fiaba: la smonta e la ricompone secondo logiche simboliche, visive e performative che mettono in discussione l'inerzia narrativa e politica del testo originario.

Lontano dall'estetica idealizzata del balletto classico ottocentesco – come quello di Marius Petipa e Tchaikovsky – la messa in scena proposta da Oliveira si pone come un'opera critica che sovverte la struttura simbolica tradizionale. La trama viene ridefinita attraverso scelte coreografiche, scenografiche e visive che, agendo come veri e propri codici linguistici, restituiscono un'immagine rinnovata e politicamente significativa della protagonista. Aurora non è più la principessa salvata, ma un soggetto attivo che riscrive il proprio destino, incarnando una nuova agentività femminile, in linea con prospettive teoriche di ambito femminista (Butler, 2004; Cavarero, 2011), corporeo-filosofico (Merleau-Ponty, 1945; Lepecki, 2006), e performativo (Foster, 2011; Manning, 2009).

L'obiettivo di questo articolo è dimostrare come tale produzione rappresenti un esempio emblematico dell'uso del linguaggio ballettico come forma di riflessione sociale e di resistenza allegorica. L'analisi si concentra su ciò che qui definiamo «paesaggi linguistici performativi»: un insieme multimodale di segni non verbali – movimento, spazio, luce, costume – che agiscono come pratiche semiotiche capaci di generare nuovi orizzonti di senso, in linea con l'estensione visuale e simbolica del concetto di *linguistic landscape* (Landry, Bourhis, 1997; Kitis, Milani, 2015).

¹ Università Aristotele di Salonicco.

Il progetto artistico è frutto di una collaborazione interdisciplinare che ha coinvolto figure di rilievo nel panorama europeo delle arti performative. La regia e la coreografia sono di Reginaldo Oliveira, noto per la sua capacità di coniugare tecnica classica e vocabolari contemporanei. Matthias Kronfuss firma la scenografia e le proiezioni video, traslando l'immaginario fiabesco in uno spazio visivo postmoderno. I costumi di Judith Adam agiscono come dispositivi semiotici, sovvertendo i codici di genere. La drammaturgia, affidata a Maren Zimmermann, costruisce un impianto narrativo aperto e polisemico, mentre il disegno luci di Lukas Breitfuß genera ambienti emotivi e simbolici dinamici.

Attraverso una lettura attenta di questi elementi, l'articolo intende dimostrare come il balletto odierno possa costituire uno spazio trasformativo capace di riscrivere il mito, di risvegliare nuove narrazioni e di interpellare criticamente le strutture culturali della società contemporanea.

2. CORNICE TEORICA

L'analisi della produzione *La Bella Addormentata nel Bosco* di Reginaldo Oliveira si fonda su una cornice teorica interdisciplinare che integra semiotica, performance studies, studi sul corpo e teoria critica femminista. Lo scopo è fornire strumenti interpretativi capaci di cogliere la complessità del linguaggio ballettico del presente, in particolare quando esso viene utilizzato per interrogare e sovvertire narrazioni canoniche.

Il concetto cardine di questa lettura è quello di paesaggio linguistico performativo, un'estensione del termine *linguistic landscape* introdotto da Landry e Bourhis (1997: 23-49) in ambito sociolinguistico per misurare la visibilità linguistica negli spazi urbani. Questo concetto è stato successivamente ampliato e adattato a contesti artistici e simbolici da Peck e Stroud (2015) e da Kitis e Milani (2015), che hanno posto l'accento sul ruolo del corpo, della performatività e della multimodalità nella costruzione dei paesaggi linguistici. Applicato alla scena, il paesaggio linguistico performativo consente di considerare lo spazio teatrale come un terreno discorsivo in cui segni non verbali – gesti, costumi, luci, posture – si combinano per generare significato e incidere sulla percezione dello spettatore.

All'interno di questo quadro, la teoria della multimodalità proposta da Jewitt (2005: 275-278) permette di interpretare la performance scenica come un sistema comunicativo complesso, in cui linguaggio corporeo, visualità, suono e spazio si intrecciano. Applicare questa prospettiva al balletto significa riconoscere la scena come un ambiente multimodale che eccede la parola, facendo emergere una grammatica coreografica polisemica e stratificata.

Sul piano del movimento, le riflessioni di Susan Leigh Foster (2011: 25-40) sono fondamentali per intendere il corpo danzante come dispositivo epistemico e affettivo. Foster mette in evidenza come la danza non sia soltanto rappresentazione estetica, ma anche processo conoscitivo, in grado di attivare un'empatia cinestetica tra performer e spettatore. Questa chiave di lettura si rivela particolarmente utile per analizzare posture, tensioni ed energie che attraversano i corpi sulla scena, spesso in contrasto con l'armonia codificata del balletto classico.

Un ulteriore strato teorico proviene dalla semiotica teatrale elaborata da Jiří Veltruský (2014), secondo cui ogni elemento della scena – dal gesto all'oggetto – assume valore di segno. La performance diventa così un testo pluristratificato, in cui codici diversi interagiscono per produrre senso. In questa prospettiva, la scena non è uno sfondo, ma un sistema semiotico articolato in cui ogni componente contribuisce alla costruzione del significato.

Le teorie di André Lepecki (2006: 1-13) sulla danza postmoderna offrono strumenti critici per interpretare la costruzione coreografica contemporanea. Lepecki individua nella discontinuità cinetica – corpi trattiene, gesti spezzati, posture interrotte – una forma di resistenza coreografica alle estetiche normate della danza classica. Tale resistenza mette in crisi i codici tradizionali e apre a nuove modalità di soggettivazione e di narrazione corporea.

La dimensione cromatica è inoltre assunta come componente essenziale del linguaggio scenico. Seguendo la teoria sinestetica di Wassily Kandinsky (1989: 33-40), che attribuisce ai colori una “voce interiore” capace di suscitare risonanze affettive e spirituali, la luce e le cromie vengono considerate come atti comunicativi autonomi. L'illuminazione diventa così strumento di modulazione percettiva, capace di strutturare l'ambiente emotivo della scena e orientare lo sguardo dello spettatore.

Infine, la cornice teorica si arricchisce dei contributi della teoria femminista e filosofica della corporeità. I concetti di performatività del genere (Butler, 2004: 17-29), intesa come la costruzione ripetitiva e normativa delle identità di genere attraverso pratiche corporee; di corporeità relazionale e vulnerabile (Cavarero, 2011: 28-35), che vede il corpo come esposto e dipendente dagli altri e dunque politicamente potente nella sua fragilità; e di *worlding* (Manning, 2009: 27-42), ovvero la capacità del gesto di creare mondi relazionali e sensibili, offrono strumenti per comprendere il corpo danzante non solo come rappresentazione estetica, ma come pratica ontologica. In questa prospettiva, la scena diventa un luogo in cui il corpo si configura come soggetto politico e relazionale, capace di decostruire ruoli imposti e di attivare narrazioni alternative.

2.1. *Filosofia del corpo e corporeità performativa*

Nel contesto della danza contemporanea, il corpo oltrepassa la grazia esteriore per diventare un luogo epistemico che genera e trasmette significato. La filosofia del corpo offre strumenti per leggere la performance come pensiero incarnato, capace di produrre conoscenza attraverso il gesto.

Maurice Merleau-Ponty (1945: 120-136), nel suo approccio fenomenologico, afferma che «Noi siamo i nostri corpi» e che ogni esperienza del mondo è mediata dalla percezione corporea. Da questa prospettiva, il danzatore non si limita a rappresentare un ruolo: egli è il movimento, vive, crea e comunica attraverso la propria presenza sensibile.

Parallelamente, le riflessioni contemporanee sulla vulnerabilità del corpo – in particolare quelle di Butler (2004: 17-29) e Cavarero (2011: 28-35) – propongono un'idea di corporeità esposta, fragile ma anche profondamente relazionale e dunque politicamente potente. La precarietà, lungi dall'essere mera debolezza, diventa condizione di resistenza e trasformazione, poiché è nell'apertura all'altro che il corpo acquisisce la propria forza critica.

In sinergia con questo approccio, Manning (2009: 27-42) introduce il concetto di *relational movement*, secondo cui il gesto non è mai isolato ma emerge dall'interazione con l'ambiente, con gli altri corpi e con lo spettatore. La danza genera così mondi condivisi (*worlding*), che si presentano come spazi politici di relazione e di agency.

3. METODOLOGIA

Lo studio si fonda su un approccio qualitativo, centrato sull'osservazione diretta della produzione *La Bella Addormentata nel Bosco* di Reginaldo Oliveira e sull'analisi multimodale dei suoi elementi performativi. La metodologia adottata mira a individuare come la

performance costruisca significato attraverso la combinazione di codici espressivi non verbali, in particolare corporei, visivi e spaziali, seguendo la prospettiva delineata da Jewitt (2011: 3–14) che considera immagini, gesti, suoni e posture come modalità comunicative interdipendenti.

Per orientare l'analisi è stata predisposta una griglia osservativa articolata in sei categorie interconnesse:

1. *Coreografia e movimento*: l'analisi ha considerato il vocabolario gestuale, con attenzione a posture, asimmetria, meccanicità e interruzioni del flusso coreografico.
2. *Scenografia e oggetti scenici*: è stata esaminata la funzione segnica dello spazio scenico e degli oggetti. In questa prospettiva, lo spazio scenico è stato interpretato non come sfondo neutro, ma come costruito sociale ed estetico che agisce nella produzione del significato performativo (Stanger, 2014: 72-90).
3. *Costumi*: si è analizzata la costruzione visuale dell'identità attraverso l'ibridazione stilistica e la messa in discussione dei codici binari di genere.
4. *Luce e cromatismi*: l'indagine ha osservato l'uso drammaturgico della luce e del colore, intesi come dispositivi narrativi autonomi capaci di trasformare l'ambiente emotivo della scena.
5. *Comunicazione non verbale*: sono stati osservati micromovimenti, gesti relazionali, sguardi e posture che veicolano tensioni e relazioni interpersonali.
6. *Dinamiche relazionali*: l'analisi si è concentrata sulle interazioni corporee tra i performer, interpretandole come configurazioni di potere, di empatia o di resistenza.

Questo approccio ha permesso di indagare la relazione tra i diversi canali comunicativi e la loro capacità di generare una narrazione alternativa rispetto alla fiaba tradizionale. In particolare, l'attenzione si è concentrata sulla costruzione della soggettività corporea e sulla sovversione simbolica attuata mediante scelte estetiche e performative.

4. ANALISI DEL CASO

Per mantenere coerenza con l'impianto metodologico delineato nella sezione precedente, l'analisi applica la griglia osservativa articolata in sei categorie (coreografia e movimento; scenografia e oggetti scenici; costumi; luce e cromatismi; comunicazione non verbale; dinamiche relazionali). Ognuna delle sottosezioni seguenti corrisponde a una di queste categorie e mostra come attraverso le scelte estetiche e performative, la produzione costruisca un paesaggio linguistico performativo capace di sovvertire i codici della fiaba originale e generare nuovi significati critici.

La produzione *La Bella Addormentata nel Bosco*, di Reginaldo Oliveira, agisce come un vero e proprio dispositivo critico, capace di riscrivere i codici narrativi e simbolici della fiaba classica attraverso precise scelte performative. Nelle versioni canoniche – da Charles Perrault (1697), ai fratelli Grimm (1812), fino al balletto ottocentesco di Marius Petipa e Pyotr Tchaikovsky – la vicenda si struttura attorno a un modello narrativo rigido: Aurora è vittima di una maledizione e solo il bacio salvifico del principe maschile le restituisce vita e futuro. Questa dinamica sancisce la passività del corpo femminile e la centralità del potere maschile.

Oliveira smonta il paradigma fiabesco attraverso la danza contemporanea, costruendo un linguaggio alternativo che sovverte ruoli di genere, strutture di potere e dinamiche identitarie. Il risultato è un paesaggio linguistico performativo in cui movimento, spazio scenico, costumi, luce e gesto agiscono come codici critici e riflessivi. L'analisi è articolata in sottosezioni tematiche, ciascuna dedicata a un aspetto specifico.

4.1. Coreografia e movimento

Uno degli elementi più incisivi della produzione è l'uso della coreografia come strumento di riscrittura critica della fiaba. Se nel modello canonico Aurora è corpo inerte e silenzioso, Oliveira le restituisce un'agency attraverso un vocabolario coreografico frammentato, interrotto e disarmonico. I suoi movimenti attraversano un arco trasformativo: dalla rigidità iniziale, che richiama la prigionia narrativa, alla progressiva esplosione motoria con gesti spezzati, posture sghembe e scatti improvvisi. Un esempio emblematico è la sequenza della strega, costruita su gesti ripetitivi e meccanici che evocano il movimento del fuso: il corpo diventa macchina ossessiva, simbolo di un destino cieco, in netto contrasto con l'organicità fluida del balletto classico.

Queste strategie, tipiche della danza contemporanea, costituiscono una forma di resistenza all'estetica idealizzata del balletto classico (Lepecki, 2006: 1-13). Un momento cruciale è la scena in cui Aurora non viene risvegliata, ma è lei a risvegliare il principe. Il gesto, accompagnato dal passaggio della luce da toni freddi a un rosso caldo e pulsante, ribalta la direzione della salvezza e spezza la logica della passività femminile.

Secondo la teoria della performatività del genere (Butler, 2004: 17-29), il corpo in scena non riproduce un ruolo "naturale", ma disarticola la norma attraverso una ripetizione differente. Il gesto diventa dunque pratica politica: Aurora non è più oggetto di redenzione, ma soggetto trasformativo. In tale prospettiva, Foster (2011: 25-40) concepisce il corpo danzante come dispositivo epistemico che genera conoscenza attraverso la tensione fra attesa e rottura. La coreografia, in questa prospettiva, non illustra una storia, ma la produce, trasformando la fiaba in linguaggio critico. Il gesto di Aurora non infrange soltanto il sonno fisico della fiaba tradizionale, ma interrompe il sonno mentale del principe: una paralisi intellettuale e culturale che si rivela più insidiosa dello stesso incantesimo corporeo. In questo passaggio la scena ribalta il nucleo simbolico della fiaba, trasferendo l'atto di salvezza al corpo femminile, che si afferma come soggetto attivo e agente di trasformazione.

4.2. Scenografia e oggetti scenici

Lo spazio scenico di Oliveira non è un semplice contenitore dell'azione, ma dispositivo narrativo attivo. Nel primo atto richiama la tradizione fiabesca: architetture leggere, colori pastello, luci calde che evocano un'atmosfera armonica e sospesa. Progressivamente tuttavia, questa coerenza viene incrinata dalla comparsa di elementi estranei – superfici fredde, strutture geometriche, riflessi metallici – che preparano la trasformazione.

Il secondo atto segna il collasso definitivo del castello fiabesco: lo spazio diventa industriale, cupo, segnato da luci al neon e proiezioni digitali. In questa metamorfosi, lo spazio scenico si configura come costruito sociale ed estetico e come agente attivo che partecipa alla produzione di senso (Stanger, 2014: 72-90). L'ambiente visivo, uniformato e spoglio, riflette un mondo omologato in cui le identità individuali si dissolvono dietro occhiali neri e abiti angolosi. Le architetture luminose e le superfici riflettenti disegnano un paesaggio distopico e normativo: un ambiente urbano astratto in cui il corpo non è accolto, ma sorvegliato, moltiplicato all'infinito, come imprigionato in un dispositivo di visibilità che ne regola i movimenti e limita le possibilità di azione (Foucault, 1975: 201-203).

In questo senso, lo spazio scenico opera come paesaggio linguistico performativo capace di destabilizzare l'immaginario tradizionale e di materializzare visivamente dinamiche di controllo e alienazione. Come osservano Bay-Cheng e Kattenbelt (2010: 91-95), nelle performance intermediali lo spazio è un palinsesto interattivo: Oliveira sfrutta

questa potenzialità trasformando il fuso fiabesco in simbolo geometrico minaccioso, dispositivo di inquietudine piuttosto che strumento di destino.

4.3. *Costumi e costruzione identitaria*

I costumi disegnati da Judith Adam, agiscono come segni performativi e non come ornamenti decorativi. Nel primo atto evocano la fiaba tradizionale, con tessuti leggeri e tonalità pastello; tuttavia emergono già alcune anomalie – asimmetrie, inserti fluorescenti, texture sintetiche – che incrinano l'illusione storicizzante.

Il secondo atto introduce un cambiamento radicale: abiti scuri, rigidi, geometrici che neutralizzano l'identità individuale e dissolvono i confini di genere. Le silhouette diventano ambigue, gli attributi sessuali convenzionali dissimulati. L'effetto è coerente con la nozione di performatività del genere (Butler, 2004: 17-29): il genere non viene rappresentato, ma messo in crisi attraverso pratiche visive.

Nella scena in cui Aurora e la strega indossano costumi ibridi che fondono i loro elementi simbolici, emerge una soggettività fluida e polisemica. Barbieri (2017: 88-97) definisce il costume come «seconda pelle culturale»: in questa produzione, esso non solo veste il corpo, ma lo riscrive, destabilizzando i binarismi e trasformando la fiaba in un discorso critico sull'identità. Particolarmente significativa è la scena in cui Aurora e la strega, entrambe in costumi ibridi che mescolano attributi opposti (velo leggero accostato a tessuti rigidi, colori caldi uniti a toni cupi), appaiono quasi speculari: la distinzione tra innocenza e minaccia si dissolve in una figura unica, fluida e refrattaria a ogni classificazione.

4.4. *Comunicazione non verbale e dinamiche relazionali*

In assenza di parola la comunicazione non verbale diventa linguaggio drammaturgico autonomo. Gestì, posture, sguardi e micromovimenti veicolano tensioni affettive e relazionali. Particolarmente significativa è la scena in cui Aurora rifiuta di seguire il principe attraverso un'immobilità deliberata: la stasi non è passività, ma atto politico che ribalta l'aspettativa dell'azione maschile.

Questa grammatica silenziosa si può leggere attraverso la nozione di kinestesia performativa (Foster, 2011: 25-32), secondo cui il gesto attiva nello spettatore una risposta percettiva ed empatica. L'ambiguità dei segni – un sorriso che oscilla fra complicità e minaccia, una carezza che diventa esercizio di potere – genera una molteplicità di significati, destabilizzando le rigidità della fiaba originale. In un'altra scena, l'intensità dello sguardo tra Aurora e la strega costruisce una tensione affettiva che sfugge alla logica dicotomica del bene e del male: il conflitto fiabesco si traduce in una relazione complessa di attrazione, minaccia e complicità. La comunicazione non verbale in questa prospettiva diventa veicolo di agency e resistenza.

4.5. *Luce e cromatismi*

Il disegno delle luci, firmato da Lukas Breitfuß, costituisce uno dei dispositivi simbolici più raffinati. Nel primo atto la luce calda e diffusa costruisce un'atmosfera idilliaca, coerente con l'estetica classica. Tuttavia emergono già fasci tagliati e ombre che incrinano l'equilibrio.

Nel secondo atto, i toni cromatici si fanno drammatici: blu elettrico, rosso sangue, nero profondo. La luce non accompagna più l'azione ma la guida, contraddice e trasforma. Il paesaggio luminoso in questo senso diventa "pittura temporale" (Palmer, 1985: 44-52), un dispositivo che scandisce il tempo emotivo e percettivo dello spettatore.

La scena in cui Aurora risveglia il principe è esemplare: il passaggio dal blu al rosso segna la transizione simbolica dalla stasi all'azione, dall'inerzia all'autonomia. In assenza di parola la luce stessa parla: amplifica la coreografia, sovverte il mito fiabesco e diventa segno politico. Le ombre proiettate amplificano il senso di inquietudine, creando corpi doppi, deformati, spettrali: la luce non si limita a rivelare ma sdoppia, altera e inquieta, rafforzando la dimensione perturbante della riscrittura scenica.

4.6. Conclusioni

Attraverso strategie come il corpo meccanico della strega che evoca il fuso, lo spazio scenico trasfigurato in paesaggio distopico, i costumi ibridi che fondono Aurora e strega, la comunicazione non verbale che spezza la dicotomia bene/male, le luci che sdoppiano e deformano i corpi – l'allestimento di Oliveira costruisce un paesaggio linguistico performativo complesso e polisemico. Ogni elemento scenico si fa segno critico, capace di mettere in crisi la linearità della fiaba e di generare nuove configurazioni simboliche. In questo modo, *La Bella Addormentata nel Bosco* non si limita a riscrivere un racconto tradizionale: lo decostruisce dall'interno, sovvertendo i suoi presupposti narrativi e trasformandolo in un atto politico ed epistemico in cui il corpo femminile si afferma come soggetto attivo di resistenza e di produzione di senso.

5. CONCLUSIONI FINALI

Lo studio ha mostrato come la produzione *La Bella Addormentata nel Bosco* di Reginaldo Oliveira operi una profonda riscrittura della fiaba classica, mettendo in discussione i codici narrativi e simbolici del balletto canonico.

Attraverso il concetto di paesaggio linguistico performativo, applicato alla scena, tessuto multimodale di segni corporei, visivi e spaziali (Landry e Bourhis, 1997; Peck e Stroud, 2015; Kitis e Milani, 2015), si è evidenziato come coreografia, scenografia, costumi, luce e comunicazione non verbale assumano valore di segni culturali che producono significato oltre la parola. La danza contemporanea diventa così linguaggio epistemico in grado di generare conoscenza e critica sociale.

Il confronto con la fiaba originale (Perrault, Grimm, Petipa/Tchaikovsky) ha messo in luce la radicalità della sovversione. Il risveglio di Aurora non è solo rovesciamento di ruoli di genere, ma metafora di un atto politico ed epistemico: spezzare il torpore del pensiero normativo, più insidioso della paralisi del corpo. In questa prospettiva, la produzione di Oliveira mostra come la danza possa farsi linguaggio critico, capace di risvegliare coscienze e immaginari collettivi. La produzione destabilizza i binarismi di genere, sovverte la gerarchia maschile/femminile e propone un'immagine politica del corpo, coerente con la teoria della performatività del genere (Butler, 2004) e con l'etica della vulnerabilità relazionale (Cavarero, 2011).

Ogni elemento scenico partecipa a questa decostruzione: la coreografia frammentata come resistenza (Lepecki, 2006); lo spazio distopico come costruito sociale (Stanger, 2014); i costumi ibridi come riscrittura identitaria (Barbieri, 2017); la comunicazione non verbale come linguaggio affettivo (Foster, 2011); la luce come pittura temporale che segna il passaggio dall'inerzia all'azione (Palmer, 1985). Insieme, questi codici compongono un

paesaggio linguistico che interroga la tradizione e propone nuove possibilità di soggettivazione.

In conclusione, *La Bella Addormentata* di Oliveira non è una rivisitazione puramente estetica della fiaba, ma un esperimento performativo che mette in discussione i presupposti culturali e politici del racconto originario. Lungi dall'essere un corpo muto e inerte, Aurora si risveglia come soggetto politico e relazionale, inaugurando un nuovo immaginario critico del corpo e della danza contemporanea.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Banes S. (1994), *Writing dancing in the age of postmodernism*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Barbieri D. (2017), *Costume in performance: materiality, culture and the body*, Bloomsbury Academic, London.
- Bay-Cheng S., Kattenbelt C. (2010), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam University Press, Amsterdam.
- Butler J. (1990), *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, Routledge, New York.
- Butler J. (2004), *Undoing Gender*, Routledge, New York.
- Cavarero A. (2011), *Horrorism. Naming contemporary violence*, Columbia University Press, New York.
- Foster S. L. (1996), *Choreographing history*, Indiana University Press, Bloomington.
- Foster S. L. (2011), *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*, Routledge, New York.
- Grimm J., Grimm W. (1812), *Kinder- und Hausmärchen*, Realschulbuchhandlung, Berlin.
- Jewitt C. (2005), "Analyzing multimodal interaction: A methodological framework", in *Applied Linguistics*, 26, 2, pp. 275-278.
- Jewitt C. (ed.) (2011), *The Routledge handbook of multimodal analysis*, Routledge, London.
- Kandinsky W. (1989), *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano.
- Kitis E., Milani T. (2015), "The performative function of the linguistic landscape", in *Applied Linguistics Review*, 6, 2, pp. 171-194.
- Landry R., Bourhis R. Y. (1997), "Linguistic landscape and ethnolinguistic vitality: An empirical study", in *Journal of Language and Social Psychology*, 16, 1, pp. 23-49.
- Lepecki A. (2006), *Exhausting dance: Performance and the politics of movement*, Routledge, New York.
- Manning E. (2009), *Relationscapes: Movement, art, philosophy*, MIT Press, Cambridge (MA).
- Merleau-Ponty M. (1945), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano.
- Monks A. (2010), *The actor in costume*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Oliveira R. (2023), *Sleeping Beauty*, Salzburger Landestheater, Salzburg.
- Palmer R. H. (1985), *The lighting art: the aesthetics of stage lighting design*, Theatre Arts Books, New York.
- Peck J., Stroud C. (2015), "Skinscapes", in *Linguistic Landscape*, I, 1-2, pp. 133-151.
- Perrault C. (1697), *Histoires ou contes du temps passé*, Barbin, Paris.
- Petipa M., Tchaikovsky P. I. (1890), *The Sleeping Beauty*, Mariinsky Theatre, St. Petersburg.
- Stanger A. (2014), "The Choreography of Space: Towards a Socio-Aesthetics of Dance", in *New Theatre Quarterly*, 30, 1, pp. 72-90.
- Veltruský J. (2014), *An Approach to the Semiotics of Theatre*, Masarykova univerzita, Brno.
- Zipes J. (2006), *Fairy tales and the art of subversion*, Routledge, London.