



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE COGNITIVE, PSICOLOGICHE,
PEDAGOGICHE E DEGLI STUDI CULTURALI

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE COGNITIVE XXXVII CICLO

Curriculum: Teorie e tecnologie sociali, territoriali, dei media e delle arti performative

Essere Paesaggio

- attore, spettatore, ambiente -

PEMM-01/A

Tesi di Dottorato di:
Cristiana Minasi

Coordinatrice del Dottorato:
Chiar.ma Prof.ssa A. Falzone

Tutor:
Chiar.mo Prof. D. Tomasello

Cotutor:
Chiar.mo Prof. M. Graziano

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

**A mio figlio
Samuele Orlando**

perché niente è vero e vero può essere tutto
(L. Pirandello)

D'altronde, il mio intento qui è di porre un problema, non di dare una risposta. (...) Il problema che pongo è questo: ritenete che il teatro all'aperto sia il luogo adatto per presentare al pubblico quella che noi chiamiamo l'Arte del Teatro, o vi pare che sia più idoneo il Teatro coperto? Il primo vi offre delle condizioni naturali, il secondo delle condizioni artificiali

(G. Craig)

Il nuovo teatro, insomma, è rapporto tra natura e corpo umano, è riunificazione tra uomo e mondo animale

(V. Mejerchol'd)

Il mio vero e unico scopo è indagare l'interazione tra tutte le forze della natura

(F. Humbolt)

Se l'occhio non si esercita, non vede. Se la pelle non tocca, non sa. Se l'uomo non immagina, si spegne

(D. Dolci)

INDICE:

Introduzione	1
---------------------	----------

Capitolo 1

Studiare il paesaggio

1.1 Definizione preliminare dell'oggetto di ricerca	4
1.2 Gli spazi quale matrice concreta e simbolica	11
1.3 Il gruppo come idea di società	14
1.4 Lo spazio vitale dell'attore	18
1.5 I movimenti di fuoriuscita, fisica e ideale, sulla soglia della quotidianità	22

Capitolo 2

Il paesaggio quale paradigma epistemologico

2.1 Il paesaggio dal punto di vista teatrale	
La sintesi compositiva della relazione attore/spettatore/ambiente	29
2.2 Il paesaggio dal punto di vista sociologico	
L'opera di interpretazione e mediazione della realtà	35
2.3 Il paesaggio dal punto di vista estetico/percettivo	
La riconquista dei temi dell'organicità, dell'improvvisazione e del grottesco	39
2.4 Il paesaggio dal punto di vista dell'atmosferologia	
Le atmosfere, come le <i>affordances</i> , che ispirano l'attore e sensibilizzano lo spettatore	55
2.5 Il paesaggio dal punto di vista delle scienze cognitive	
L'approccio biologico del comprendere a servizio di un <i>embodied landscape</i>	73

Capitolo 3

Il paesaggio nel teatro: tre esempi contemporanei

3.1 Tre casi di studio: discontinuità geografica e continuità temporale	84
---	----

3.2 Verso una definizione del <i>teatro diffuso</i>	89
3.3 Un Vulcano e un'isola: la <i>Festa del Teatro Eco Logico a Stromboli</i>	94
3.4 Edizione 2023 <i>Mondi possibili: l'immaginabile inimmaginabile</i>	99
3.5 Un borgo e un bosco: il <i>Festival trasparenze del Teatro dei Venti</i>	105
3.6 Edizione 2023, il segmento di Gombola (Mo)	107
3.7 Una città: il <i>Teatro Itinerante urbano</i> di Eleonora Bovo (Me)	111
3.8 Una biografia del viaggio come paradigma di scoperta	113
Appendice	119
1. Sezione Stromboli:	
- <i>Un'isola piena di suoni</i> , il laboratorio sul metodo <i>Linklater</i> Leonardo Gambardella, pedagogo	122
- <i>Ogni casa è un mondo, conversazioni conviviali in case Strombolane</i> Stefania Minciullo, curatrice	127
- <i>Chiacchiere da bar</i> , incontri intorno alla visione dell' <i>Aminta</i> di Tasso Interventi misti del direttore artistico, degli attori e degli spettatori	131
- Il mito dell' <i>Arcadia</i> . Modello di un' <i>utopia</i> Francesca Caprioli (archeologa e regista)	138
- I vestiti e gli oggetti di scena delle produzioni <i>Amleto</i> , <i>La Tempesta</i> , <i>Aminta</i> Marina Sciarelli (costumista) e Pino Genovese (scultore)	143
- L'esperienza di Stromboli esportata a Roma: l' <i>Amleto</i> Alessandro Fabrizi (direttore artistico e regista)	149
- <i>Piccoli funerali</i> , al Cimitero Vecchio. La vita e la morte a Stromboli Maurizio Rippa (attore e regista)	152
- <i>Digiunando davanti al mare</i> , sotto il Vulcano in eruzione per D. Dolci Giuseppe Semeraro (attore e regista)	157
- Il Festival Marosi e il percorso curatoriale della danza tra i tetti Giulia Ferrato (direttrice artistica)	161
- Quando l'etica si fa impresa. Il MainPartner Ricola Luca Mori (amministratore delegato) e Linda Kemp (ufficio stampa)	165
- L'unità di spazio e di tempo: il paesaggio Interventi misti del direttore artistico, degli allievi e degli organizzatori	172
- L'esperienza come veicolo di conoscenza. Lo spettatore reale Interventi misti del direttore artistico, degli organizzatori e degli allievi	179

2. Sezione Gombola:

- Gli abitanti utopici. Abitare il Borgo Rurale di Gombola si trasforma in utopia. Interventi misti di Francesca Figini (attrice e responsabile dei progetti formativi del Teatro dei Venti) e degli abitanti utopici 185

- *Andar a Vågg* (20/23 luglio 23): il laboratorio residenziale
Interventi misti degli attori-cittadini dello spettacolo *Le opere i giorni* 191

- *Tra, o sulle cose in mezzo*. La trasformazione di una performance di danza nel bosco
Noemi Piva, Sara Chinetti e Federica Siani (coreografe e danzatrici) 198

- *Muoio come un paese*. A partire dal cammino per i sentieri di Gombola
Gemma Carbone (attrice, regista, organizzatrice, attivista) 205

- *E' stato un tempo il mondo*. Per una musica dei rapporti interumani
Ginevra di Marco (cantante) 212

- *The best of Bach*. Il ruscello che si fa oceano
Massimo Mercelli (flautista) e Ramin Bahrami (pianista) 216

- *Attraversare il vuoto*. Amministratori, organizzatori, drammaturghi, attori e spettatori a confronto
Un articolo di Giuseppe Di Lorenzo 220

- Una residenza che fa del rischio e dell'ostilità il suo valore
Salvatore Sofia (responsabile della comunicazione del Teatro dei Venti) 228

3. Sezione Teatro Itinerante Urbano

- Interviste alla pedagoga Eleonora Bovo
Quali stimoli e quali direzioni per ricollocare i bambini al centro del mondo 232

- Interviste ai genitori e ai bambini partecipanti al laboratorio
Il teatro e la sua vocazione al paesaggio 244

- Intervista alla maestra di scuola primaria Eva Buttà
Essere testimone attiva degli esiti di una pratica democratica 256

- Conclusioni 267

- Bibliografia 272

Introduzione

La percezione del paesaggio è l'unica situazione che crea fisicamente, senza intermediari, la consapevolezza di essere in bilico tra due mondi, l'esterno e l'interno, senza sapere bene dove finisce l'uno e dove inizia l'altro.¹

La ricerca in questione intende esplorare la relazione tra teatro e paesaggio attraverso un approccio metodologico che si colloca tra le arti performative e le scienze cognitive, con affondi legati agli studi di sociologia, filosofia estetica, nuova fenomenologia e atmosferologia.

A partire dai casi di studio - rappresentati dalla Festa di Teatro Eco Logico a Stromboli, dal Festival trasparenze nella sua specifica sessione di Gombola e dal laboratorio teatrale itinerante Urbano, condotto a Messina da Eleonora Bovo - l'attenzione si concentra sulla triangolazione tra dispositivo scenico, essere umano e ambiente in un'analisi volta a recuperare l'idea di una conoscenza che è, prima di tutto, esperienza.

Il paesaggio viene dunque indagato come una totalità percettiva che si costruisce e realizza nell'interazione - concreta e simbolica - tra essere umano e ambiente, consentendo al primo di comprendere la molteplicità dei livelli in cui è immerso e di cui è parte integrante. I territori, in questa prospettiva, diventano la matrice di una rinnovata drammaturgia di risonanza attiva, capace di incoraggiare la riscoperta del dato reale e di amplificare la percezione dell'esistente attraverso il recupero di principi quali l'organicità, l'improvvisazione, le atmosfere e il grottesco.

Le testimonianze raccolte e ampiamente riportate in appendice confermano il teatro quale forma d'arte privilegiata per lo sviluppo della consapevolezza sensoriale, come modalità attraverso cui si manifesta la

¹ Ferdinando Taviani, *A parte il teatro. Riflessioni di un teatrologo sul paesaggio in Paesaggio: pratiche, linguaggi, mondi*, Diabasis, Reggio Emilia 2002, p. 80.

corporeità. Non ci si limita a essere consumatori passivi di paesaggi ma si diventa attivatori di processi d'influenza circolare: corpo, spazio e immaginazione s'intersecano al di fuori di ogni automatismo. Ciò permette di tornare a riflettere sulla fondamentale interazione tra paesaggio e cultura, concepita come un'operazione di assemblaggio spazio-temporale.

Già nella Lettera a Dionigi da Borgo di San Sepolcro del 26 aprile 1336, Petrarca racconta la sua ascesa al monte Ventoso, offrendo una delle prime straordinarie descrizioni del paesaggio. Il poeta non si limita a osservare la natura, ma la interpreta, mettendo in relazione gli elementi del panorama con le sue esperienze e riflessioni. Questo episodio segna l'inizio di una nuova consapevolezza del paesaggio, non più inteso solo come un insieme di elementi naturali, ma come il risultato dell'interazione tra l'esperienza percettiva umana e l'ambiente circostante.

Le immagini delle montagne e delle acque, che sia il pastore sia Petrarca videro dalla cima del monte Ventoso, sono paragonabili alle ombre del mito platonico della caverna (...) Lo scalatore le vedeva estendersi sotto di sé, ma erano troppo lontane per potere comprendere la vera natura: dalla cima della montagna non si riconoscevano né l'acqua, né le onde, né i singoli alberi dei boschi, né i minerali luccicanti nelle pareti rocciose. Solo quando le immagini di queste cose (...) si ricongiungevano in un insieme, si arrivava a riconoscere un paesaggio. Petrarca non agì come gli uomini dell'antichità: fu così che, per la prima volta, ebbe inizio il suo processo di conoscenza. Il poeta, infatti, riuscì a vedere le cose animate e quelle inanimate, la natura e l'opera dell'uomo, e fu forse il primo a operare una riflessione su questa esperienza e descriverla. Ecco perché possiamo dire che con l'ascesa al monte Ventoso, grazie a Petrarca, è cominciata la riflessione sul concetto di «paesaggio».²

L'indagine adotta una prospettiva unitaria e sistemica, individuando il teatro come *metastruttura* di un sistema complesso e traducendolo in potenziale *medium* attraverso cui il paesaggio può essere incarnato.

Il paesaggio - inteso come punto di saldatura verticale della

² Hansjorg Kuster, *Piccola storia del paesaggio. Uomo, mondo, rappresentazione*, Donzelli, Roma 2010, p. 6.

triangolazione tra attore, spettatore e ambiente - amplia le possibilità di relazione con il mondo e si configura come un progetto che coniuga un approccio conservativo e trasformativo al contempo, nella logica di una mente relazionale, incorporata e situata. Il paesaggio non è un luogo (come la natura) ma un modo di percepire un percorso, di dargli giustificazione e vita con ciò dipendendo da colui che lo percorre e da come viene invitato a percorrerlo. È un itinerario che sollecita la dissoluzione di significati, valori e criteri di attenzione «operando soltanto sulle modalità del percorso e della percezione, lavorando direttamente la mente e gli sguardi degli spettatori senza intervenire sull'esterno»³ cosa che chiaramente non accade né con la pittura, né con la fotografia né con il cinema, lì dove lo spettatore «non vede mai, in realtà attraverso i suoi occhi e con la sua attenzione, ma vede sguardi e atti di attenzione stabiliti e compiuti dall'autore».⁴

Questa riflessione diventa altresì l'occasione per proporre una chiave di lettura utile all'interpretazione delle ragioni costitutive di quei movimenti che, a intervalli regolari, continuano a porre l'attenzione sul binomio teatro-spazio. In questa prospettiva, ogni tentativo di fuga dai teatri - inteso sia in senso spaziale che istituzionale - ambisce a ripensare i fondamenti del raggio d'azione dei teatranti, quasi a voler rifondare lo spazio vitale del teatro.

*(...) la nozione di paesaggio di cui discutono sempre più ossessivamente economisti, assessori e dottorandi di architettura è una questione di sguardo. Sguardo istituzionale, categoria dello spazio pubblico, lemma del sapere. Ma l'artefice di teatro, quando lavora sul territorio lavora su altro (...) il tempo lungo dell'azione che chiede sostanza e verità al terreno. Pertanto la relazione con lo spazio che interessa è una relazione profonda, ed è un criterio di profondità che deve guidare la selezione, la valutazione e la testimonianza delle esperienze.*⁵

³ Ferdinando Taviani, *A parte il teatro. Riflessioni di un teatrologo sul paesaggio*, cit., p. 71.

⁴ Ibidem.

⁵ Raimondo Guarino, *Teatri Luoghi e città*, Officina, Roma 2008, p.12.

Primo capitolo

Studiare il paesaggio

1.1 Definizione preliminare dell'oggetto di ricerca

Nello studio sugli spazi teatrali il teatro di strada richiede una tensione più che verso la storia delle forme (come l'architettura dell'edificio o della scena) verso una sociologia e un'antropologia del teatro: l'oggetto è l'alterazione dello spazio diffuso quotidiano attraverso l'estraneità dello spazio di rappresentazione e le sue modalità di essere agito; e il valore che fonda, fiancheggia e rinnova la storia dello spazio teatrale è nel fatto che quello del teatro di strada è essenzialmente uno spazio di relazione. È uno spazio sociale, definito dal rapporto tra l'intervento di spettacolo e il territorio, creato da una manipolazione della realtà ambientale e dalla radicalizzazione dello spazio scenico come area speciale.⁶

Il presente progetto intende scandagliare la relazione attore-spettatore fuori dal contesto teatrale ordinario prendendo in esame, dunque interrogando, la tensione che s'instaura tra le pratiche *extraquotidiane* del teatro e lo «spazio dischiuso della realtà».⁷

Un'analisi che intende assumere su di sé una prospettiva *unitaria e sistemica*, con la volontà di riconoscere il baricentro d'ogni attenzione nella congiuntura dinamico relazionale che si compie nella triangolazione tra attore, spettatore e ambiente.

Il teatro, dunque, quale «struttura di strutture»⁸ capace di correlare le singole parti tra loro al fine di reinserire l'uomo (non al di sopra ma) all'interno del mondo, secondo le più odierne visioni di caratura *ecologica* volte a «riannodare i concetti di Natura e Cultura che si erano andati divaricando nell'idea illuminista che vedeva le due nozioni come distanti e

⁶ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma 1992, p. 9.

⁷ Anatolji Vasil'ev., *A un unico lettore. Colloqui sul teatro*, Bulzoni, Roma 2000, p.17.

⁸ Gregory Bateson, *Mente e Natura, Un'unità necessaria*, Adelphi 1984, p. 25: «La struttura che connette è una metastruttura. È una struttura di strutture. È questa metastruttura che definisce l'asserzione generale che sono effettivamente le strutture che connettono».

contrapposte».⁹

Un modo, insomma, per tornare a ragionare su quel *tutt'uno inscindibile* che riconosce nella cultura, usando le parole di Goethe, una «seconda natura»¹⁰ nella prospettiva visionaria «dell'inclusione del paesaggio nel paradigma corporeo e in quello motorio».¹¹

Un'idea che interpreta il teatro, dunque, quale potenziale metastruttura di un sistema complesso, nel tentativo di recuperare una rinnovata coscienza sul quotidiano, a prescindere da ogni automatismo.

*(...) la maggior parte di noi ha perso quel senso di unità di biosfera e umanità che ci legherebbe e ci assicurerebbe tutti con un'affermazione di bellezza. La maggior parte di noi oggi non crede che, anche con gli alti e bassi che segnano la nostra limitata esperienza, la più vasta totalità sia fondamentalmente bella.*¹²

La tesi che tenterò di dimostrare è che se il fatto teatrale è un fatto anzitutto *relazionale* (si occupa costantemente di relazioni fra più persone e, nei casi di studio presi in considerazione, delle relazioni *tra* le persone *con* e *nei* luoghi), come tale totale e circolare, ogni analisi anatomica delle sue parti deve essere superata dalla forza centrifuga, di sintesi e montaggio, che si traduce in *paesaggio*.

Il paesaggio, in definitiva, quale totalità di percezione che si costruisce e realizza nell'interazione, concreta e simbolica, tra essere

⁹ Maia Giacobbe Borrelli, *Un filo di parole si dipana nel paesaggio in Teatro Natura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria e Spettacolo, Perugia 2015, p. 41.

¹⁰ Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori*, traduzione G. Beccaria, Einaudi, Torino 2000. Il concetto di *seconda natura* viene utilizzato ripetutamente nella vastissima opera di Goethe, ma uno dei riferimenti più noti si trova nella sua opera *Zur Farbenlehre* (La teoria dei colori) in cui l'autore esplora come la percezione dei colori sia una manifestazione della natura, ma anche una sua interpretazione che arricchisce e dilata la percezione della realtà. Nel parlare, dunque, di *cultura come seconda natura* si intende volere esplicitare che la cultura non può essere separata dalla natura, nascendo da essa e, allo stesso tempo, trascendendola. In tal senso la *seconda natura* è un processo di integrazione tra natura e interpretazione umana, in cui l'individuo - attraverso l'arte, la scienza e la filosofia - crea una realtà che riflette la natura ma che è anche una sua evoluzione.

¹¹ Ugo Morelli, *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 52.

¹² Gregory Bateson, cit., p. 33.

umano e ambiente, lì dove il primo ha l'occasione di comprendere la «complessità dei livelli di cui è composto e in cui è immerso».¹³

La prospettiva, d'altronde, si pone in linea con quanto espresso nelle importanti modifiche apportate all'art. 9 della Costituzione che, non a caso, centra ogni attenzione e considerazione sulla responsabilità nei confronti delle nuove generazioni:

*La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione. Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi anche nell'interesse delle future generazioni.*¹⁴

Tal tipo di progetto normativo, intervenuto sicuramente troppo tardi in Italia, era già stato anticipato a livello internazionale nella Dichiarazione adottata dalla *Conferenza Generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la Scuola e la Cultura* (Unesco 16.11.72), a dimostrazione evidente della necessità e urgenza di dovere tutelare - alla stregua del percorso riflessivo aperto in materia di *beni comuni* - i presupposti che stanno a fondamento della *conoscenza*.

Fuori da ogni dimensione meramente mentalista, la conoscenza è, infatti, da considerarsi quale fenomeno complesso e il paesaggio ne è una delle sue migliori espressioni avendo un portato stratificato, volto a coinvolgere saperi e discipline di varia natura. Diritto inalienabile, luogo di scambio, confronto (reale o virtuale), bene essenzialmente relazionale, il paesaggio è ambito polisemico che esprime, al meglio, l'imprescindibile legame tra corpo, mente e ambiente.

¹³ Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*. Bulzoni, Roma 2013, p. 33.

¹⁴ Il 9 marzo 2022 è entrata in vigore la Legge costituzionale 11 febbraio 2022, n. 1, che ha modificato gli artt. 9 e 41 della Costituzione italiana, introducendo la tutela dell'ambiente tra i principi fondamentali della Costituzione.

In tempi di disorientamento e distacco la scienza ecologica¹⁵ - dal greco *oikos* «casa» o anche «ambiente»; *logos* «studio» - restituisce l'opportunità di veicolare discipline trasversali verso una riappropriazione della conoscenza dell'esistente, essendo analisi scientifica delle azioni interrelate tra gli organismi e studio degli ecosistemi.

L'azione del teatro fuori dal suo contesto ordinario può essere in grado, se efficace, di generare l'effetto di riposizionamento dell' essere umano quale insieme tra gli insiemi, nella rinnovata (meglio originaria) consapevolezza d'essere «parte d'un mondo vivente».¹⁶

La visione performativa che assume su di sé tale mandato tenta di assolvere alla volontà di ricognizione degli ambienti e dei percorsi, in una prospettiva d'indagine in cui «lo spazio è il luogo in cui l'evento accade»¹⁷ in una dimensione che risulta come *aumentata* «attuandosi su piani che non sono quelli consueti del teatro».¹⁸

¹⁵ Dal dizionario Treccani <https://www.treccani.it/enciclopedia/ecologia/> (ultima visita 27.2.2025) l'ecologia «è lo studio delle interrelazioni che intercorrono fra gli organismi e l'ambiente che li ospita. Si occupa di tre livelli di gerarchia biologica: individui, popolazioni e comunità. Cenni storici: L'ecologia, come disciplina scientifica, ha avuto origine intorno alla metà del 19° secolo. Il termine fu introdotto da E.H. Haeckel nel 1866 per indicare la parte della fisiologia che studia le funzioni di relazione degli organismi con l'ambiente circostante e tra loro, e che trova la sua spiegazione meccanica nella teoria dell'adattamento degli esseri viventi, nel corso del loro trasformarsi in seguito alla lotta per l'esistenza, al mezzo, al parassitismo, alla competizione ecc.: in sintesi, la scienza delle condizioni di esistenza, o biologia ambientale. Successivamente K.A. Möbius (1877) propose il termine biocenosi per indicare un raggruppamento di esseri viventi legati da dipendenza reciproca, corrispondenti ad alcune condizioni medie dell'ambiente e occupanti uno spazio chiamato biotopo. Nei primi decenni del 20° sec. un gruppo europeo e uno statunitense di botanici studiarono le comunità vegetali da due punti di vista: il primo, occupandosi della composizione, struttura e distribuzione di tali comunità, il secondo dedicandosi specialmente allo studio dello sviluppo delle forme vegetali nel tempo. Nel corso degli anni 1930 l'e. vegetale e l'e. animale, che si erano sviluppate separatamente, cominciarono a essere considerate in maniera unitaria ma, fino a tempi relativamente recenti, l'e. mancava di una solida base concettuale. La ricerca ebbe dapprima carattere descrittivo, per poi assumere un indirizzo funzionale, intorno alla fine degli anni 1930, con la definizione del concetto di ecosistema e con lo sviluppo della *e. quantitativa*, che impiega metodi accurati di campionamento e di analisi fisiche e chimiche, e modelli matematici di simulazione e stabilizzazione di processi ambientali. Inoltre, essendo scienza multidisciplinare, l'e. è stata arricchita dai rapporti stabiliti con parecchie altre scienze, con le quali non è agevole fissare nette demarcazioni».

¹⁶ Gregory Bateson, *Mente e natura*, cit., p. 33.

¹⁷ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, cit., p. 47.

¹⁸ Fabrizio Crisafulli, *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, ArtDigiland, Dublino 2015, p. 22.

L'estetica diventa etica. Un'estetica - recuperata come vasto campo dell'aisthesis e quindi non più relegata esclusivamente al campo della critica del bello - può farci più avvertiti sulla natura in cui viviamo, sui nostri stili di vita, sui condizionamenti che subiamo e su ciò che possediamo di più intimo, creaturale e prezioso: il sentimento, l'affettività e l'esistenza sociale.¹⁹

I casi di studio presi in esame sono la Festa di Teatro Eco Logico dell'Isola a Stromboli (Me), il Festival trasparenze nella sua specifica sessione del borgo rurale di Gombola (Mo) (oggi rispettivamente giunte alla loro undicesima e dodicesima edizione) e l'esperienza pedagogica di teatro itinerante urbano (realizzata con bambini di età compresa tra i 7 e i 12 anni) condotta da Eleonora Bovo nella città di Messina.

Non una mappatura di casi ma un'analisi qualitativa di tre ipotesi paradigmatiche, tra le molte emergenti, per un recupero d'attenzione su un teatro che si traduce in un'operazione di ermeneutica spaziale, paradigma e lemma del sapere, prassi poetica di ridimensionamento e orientamento, recupero cosciente del proprio essere nel mondo.

(...) la capacità di percepire e costruire il paesaggio, coniugando la coscienza ecologica con la propensione a difendere le identità e la memoria storica che vi sono riflesse, è divenuta un obiettivo ormai imprescindibile per l'uomo contemporaneo.²⁰

Come già aveva anticipato Guarino nei primi anni duemila - con l'importante inchiesta inserita nel testo *Teatri, Luoghi e Città*²¹ - tal tipo di esperienze si propongono quali evidenti chiavi di lettura per comprendere le ragioni costitutive di certi movimenti che, a intervalli di tempo regolare, evidenziano la necessità di tornare ad accendere il dibattito sul binomio teatro e spazio.

La ricognizione dell'ambiente e delle sue intrinseche potenzialità diventa l'evidente presupposto per tornare ad agire, per riconquistare i

¹⁹ Luciano Mariti, *Inconsueti aspetti dell'estetica teatrale. Atmosfere, estasi, ascolto negli spettacoli di O Thiatos Teatro Natura in Teatro Natura*, cit., p. 85.

²⁰ Maia Giacobbe Borrelli, *Un filo di parole si dipana nel paesaggio*, cit., p. 15.

²¹ Raimondo Guarino, *Teatri Luoghi e città*, cit..

presupposti del gesto creativo e dello spazio vitale dell'attore.

Ne consegue che l'oggetto d'analisi non è certo una tecnica recitativa, né una deriva scenografica ma un recupero dell'igiene del *movimento quotidiano*²² e della cultura del corpo, a potenziale conferma del desiderio d'integrazione dell'uomo con le leggi organiche e naturali del mondo. Ecco perché, ai fini della ricerca, sono stati fondamentali il recupero degli studi che si sono succeduti nella storia legati ai temi del *movimento vitale* in Bode, Klages e Ejzenstejn;²³ della *natura* nell'esperienza di Monte Verità;²⁴ delle *sincronie da pescare* nello spazio della realtà (che si apre al tempo dell'immaginazione) nel grande esperimento della Trilogia di Pontedera.²⁵

*Il luogo è determinante quando coinvolge, modifica e mette alla prova il processo creativo e non soltanto il modo di produzione o l'ambito della rappresentazione.*²⁶

Una riflessione di ricerca che parte dai luoghi sì, ma che dai luoghi si distanzia per tornare allo *spazio del teatro* e dunque recuperare i fondamenti legati al *processo creativo*.

L'uscita dai teatri è solo la conferma d'affermazione di modelli e funzioni (apparentemente nuovi, ma sempre antichi) della *pratica scenica* che si traducono in testimonianza di presenza attiva, rifiuto e negazione dei sistemi dominanti al fine, forse, di ricostruire un sistema di reciproca appartenenza tra territori, amministrazioni, comunità (di artisti e spettatori),

²² Sergej Michajlovich Ejzenstejn, *Sulla biomeccanica. Azione scenica e movimento*, (a cura di) A. Cervini, p. 57.

²³ Raimondo Guarino, *La misura dell'organico. Archetipi e frequenze del ritmo nel primo Novecento in Ritmo*, Edizioni Grenelle Potenza, 2018 e Raimondo Guarino, *Un intreccio profondo. Ginnastica e movimento espressivo nella Körperbildung intorno al 1920*, in *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento. Atti del convegno internazionale di studi Università di Padova, 9-10 maggio 2019* (a cura di) Paola degli Esposti, Edizioni di pagina, Bari 2020.

²⁴ Eugenia Casini Ropa E., *La danza e l'agit prop. I teatri non teatrali nella cultura tedesca nel primo del Novecento*, CuePress, Bologna 2015.

²⁵ S. Geraci, *In cammino con lo spettatore. Laggiù soffiava – Era – In carne ed ossa*, La casa Usher, Firenze 2008.

²⁶ Raimondo Guarino, *Teatri, Luoghi e città*, cit., p. 20.

in una visione che tenta di ricondurre tutto a unità.

L'ampiezza e la qualità delle esperienze non si identificano solo negativamente (...) ma si individuano nell'implicazione necessaria d'opera e sito e, oltre, nell'indagine su siti, istituzioni, comunità (...) Le direzioni del site specific non attraversano soltanto le cornici e i contesti della composizione ma interrogano la collocazione delle culture teatrali tra attività politica e lavoro sul campo (...) Riabilitare strategie e percorsi del nomadismo cercando spazi e tempi di rigenerazione che sospendono lo spettacolo come relazione di consumo culturale. Appartengono all'epica delle comunità teatrali le imprese che si orientano verso spazi non urbani, dove il teatro non c'è, per cambiare il teatro e per sperimentare forme di vita della comunità degli artisti (...) E' in gioco lo spazio delle culture che fanno teatro, il progressivo ridefinirsi delle cellule, come enclavi con proprie modalità di formazione, di mobilità, di radicamento.²⁷

Nella «rottura degli automatismi del movimento e dello sguardo»²⁸ e nella rimessa in discussione della dimensione funzionalistica ed eterodiretta dei luoghi, si riconquistano e riabilitano gli spazi della vita quotidiana e li si converte - attraverso una riappropriazione teatrale (fisica e mentale) degli stessi - in ambienti di concreto incontro e di rinnovata visione.

Sempre citando Guarino, agire su un determinato territorio non deve essere inteso come un togliere il teatro dal suo contesto ordinario (dunque secondo una prospettiva negativa), ma come un *rimetterlo a posto*, un *risituarlo* (con ciò restituendogli presenza positiva) al fine di riattivarne la funzione. Seguendo tale prospettiva d'indagine e interpretazione, ogni azione di fuga - da intendersi tanto da un punto di vista spaziale, tanto da un punto di vista istituzionale - ambisce a ricomporre o forse rifondare il senso del luogo nel teatro che, riprendendo quanto detto prima, si svela quale elemento tra gli elementi e dunque punto di congiuntura e assemblaggio per la costruzione di nuovi possibili *paesaggi identitari* e, probabilmente, *culturali*.

²⁷ Raimondo Guarino, *Teatri, Luoghi e Città*, cit., pp. 8 e 9.

²⁸ *Ibidem*.

Tuttavia, un guazzabuglio di singole cose viventi e non viventi non costituiscono di per sé un paesaggio, dal momento che contano le immagini o le metafore che su queste cose gli uomini creano, gli stati d'animo che ne derivano, così come le riflessioni e le interpretazioni dell'osservatore su ciò che ha visto e per mezzo delle quali si stabiliscono dei rapporti mentali con le cose percepite. Si riceve allora quell'impressione complessiva di un luogo nell'accezione di Alexander von Humboldt: quando si esamina un paesaggio si mette in relazione tutto ciò che è animato e inanimato. Il processo di riconoscimento delle relazioni del paesaggio può durare a lungo, anche un'intera vita, e l'impulso a intraprendere un tale processo può essere trasmesso di generazione in generazione, come le tradizioni. Continuamente si manifestano nuove relazioni del paesaggio. La scienza moderna non sempre vi accorda la dovuta importanza: spesso si dà rilievo all'analisi dei particolari, mentre solo raramente si effettua la sintesi dei risultati anche di discipline diverse, distanti tra loro.

29

1.2 Gli spazi quale matrice concreta e simbolica

Una considerazione fondamentale che certo muove e tiene l'intera tesi consiste nel volere evidenziare - attraverso un'inchiesta testimoniale libera e in profondità - come organizzatori, registi, attori, spettatori, pedagoghi, allievi e abitanti del territorio si ritrovino in una posizione orizzontale - strumentale e servente - al cospetto della centralità e verticalità da riconoscersi, piuttosto, allo spazio che diventa protagonista assoluto di ogni azione scenica.

In altre parole, l'ambiente all'interno del quale ci si ritrova ad agire, da oggetto, si trasforma in soggetto principale, generatore attivo di risonanze emergenti. Chi agisce opera senza idee precostituite, solo ponendosi in una posizione di reale ascolto come a volere fungere da grimaldello per cavare *lo spirito del testo*³⁰ che emerge, rivelandosi, nella

²⁹ Hansjorg Kuster, *Piccola storia del paesaggio*, cit., p. 7.

³⁰ L'espressione «lo spirito del testo» è utilizzata da Ferdinando Taviani nel suo saggio «Attilia o lo spirito del testo», pubblicato nel volume «Il magistero di Giovanni Ghetto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo» (Genova, Costa & Nolan, 1993). In questo saggio, Taviani esplora le sfide metodologiche nell'analisi del testo teatrale, introducendo il concetto di «spazio letterario del teatro». Questo concetto rappresenta un luogo teorico in cui convergono sia gli elementi letterari che influenzano il mondo degli spettacoli, sia quelli che dagli spettacoli rifluiscono nella letteratura. Ritengo interessante l'analogia tra testo e luogo considerato che nel suo ulteriore saggio *A*

sua storia stratificata e dunque nelle sue molteplici potenzialità nascoste.

*Lo spettatore (...) incede per focalizzazioni sensoriali imprevedibili, dove vista, tatto e olfatto sono costantemente attivati, l'equilibrio è precario, il percorso ignoto, ma si procede, integrando, una di seguito all'altra, carrellate di visioni parziali di mondo. La Compagnia non offre soltanto storie ma, attraverso storie, offre sguardi, ambientazioni, atmosfere. Nelle quali ci troviamo immersi malgrado noi stessi.*³¹

Se nella prassi epistemologica delle pratiche teatrali extraquotidiane - secondo le ricerche portate avanti nell'ultimo ventennio nell'importante intersezione degli studi tra teatro e scienze cognitive - si è soliti parlare del *corpo dilatato*³² dell'attore qui, integrandosi al binomio attore-spettatore l'elemento specifico ambientale, ci si sposta sulla necessità d'indagine di quello che azzarderei a definire *spazio dilatato*. Ciò che ne consegue è la potenziale amplificazione d'ogni percezione, in una sorta di *sentimento spazializzato*. In altre parole, se l'attore in genere agisce su uno *spazio vuoto*³³ per il quale è necessario attivare i suggerimenti atti alla costruzione di un immaginario condiviso (basti pensare all'artificio della luce), qui l'interrogativo da porsi è se lo *spazio pieno* - già colmo di memoria, sostanza, realtà - sia realmente capace di *abitare* attori e spettatori, generandone una rinnovata lettura rispetto alla sua quotidiana fruizione.

Ciò comporta che lo studio si sposta dall'analisi del processo di

parte il teatro: riflessioni di un teatrologo sul paesaggio in *Paesaggio: pratiche, linguaggi, mondi* (a cura di) Angelo Turco a pag. 67 così si esprime: «Aveva ragione Emanuela Casti, quando nel corso delle nostre discussioni proponeva che l'equivalente del "testo" fosse indentificato nel *territorio*, di cui il paesaggio sarebbe una sorta di rappresentazione. (...) Nel saggio *Spettacolo e società: paesaggio come teatro nella città pre e post moderna*, raccolto da Massimo Quaini (...) Denis Coosgrove affrontava il tema del paesaggio, visto come spettacolo in rapporto a un testo di partenza, in maniera non saprei dire se più articolata o più confusa rispetto alla bella semplicità dell'equazione "paesaggio : territorio = spettacolo : testo". Coosgrove partiva dall'accusa platonica ai paesaggisti come creatori di "illusioni" e giungeva a utilizzare il modello teatrale del paesaggio dal testo allo spettacolo come un processo che - lungi dal produrre apparenze - permette di veicolare interpretazioni, di articolare complessi rapporti tra passato, presente, futuro» p. 67.

³¹ Luciano Mariti, *Inconsueti aspetti dell'estetica teatrale*, cit., p. 85.

³² Eugenio Barba, *La canoa di carta. Il Mulino, Torino 1993*, p. 132. Nello specifico: «la dilatazione non appartiene al fisico, ma al corpo -mente. Il pensiero deve attraversare tangibilmente la materia, non soltanto manifestarsi nel corpo in azione, ma attraversare l'ovvio, l'inerzia, ciò che si fa avanti da sé quando immaginiamo, riflettiamo, agiamo».

³³ Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni Roma, 1998, p.13.

costruzione dell'*azione efficace*³⁴ tra attore e spettatore, ai processi d'interazione efficace tra spazio, attori e spettatori in una logica per cui «se mente e cervello si appartengono, così corpo e cervello e cervello e mondo»³⁵. Il luogo, in definitiva, si presenta come *textum*, tessitura, trama, narrazione, corpo vivo nella potenzialità d'essere riattivato quale *medium*, vera matrice di ricostruzione concreta e simbolica del mondo.

*Ciò che immediatamente colpisce [...] è soprattutto la ricerca di un rapporto diretto con l'intensità di vita che è nell'ambiente naturale, e dunque una diversa modalità percettiva. Un aspetto che impone un'estetica teatrale – rivisitata e intesa come dottrina non dell'Arte Bella ma della percezione – di capire, anzitutto, come mi sento io che percepisco e come ciò che percepisco ha a che fare con me e mi modifica.*³⁶

Ai fini della ricerca ciò comporta, da una parte, l'analisi delle conseguenze e dei vincoli generati dallo specifico ed esclusivo spazio fisico/materiale in cui si svolgono le performance e, dall'altra, l'analisi dello spazio simbolico/immateriale messo in atto dall'invenzione *demiurgico curatoriale*³⁷ del direttore artistico o del pedagogo. Su questo secondo aspetto, in concreto, ogni scelta legata ai temi, alle compagnie ospiti, ai percorsi diviene essa stessa motivo d'interpretazione.

Ne consegue che lo spazio viene riattivato in forza e in funzione di una vera e propria «manipolazione della realtà ambientale e dalla radicalizzazione dello spazio scenico come area speciale», nella prospettiva

³⁴ Lorainne Dumenil, *Il teatro e la scienza. Qualche riflessione sul meccanismo di efficacia teatrale in Antonin Artaud* traduzione di Gabriele Sofia in *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni* (a cura di) Clelia Falletti e Gabriele Sofia, Bulzoni, Roma, 2012 p. 188.

³⁵ Charles T. Wolfe De-ontologizing the Brain. From the fictional self to the social brain, in « CTheory », rivista *on line* al sito www.ctheory.net, Vol. 30, n1-2, 14 febbraio 2007.

³⁶ Luciano Mariti, *Inconsueti aspetti dell'estetica teatrale*, cit., p. 48.

³⁷ Piersandra Di Matteo, *Performance + curatela*, Luca Sossella, Venezia 2021, pp 18 e 19. «Elke Van Campenhout non potrebbe esprimere questo (...) in termini più chiari quando afferma: “La curatela non si liita a mettere insieme opere d'arte, a creare diverse risonanze ed echi, a ripensare un'opera attraverso un'altra, a pensare differenze e ripetizioni, ma si dedica a produrre aperture e mancanze, permettendo che vulnerabilità e spazi vuoti siano pienamente parte dell'esperienza. Questa è una postura della curatela che prende le distanze dal potere e dalle strategie di controllo del settore dello spettacolo, permettendo al rischio di intervenire nella definizione del progetto, e mettendo in discussione non solo la paternità dell'artista-curatore, ma anche il valore di mercato di un particolare prodotto artistico».

utopica di una ricostituzione di una «globalità attiva di attori e spettatori»³⁸ che tornano, attraverso il teatro, ad acquisire coscienza degli spazi della vita e della socialità. L'interesse è dunque quello di valutare le pratiche evidenziate dai casi di studio non come meri contenitori di spettacoli (per i Festival) o come sequela di esercizi (per il laboratorio) ma come vera e propria pratica d'azione e visione politica.

Il luogo, insomma, si traduce in *residenza privilegiata di relazioni* che si compongono nell'agire *diffuso* di quella porzione di spazio e tempo prescelti, espressione di quel tentativo tutto teatrale di volere risalire alla categoria aprioristica dell'esperienza.

1.3 Il gruppo come idea di società

Ulteriore punto focale d'indagine sarà rappresentato dalla poetica e dunque politica d'organizzazione e visione interna delle tre esperienze prese in esame. I tre casi dimostrano chiaramente di volere riflettere e dunque agire sulla realtà, consapevolmente e congiuntamente, in una logica di raccordo con i territori e le comunità, in una sorta di riconquista della sostenibilità delle relazioni.

*La realtà necessita della finzione per potere essere rivelata per ciò che è [...] attraverso la presa diretta sul reale la finzione si scopre euristica e a un tempo poetica.*³⁹

Gli interrogativi che ne stanno a fondamento sono:

- quale esperienza sensibile e percettiva compiono i soggetti coinvolti direttamente e indirettamente attraverso tal tipo di azioni?

³⁸ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, cit., p. 91.

³⁹ Rita Messori, *Attraverso il paesaggio. Naturalità del teatro e teatralità della natura* in *Ricerche di S/confine*, Dossier 1-2013, www.ricerchedisconfine.it, p.156.

- tal tipo di esperienza, estetica ed estatica al contempo, quali conseguenze porta sul vivere comune?

- come comprendere il *mandato sociale* dei professionisti?

- come interpretare la singolarità del direttore artistico e/o del pedagogo e la sua relazione profonda con le sensibilità collettive?

Una serie di quesiti funzionali evidentemente volti alla ricostruzione della «proiezione su vasta scala delle dinamiche microsociale»⁴⁰ delle piccole comunità teatrali che al meglio tentano di coinvolgere i cittadini e/o gli avventori, per una riattivazione (attraverso lo strumento del teatro) delle responsabilità e della sostenibilità di un territorio.

Un ragionamento, insomma, su visioni che provano a ricostruire il modello sociale mettendo in discussione il già dato e costruito, dunque ricomponendo il sociale «alla luce del caleidoscopio del mondo piccolo del teatro».⁴¹

Processi che si traducono, come sostenuto da Guarino, in vere e proprie drammaturgie d'azione sul mondo: non si tratta di vedere il teatro ovunque ma di esperire, attraverso il teatro, effetti molteplici di consapevolezza.

D'altronde l'organizzazione interna dei gruppi teatrali e le loro strategie di resistenza producono, per loro natura ingenita, comportamenti originali e alternativi, volti a volere forare il sistema come a riconquistare territori di azione consapevole, contro ogni pretesa omologante del potere.

I casi di studio presi in esame sono realtà teatrali che producono spettacoli e pratiche pedagogiche sì, ma che riscrivono i territori i quali, partecipati, si trasformano in architetture di spazi agiti.

Gli artisti coinvolti divengono veri e propri artigiani di

⁴⁰ Raimondo Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla microsocietà e una storia a parte che diventa necessaria*, In Teatro e Storia 2-2010, p. 50.

⁴¹ Ibidem.

riqualificazioni e connessioni, capaci di dislocare e ricomporre uomini e spazi in una visione che, solo alla fine dell'operazione complessiva, può considerarsi conclusa e potenzialmente efficace. Le tre esperienze prese in considerazione, infatti, si evidenziano e scintillano, per dirla con Taviani, quali «luoghi concreti, circostanziati, messi in pratica, (...) d'amplissime vedute e microscopiche dimensioni, non fatti di soli sogni (...) teatri cosiddetti d'utopia non [...] un *non ancora* ma un *qui ed ora*».⁴²

La cultura materiale degli attori ha sempre dimostrato di sapere inventare pratiche autonome, di vera e propria auto - organizzazione sempre dimostrando di volere tracciare in anticipo gli estremi di una potenziale visione che è prima di tutto azione, non soltanto ascrivibile a una funzione estetica ma necessariamente e principalmente etica.

Secondo tale interpretazione la *microsocietà degli attori* di cui ha parlato Meldolesi⁴³ - che chiaramente fa capo a un altro contesto storico - ha senso che venga richiamata per restituire valore, fiducia e prospettiva alla riconquista dei presupposti concreti della relazione di cui la società sembra essersi dimenticata. Il teatro, infatti, quale arte in presenza tenta di recuperare le relazioni interrotte, i *paesaggi* perduti e se lo realizza fuori dai luoghi ordinari lo fa negoziando i processi di trasformazione dei luoghi, siano essi abbandonati, liminari, di confine. Azioni di nomadismo sistemico capaci di aprire la scatola del teatro oltre ogni limite spaziale, temporale e funzionale, importante punto di riferimento per nuovi quadri d'interpretazione dell'esistente.

Il teatro che agisce nella realtà è vera e propria *opera d'arte* in cammino, drammaturgicamente volta a recuperare l'interesse nei confronti

⁴² Ferdinando Taviani, *Ovvietà per Cruciani*, in «Culture Teatrali, studi, interventi, e scritture sullo spettacolo» Bologna, 2022, VII, p. 23.

⁴³ Claudio Meldolesi. *La Microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più.* in *Pensare l'attore* (a cura di) L. Mariani, M. Schino, F. Taviani. Roma. Bulzoni. pp. 57-78.

del quotidiano perché il quotidiano, a sua volta, possa restituire al teatro la specificità che le compete.

E' forse solo questa la modalità che consente di ritornare a comprendere il *mandato sociale* dei professionisti dell'arte teatrale, la singolarità dell'attore e la sua relazione profonda con le sensibilità collettive. Postazioni (mobili e stabili al contempo come la natura del teatro da sempre richiede) di resistenza e ricerca, in una sorta di laboratorio di ricostruzione del modello sociale. La comunità degli artisti torna interprete a tutto tondo di modelli di costruzione culturale, veicolo e strumento del «passato che serve a sfiorare i movimenti della mentalità».⁴⁴ In tale direzione, le pratiche che assumono il territorio quale punto di congiuntura tra attori, spettatori, ambiente divengono paradigma epistemologico per tornare ad agire in una logica che si fa sintesi visionaria, *paesaggio culturale* che tutto comprende e nulla esclude.

Spostandoci, dunque, dall'analisi del processo d'ideazione e creazione di un'opera teatrale (che è questione altrettanto interessante, ma certo differente) si centra ogni attenzione sul piano lì dove lo spettacolo assume una posizione residuale, in vista della considerazione di un progetto più vasto. Ciò cui si fa riferimento è la complessa trama capace di esprimersi attraverso una curatela che si traduce essa stessa in opera, in un'intersezione capace di generare un vero e proprio arcipelago di spazi di relazione.

L'attuale concezione della curatela ha trovato terreno fertile negli spazi di creazione indipendente, nel cuore dei festival interdisciplinari di performance e teatro contemporaneo attenti alle forme della ricerca artistica, contesti disponibili alla trasformazione dei propri assetti operativi in una rinnovata sintonia con la città e con i suoi diversi contesti sociali. L'effervescenza temporanea del festival si è rivelata lo spazio ideale in cui sperimentare inediti assetti cronotopici e relazionali. Un luogo

⁴⁴ Ibidem.

*dove attivare dinamiche di convergenza e forme di cooperazione, incorniciate da orizzonti di senso condivisi, dove risignificare le modalità di presentazione dei lavori artistici, i relazioni ad allestimenti, modi della fruizione e gestione delle informazioni. Il festival è il contesto in cui attivare la cura del tempo, dell'attesa, dello spazio di socialità, dello stare e più in generale di quei fattori che determinano e condizionano l'esperienza di condivisione.*⁴⁵

Chi si espone a tal tipo di sperimentazioni ha alle spalle, in genere, una lunga attività drammaturgica e/o registica per cui sostanzialmente trasla le competenze maturate, in vista della definizione di una *drammaturgia dei nessi* che riconquista *la realtà*, attraverso il ripristino di collegamenti biologici perduti.

*[...] la sostanza del teatro era un incontro tra comunità, e l'incontro tra comunità poteva essere realizzato secondo modalità diverse dalla situazione di contatto e consumo che si collega al termine spettacolo [...]. Le direzioni del dentro e del fuori, le esplosioni e i rifugi si alternano incessantemente negli spazi segnati dalle storie locali e globali. Nella nostra civiltà non esistono più i luoghi dello spettacolo, se non come sedi dell'archeologia dello sguardo, circondate dalle correnti di eventi e messaggi. Uscire dai teatri è una decisione, spesso l'esito di un rifiuto, che può mobilitare movimenti di negazione e di ricerca rispetto alle funzioni e ai modelli dominanti. Ma può essere il ripristino di una pratica che coinvolge gli usi dello spazio nella vita quotidiana, e la topografia generale.*⁴⁶

1.4 Lo spazio vitale dell'attore

Tale ricerca - in qualità anche della mia posizione di attrice/regista e pedagoga di scena - diventa anche e principalmente un pretesto per riflettere sulle motivazioni che da sempre hanno spinto, e ancora adesso spingono, artisti e studiosi a ragionare su uno *spazio del teatro* declinato nella sua forma estesa e diffusa, come tale capace di scardinare ogni limite fisico - architettonico, oltre che istituzionale - contributivo. Il proposito è sostanzialmente quello di tornare a interrogarsi sullo spazio negato dalla

⁴⁵ Piersandra Di Matteo, *Introduzione. Un campo da agi(ta)re* in *Performance + Curatela*, cit., p. 23.

⁴⁶ Raimondo Guarino, *Teatri, Luoghi, Città. Roma*, cit., p. 7.

società al teatro, per risemantizzare le urgenze che stanno alla base di quei movimenti capaci di espanderne le maglie oltre i suoi confini ordinari.

Un modo, insomma, per ragionare sulla potenzialità magnetico circolari che, in tali contesti, sembrano proprio doversi attivare per un recupero della relazione tra soggetti e territorio, in una dimensione di inevitabile scambio e reciproca trasformazione.

Eppure è proprio la storia del teatro [almeno quella degli ultimi cento anni] che dimostra la fecondità culturale e - alla lunga- perfino l'influenza diffusa di molte azioni che hanno cominciato con il tagliarsi fuori dalla produzione spettacolare, compensando la mancanza di grandi aperture verso l'esterno con un massimo di concentrazione in profondità. Non si tratta di un rifiuto della diffusione. Si tratta di un modello diverso di diffusione e d'influenza, dai ritmi più lenti, profondi e individualizzati di quelli che caratterizzano la superficie effervescente e manifesta dei teatri.⁴⁷

In linea con la Storia del Novecento, che ben sappiamo essere stata segnata da continui flussi di decentramento, gli attuali slanci di fuoriuscita - fisica e ideale insieme - risultano essere messi in moto da un vero e proprio dinamismo del dissenso che si fa, per dirla con Artaud, *cultura in azione, corpo vitale*⁴⁸ che riconquista i presupposti della sua stessa esistenza, con l'obiettivo di superare ogni *oppressione e compressione* di tipo economico - tematica.

Una modalità, insomma, che tenta di restituire senso e direzione al lavoro del teatrante che propone idee e pratiche alternative di resistenza attiva alla dominante fiera delle idee dell' *homo oeconomicus*.

Accade di dover riflettere su teatri e luoghi a intervalli regolari, criticamente e

⁴⁷ Ferdinando Taviani, *Contro il mal occhio. Polemiche di teatro 1977-97*, Cuepress, Bologna 2022, p. 9.

⁴⁸ «Mai come oggi si è parlato tanto di civiltà e di cultura, quando è la vita stessa che ci sfugge. E c'è uno strano parallelismo fra questo franare generalizzato della vita, che è alla base della demoralizzazione attuale, e i problemi di una cultura che non ha mai conciso con la vita, e che è fatta per dettare legge alla vita» Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000 [1964¹], p. 127.

*continuamente. La riflessione non alimenta direttamente la pratica, ma la sorveglia.*⁴⁹

Il fenomeno della ri-teatralizzazione dei luoghi del quotidiano necessita però, oggi, d'essere ricontestualizzato ed è certo in queste nuove emergenze che possono evidenziarsi le risposte creative degli artisti al sistema. Se le motivazioni che hanno mosso i movimenti degli anni settanta sono configurabili tendenzialmente quali chiari strumenti politici con un indirizzo poetico d'aggressione alla realtà, i gruppi dell'ultimo ventennio trovano la loro linea di azione principale nel costitutivo proposito di assorbire, rivalorizzare e integrare il quotidiano, come attivandone un'opera di salvaguardia e rivalutazione della propria casa di appartenenza.

Volendo citare solo alcune delle urgenze più significative, il riferimento è sicuramente anzitutto alla volontà di *distanziarsi* da un sistema tutto centrato sul risultato e sulla moltiplicazione degli eventi in vista di una potenziale rivalorizzazione dei processi; in secondo luogo all'urgenza banalmente pratica di recuperare un luogo pubblico e di immediata disponibilità non avendone uno a disposizione entro cui riuscire a operare; e, in ultimo, ma non per importanza perché tutto sembra sintetizzare, all'istinto di riappropriarsi di quella dimensione *ecologica*, della professione teatrale che torna a riconoscere i presupposti che stanno a fondamento della sua pratica, in una sorta di «ritorno alle origini, la cui attuazione prevede la rifondazione di quel contesto relazionale da cui il teatro dovrà rinascere».⁵⁰

Considerazioni che finiscono per insistere su profili complessi - legislativi, storici, teatrologici insieme - capaci di dimostrare che lo studio

⁴⁹ Raimondo Guarino, *Il fossile e il cristallo*, Prefazione in Fabrizio Crisafulli *Il teatro dei luoghi*. cit., p. 11.

⁵⁰ Eugenia Casini Ropa. *La danza e l'agitprop.*, cit., p.7.

della relazione tra teatro e realtà trova tendenzialmente la sua scaturigine nelle *derive*, di *debordiana* memoria, di tutti coloro che non trovano un *posto* e che, nel cercarlo, ritrovano l'organicità del processo creativo e produttivo insieme.

Nel secolo scorso, per esempio, il continuo bisticcio fra i teatri "normali" e quelli "anomali" è stato la coltre superficiale d'una non pianificata ma di fatto efficace divisione dei compiti. Avversari nella sovrastruttura ideologica, a livello strutturale i "normali" e gli "anomali" si prestavano mutuo soccorso. I teatri "normali" (detti anche "tradizionali") tenevano in forma consuetudini culturali e artistiche la cui necessità rischiava continuamente di svalorizzarsi. Gli "anomali" tenevano desto il senso di una necessità, d'un desiderio che aveva inquietudini ma non consuetudini cui appoggiarsi. Con gli uni, le consuetudini teatrali persistevano. Con gli altri, cercavano i loro perché e con ciò proiettavano l'ombra di un valore. Una dinamica bastantemente evidente finché sia il bisticcio che la divisione dei compiti erano nell'ambito d'un'economia teatrale unitaria, recintata materialmente dal regime delle sovvenzioni.⁵¹

Gli artisti di teatro restituiscono, volontariamente o involontariamente che sia, alla dimensione organizzativa e istituzionale gli elementi che provengono dall'artigianato della propria stessa pratica professionale. Il riferimento è sostanzialmente ai quei presupposti che hanno a che fare con il *rigore* e la *disciplina* che, poeticamente, sempre citando Artaud definiva «geometria rigorosa»⁵² e di cui non si può fare a meno se si intende fuggire dai mostri dell'*approssimazione*.

Una considerazione, quest'ultima, apparentemente poco significativa ma che risulta certo fondamentale per evidenziare, con chiarezza, ciò che sta a fondamento delle rivendicazioni del teatro di ricerca dell'ultimo ventennio, del suo muoversi *da* e *verso* i luoghi per ricomporre gli estremi dello spazio della creazione. I professionisti dell'arte scenica, tirandosi fuori dal sistema e riappropriandosi dei presupposti e dunque del territorio utile alla ricomposizione del gesto creativo, dimostrano (sia pur con fatica,

⁵¹ Ferdinando Taviani *Come un bagliore* in «Teatro e Storia» 32. a. XXV (2011) fasc. 3. p. 352.

⁵² Antonin Artaud. *Il teatro e il suo doppio*. cit. p. 164.

considerato che molte di queste esperienze finiscono per evaporare, non riuscendo a resistere nel tempo in attesa di una normativa che li tuteli) come gli elementi della creazione e dell'organizzazione non possano mai prescindere l'uno dall'altro.

Soggiacere alla discrasia tra i due elementi porta all'inevitabile conseguenza del tradimento del processo che, ridotto allo stremo, piega l'arte al mercato. L'organizzazione che non risulta finalizzata al lavoro dell'attore ma che gerarchicamente lo supera, veicola e stritola la creazione, annientandola e rendendola assolutamente sterile o, peggio, inconsapevole macchina che ne foraggia il funzionamento.

Mentre già da lungo tempo questi apparati si servono del lavoro (musica, poesia, critica) prestato da lavoratori intellettuali che ancora partecipano al guadagno - economicamente dunque appartenenti alla classe dominante, socialmente già semi proletarizzati - soltanto al fine di alimentare i modi di organizzazione del pubblico, e con ciò valutano questo lavoro a modo loro e l'orientano nel loro senso, i lavoratori intellettuali stessi continuano a credere che l'attività di codeste imprese consista soltanto nell'utilizzare il loro lavoro intellettuale, e venga perciò a costituire un fattore secondario che non influenza il loro lavoro, ma al contrario, gli procura influenza. Tale imprecisione d'idee di musicisti, autori e critici circa la realtà della propria condizione, produce conseguenze enormi, di cui si tien conto in modo affatto inadeguato. Poiché, illudendosi di possedere un apparato che in realtà li possiede, essi difendono un apparato che non controllano più, che non è più -come essi continuano a credere- un mezzo che serve i produttori intellettuali ma è diventato un mezzo che si rivolge contro di essi, contro la loro produzione (quando cioè questa produzione persegue tendenze proprie, nuove, non corrispondenti o addirittura contrarie a quelle dell'apparato). Essi sono ridotti allo stato di fornitori. Il valore della loro produzione finisce per essere misurato a una scala che ha per base la nozione della smerciabilità.⁵³

1.5 I movimenti di fuoriuscita, fisica e ideale, sulla soglia della quotidianità

Le realtà degli ultimi vent'anni che operano (o che magari hanno

⁵³ Bertold Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 2001, [1957¹], pp. 25 e 26.

operato per lunghi anni, prima di venire riconosciute dal sistema) fuori dalle istituzioni teatrali e che dunque hanno deciso di spostarsi sulla soglia della quotidianità (proprio forse al fine di spostarla) presentano un punto in comune, dirimente ai fini del nostro ragionamento, e che in linea di massima consiste nell'aver trovato base e giustificazione esistenziale paradossalmente proprio nella difficoltà stessa di esistere.

Un ossimoro che - in linea con i principi della contraddizione che conformano la sostanza della composizione scenica - dimostra con evidenza che certe realtà non possono fare a meno di palesarsi, per la loro stessa genealogia, fuori da ogni recinto e griglia di riconoscibilità.

È l'atto di dichiarazione della presente - assenza che restituisce alle stesse una concreta posizione e, dunque, una vita. Un modo, volendo, che procede per riconoscimenti ed esclusioni tipico della dimensione legislativa: il progetto migliora incorporando e integrando le consuetudini (*secundum o praeter legem*) capaci di raccontare la vita oltre ogni contenimento, in linea con il sua dimensione dinamica. Tutto questo conferma che c'è sempre un doppio della storia, segnato dalla storia medesima: certi teatri, di nascosto, si sono insinuati e continuano a insinuarsi nella realtà dei luoghi, solcando i *territori* ed evidenziando, senza soluzione di continuità, che se c'è qualcosa che si annienta qualcos'altro si ricostruisce.

Si parte dalla catastrofe e ci si rimette in cammino con l'obiettivo (forse) di ricostruire una realtà che non c'è più. Tutto questo certo recupera la memoria fondativa della storiografia che da sempre ha dimostrato di risorgere proprio dalle interruzioni che, *in re ipsa*, rendono necessarie opere di ricostruzione. Il ragionare sui movimenti teatrali che non hanno potuto fare a meno di trovare delle alternative alla propria assenza, tenta di rimettere insieme la sequenza di un territorio che è poi quello della storia

dell'attore. Una storia che, come le tante storie d'artigianato, è stata forse troppo poco considerata ma che può continuare a respirare solo se si ha il coraggio di reinserirla nella storia più generale del *lavoro*.

Come e in che condizioni lavorano gli attori di oggi e come si pongono con la storia degli attori di ieri? Tutti coloro che si spostano fuori dal teatro (che come fino ad adesso dimostrato è ben più che un edificio) e, segnatamente, quelli che si dirigono verso la natura - apparentemente ostile al lavoro teatrale, ma profondamente aperta e disponibile considerate le opportunità di cui risulta carica a dispetto d'ogni edificio e/o costruito burocratico ministeriale - dimostrano di avere una forza tale da riuscire quasi a ricostruire le fondamenta del teatro.

Come nei primi anni venti, basti pensare all'indimenticabile ed esemplare esperienza di Monte Verità che «celebrava per mezzo dei suoi officianti eletti ed elettivi il rito teatrale della propria progettuale alterità resa creativa»⁵⁴ gli attori provano a percorrere la strada di un agire fondato sull'organica coerenza, sull'umanità delle relazioni, sulla virtuosa collaborazione tra gli elementi e dunque sulla necessaria collaborazione tra creazione e organizzazione che, come sopra menzionato, sono gli unici presupposti essenziali.

La migliore spiegazione di questa miracolosa congiuntura la si ritrova nel semplice assunto che ha che fare con la cultura (non) economica in cui gli artisti si trovano ad operare: se le necessità legate alla logistica (spostamenti e varie altre) e alle risorse (sono situazioni poco finanziate) vincolano l'organizzazione ad essere necessariamente *economica* e *sostenibile*, la creazione deve ritrovare il *suo tutto* nell'attore e nella sua reale e difficilissima competenza a costruire una relazione efficace con lo spettatore all'interno dell'ambiente in cui entrambi si ritrovano, malgrado

⁵⁴ Eugenia Casini Ropa. *La danza e l'agitprop*. cit., p. 26.

tutto, immersi.

Il teatro può esistere senza costumi e scenografie? Sì. Può esistere senza musica che commenti lo svolgersi dell'azione? Sì. Può esistere senza effetti di luce? Certamente. E senza testo? Sì; la storia ce lo conferma [...] Ma può il teatro esistere senza attori? Non conosco esempi del genere. Si potrebbe ricordare il teatro delle marionette. Ma anche lì, abbiamo, dietro le quinte, un attore, anche se di tutt'altro genere. Può esistere il teatro senza spettatori? Ce ne vuole almeno uno perché si possa parlare di spettacolo. E così non ci rimane che l'attore e lo spettatore.⁵⁵

Senza orpelli scenografici di sorta il corpo dell'attore torna finalmente protagonista, in una posizione paradossalmente di sottrazione, volta a restituire voce e spazio al contesto all'interno del quale si ritrova ad agire e di cui ha la fortuna di essere *veicolo*. Gli spettatori, *immersi* in una condizione di privilegiata prossimità e promiscuità, divengono i *testimoni* attivi di un'esperienza che li posiziona ai confini della realtà: la civiltà apparentemente perduta viene, piano piano, riconquistata dall'immaginazione.

Come nei sogni, che diventano particolarmente vividi nel momento in cui s'intravede la realtà che ci aspetta al risveglio: e poi si sogna ancora.⁵⁶

Un *humus compositivo* esclusivo entro cui la comunità, come per incanto, trova l'occasione di ridefinirsi attraverso la ricomposizione degli elementi dello *spazio* e del *tempo* che s'intersecano in una congiuntura esclusiva che insisto nel volere chiamare *paesaggio*. In queste circostanze, fuori da ogni dimensione *effimera*, lo spettatore ha l'occasione di operare un vero e proprio montaggio dei vari spazi abitati dalle diverse azioni sceniche che, combinati tra loro in un momento successivo alla fruizione delle *performance*, aprono il teatro (e la geografia all'interno della quale lo

⁵⁵ Jerzy Grotowski. *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970 [1968¹], p.41.

⁵⁶ Mirella Schino. *Non siamo più tra noi. Un dialogo sulla Trilogia a distanza di anni* in *In cammino con lo spettatore*, cit., p. 159.

stesso finisce per operare) ad un' «architettura del tempo unitaria»⁵⁷ per cui il tempo stesso si traduce in «architettura dello spazio».⁵⁸

Questo è il portato straordinario di quel teatro che insiste sui luoghi della *quotidianità*, così come già diceva Cruciani a seguito dell'esperienza della Trilogia di Pontedera che, non a caso, raccontava di: «uno spazio totalmente realistico, addirittura iperrealistico [...]» lì dove «però l'ambiente a causa dell'eliminazione di qualsiasi punto di riferimento normale [...] acquista una capacità di alterazione fisica che poi diventa disponibilità, da parte dello spettatore, a essere emotivamente colpito».⁵⁹

Ne consegue che l'artista che reclama e occupa un *contesto* all'interno del quale torna ad agire, restituisce agli studi teatrali l'occasione di tornare a riflettere sul profilo *identitario* e *presenziale* dell'arte attorale, in una «situazione esperienziale dilatata»⁶⁰ con tutto ciò che ne consegue.

Un ragionamento fondamentale ai fini del recupero del cd. *spazio vitale dell'attore* che diventa recupero dello *spazio vitale dello spettatore*, del territorio e della comunità e, di rimbalzo, evidente spazio di vitale attenzione sul teatro, come dimensione riflessiva.

*La natura non è mai identica al paesaggio. La natura infatti nasce e muore, che la si percepisca oppure no; al paesaggio invece appartiene sempre una dimensione riflessiva: quando guardiamo un paesaggio lo interpretiamo.*⁶¹

Una riflessione che porta con sé la potenziale riabilitazione della professione teatrale nella gerarchia dei saperi, con l'idea che chi pratica l'arte teatrale può divenire potenziale modello di riferimento per la società tutta, in forza di quel preciso «atteggiamento nei confronti del

⁵⁷ Fabrizio Cruciani. *Il tempo come architettura dello spazio*, in *In cammino con lo spettatore. Laggiù soffià – Era – In carne e ossa* La Casa Usher, Firenze 2008, p.134.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Eugenia Casini Ropa. *La danza e l'agitprop*, cit., p. 8.

⁶¹ Hansjorg Kuster, *Piccola storia del paesaggio*, cit., p. 11.

circostante»⁶² che può generare inevitabili trasformazioni di carattere culturale, politico ed etico. Casini Ropa, sempre in ordine all'esperienza di Monte Verità, parlava di:

*continuo slittamento dall'artista all'uomo comune, come se l'artista fosse ritenuto l'avanguardia avanzata di universali possibilità umane, l'esempio da analizzare e da riprodurre di una condizione raggiungibile dall'intera umanità. Il serbatoio universale di conoscenza e di bellezza a cui attinge l'artista pare divenire raggiungibile per tutti gli altri attraverso processi e mezzi analoghi, liberati dalla casualità del genio e dell'ispirazione e usati consapevolmente; ciascuno, dunque, può forse mettersi in condizione di "vedere" ciò che l'artista vede e di trasmetterne l'esperienza nella nuova, ritrovata espressione di una corporeità nobilitata e trasfigurata dall'influsso di quella visione. Da questa speranza nascono, in chi riflette, la sfiducia e il sospetto verso una tradizione culturale e sociale, quella contemporanea, che deve essere allora evidentemente causa della generale inettitudine estetica (e dunque anche etica?) degli individui, nella cui formazione sono stati falsati gli equilibri originari tra le forze dell'anima e quelle della ragione, impedendo alle prime di sviluppare le proprie volontà di espressione corporea.*⁶³

Ejzenstejn, nel recupero dei principi che stavano a fondamento del «movimento espressivo»,⁶⁴ ha proposto e promosso la figura dell'artista quale riferimento per «un'arte nuova del movimento, in cui corpo, anima e volontà elevati a poesia si fondono nello spazio, attraverso il ritmo, con l'essenza profonda della natura».⁶⁵

Il teatro che esce fuori dall'istituzione (o che proprio non vi entra, per scelta o mancanza di requisiti numerico/burocratici), sulla base anche degli esempi di tutta la storia del Novecento, si ritrova più vivo che mai. L'arte scenica si libera d'ogni fasto e riconquista i requisiti della piccolezza e della lentezza, aprendo faglie di riabilitazione del quotidiano e garantendosi il giusto e dovuto spazio tra le conoscenze spezzettate del mondo.

⁶² Ferdinando Taviani, *Il mio passo, la mia lucidità* in «Teatro e Storia» X a. II (1995), p. 67.

⁶³ Eugenia Casini Ropa. *La danza e l'agitprop*, cit., p. 17.

⁶⁴ Sergej Michalovic Ejzenstejn. *Sulla Biomeccanica. Azione scenica e movimento* (a cura di) A. Cervini, Armando Editore, Roma 2009, p. 59.

⁶⁵ Ibidem.

L'arte scenica, insomma, secondo tali presupposti trova l'occasione d'essere *sguardo privilegiato* sul particolare, cornice iconica, paesaggio all'interno del quale l'essere umano prova a ritrovarsi. Tutto questo fuori dagli *automatismi* del presente, nel rispetto e in armonia con il contesto all'interno del quale è immerso e da cui trae i più proficui suggerimenti.

Capitolo 2

Il paesaggio quale paradigma epistemologico.

2.1 Il paesaggio dal punto di vista teatrale.

La sintesi compositiva della relazione attore/spettatore/ambiente

Il paesaggio è sempre stato oggetto di studi trasversali che hanno spaziato dalla filosofia all'estetica, dall'architettura all'antropologia, dalla sociologia alle scienze cognitive. Le metodologie d'indagine fino ad adesso condotte sul tema sono state tutte tendenzialmente estranee agli studi teatrali. O meglio, il teatro realizzato fuori da quello che impropriamente si definisce il suo contesto ordinario, all'interno del quale il paesaggio ha magari avuto l'occasione d'essere fruito, è solo stato studiato quale genere, quale declinazione, quale possibile tradizione in divenire, ma raramente è stato valutato quale *medium* attraverso cui il paesaggio potesse trovare l'occasione d'essere assunto e incarnato, dunque percepito quale immagine culturale in movimento.

Il teatro, invece, con la sua azione può dimostrare d'essere punto di svolta e convergenza, prospettiva capace di considerare l'incorporazione del *paesaggio* quale motore di trasmissione e acquisizione di conoscenza.

Tutto questo, però, sempre che la pratica scenica torni a confermarsi quale dispositivo relazionale tra persone e ambienti, esperienza dal vivo in grado di amplificare l'approccio biologico del comprendere, lì dove il soggetto «con la sua azione cognitiva ristrutturata incessantemente se stesso oltre che la realtà in cui vive»⁶⁶.

Sofia, coniugando teatro e scienze cognitive, ha evidenziato il

⁶⁶ Francisco J. Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch, *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 31.

portato rivoluzionario di quanto si percepisce a livello teatrale:

(...) il modello embodied (denominato anche enazione) proposto da Varela sostiene che il modo con cui esperiamo ed abbiamo coscienza del mondo consista in un processo circolare tra essere umano e ambiente: ogni volta che percepiamo il mondo, noi stiamo in realtà agendo su di esso, stiamo modificando l'oggetto che intendiamo percepire. Se ogni atto percettivo modifica l'oggetto stesso della percezione, non esiste un modello pre-determinato che viene percepito così come è, ma il mondo è esso stesso modificato dall'individuo che lo percepisce.⁶⁷

Ora, se negli ultimi venti anni si è dimostrato in maniera esemplare quali siano i presupposti scientifici che stanno a fondamento del funzionamento dell'azione scenica, in vista della concreta partecipazione dello spettatore, la ricerca in oggetto ritiene auspicabile, per le ipotesi trattate, considerare il paesaggio quale potenziale punto di saldatura posizionato al vertice del triangolo che si instaura tra teatro, scienze cognitive e ambiente in una prospettiva volta a «sviluppare e accrescere le (...) potenzialità di relazione con il mondo».⁶⁸

Il paesaggio si pone, infatti, alla sommità di quel triangolo non quale immagine precostituita ma quale risultanza ultima di una composizione, meglio assemblaggio, delle espressioni sinuose della natura per capirne e dunque valorizzarne il funzionamento e la perfetta dinamica.

Ciò che rileva è ciò che, in effetti, *si fa guardare* perché sintomo di un risveglio vitale, vero e proprio paradigma di un'organicità efficiente e, come tale, differente.

L'incontro di environment e performance, il dove del performing è una relazione di dimensioni sistemiche, su scala urbana e oltre, che spiega l'apporto originale delle culture performative e dei loro insediamenti alla consapevolezza delle pratiche sociali e alla critica della vita quotidiana (...) non è possibile studiare la performance senza

⁶⁷ Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore*. cit., p.23.

⁶⁸ Vittorio Gallese e Ugo Morelli, *Cosa significa essere umani. Corpo, cervello e relazione per vivere nel presente*, Raffaello Cortina Milano, 2024, p. 103.

*studiare forme di vita e quindi premesse e conseguenze sull'ambiente, sull'economia generale e sul rapporto locale e globale tra biologia e tecniche.*⁶⁹

Gli esempi presi in esame consentono di mettere in campo un *modo di operare* che si concentra sul processo (da costruire) e non sul prodotto (da fruire), prescindendo da ogni consumazione a perdere, per cui il paesaggio chiamato in causa è da considerarsi relazione fisica e mentale, pratica dell'interstizio, accettazione della «propria finitudine non come una fonte di ansia e disperazione»⁷⁰ ma come acquisizione di competenza.

L'essere umano impara a riconoscersi transeunte, vulnerabile, non dominatore, elemento integrante di un mondo cui si va incontro e a cui è concesso di appartenere. Lo strumento dell'arte teatrale in natura restituisce l'opportunità di cogliere ciò che nell'immanenza sfugge, consentendo di comprendere che la partecipazione attiva è un'opportunità di trasformazione dell'immobilità, in mobile dialettica.

*Il paesaggio e il rapporto con gli spazi di vita si apprendono dalla nascita, s'incorporano nel flusso dell'esperienza e vengono a far parte della mente incarnata, orientando comportamenti e azioni.*⁷¹

In definitiva si focalizza l'attenzione sulla relazione che si compone nell'intersezione tra dispositivo scenico, essere umano e ambiente, nella prospettiva visionaria di una conoscenza che è, prima di tutto, esperienza e dunque «processo che chiama in causa il gioco vivo delle passioni».⁷²

L'assunto che ci si propone di dimostrare è che tanto la produzione e la fruizione degli spettacoli, quanto la pedagogia teatrale (in questo secondo caso oltretutto rivolta a soggetti di tenera età) svolta in contesti

⁶⁹ Raimondo Guarino, *Ambiente urbano, spazi della performance. Un'esperienza fondativa: l'estate romana di Renato Nicolini (1976-1985)* in *Teatri e sfera pubblica nella società globalizzata e digitalizzata* (a cura di) Ilaria Riccioni, Guerini Scientifica, 2022 p. 61.

⁷⁰ Ugo Morelli, *Mente e Paesaggio*. cit., p. 144.

⁷¹ Gianluca Cepollaro, *Il paesaggio è il nostro futuro*, introduzione in Ugo Morelli, *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 7.

⁷² Sergej Michajlovich Ejzenstejn, *La natura non indifferente* (a cura di) Pietro Montani, Marsilio Editori 1981, p. 520.

non ordinari possa predisporre ad una capacità di ricostruzione di una propria posizione in relazione agli altri e all'ambiente, nella direzione di una promozione di un sistema *noicentrico*⁷³, lì dove l'io emerge dalla relazione che comprende sinteticamente gli altri e lo spazio.

*Il paesaggio è a un tempo dentro di noi e intorno a noi, è un margine di connessione tra il mondo interno e il mondo esterno. Un bambino che nasce, (...) elabora il proprio mondo interno e la sua eleganza o mortificazione in ragione del suo paesaggio mentale. Bisognerebbe partire da qui per ripensare gli spazi di vita e considerare che la loro bellezza e la loro funzionalità non sono due cose diverse, ma una cosa sola.*⁷⁴

A livello metodologico la specificità della ricerca propone un approccio che si pone a cavallo principalmente tra teatro e scienze cognitive ma che, inevitabilmente, porta a convogliare discipline trasversali che aprono connessioni e interazioni con la sociologia, la fenomenologia, l'estetica (nella sua nuova accezione di *aistetica*) e l'atmosferologia. Diverse epistemologie, insomma, al servizio l'una dell'altra, per aprire e moltiplicare i significati dello stratificato tema del *paesaggio*.

Partendo anzitutto dal dialogo tra le scienze cognitive e il teatro, è già evidente come la complessità del fenomeno teatrale, appartenendo alla dimensione dell'esperienza non possa assolutamente prescindere dalla presa in carico dei molteplici fattori che la compongono, non esistendo il fatto teatrale come fatto in sé.

La connessione tra i due ambiti ha consentito di nominare i meccanismi che stanno a fondamento della pratica scenica garantendone la liberazione dal luogo comune della sua natura effimera e irripetibile.

Come già più volte sopra anticipato, le scoperte e le relative

⁷³ Vittorio Gallese e Ugo Morelli, *Cosa significa essere umani? Corpo, cervello e relazione per vivere nel presente*, Raffaello Cortina, Milano, 2024 p. 20. In particolare i due autori affermano che «la relazione precede l'individuazione e configura una dimensione del noi nella quale si individua il soggetto».

⁷⁴ Ugo Morelli, *Mente e paesaggio*, cit., p. 21.

definizioni - a livello generale promosse dalla scuola di Rizzolatti in ordine ai *neuroni specchio*, alla *simulazione incarnata*⁷⁵ e, a livello più settoriale, in ordine a cosa succede nel corpo- mente dello spettatore a teatro avviate da Sofia -⁷⁶ si prospettino quale ottimo punto di partenza per un approfondimento di caratura sistemico/ecologica volta ad includere l'elemento ambientale quale ulteriore, imprescindibile tassello della composizione scenica.

L'obiettivo insomma è quello di aggiungere, al binomio attore - spettatore, l'ambiente quotidiano per un'analisi dell'esperienza performativa nel contesto della realtà: attraverso i principi e la perizia tecnica dell'extraquotidiano si prova a comprendere quali siano gli estremi «dentro cui quotidiano e teatro definiscano un terzo spazio» per «un processo di trasformazione degli spazi in luoghi cioè in senso per il soggetto e per il gruppo sociale».⁷⁷

L'esperienza *immersiva* restituisce allo spettatore l'opportunità di riabilitare un nuovo processo di considerazione del suo vivere abituale: quanto ci si percepisce (soggettivamente) in maniera rinnovata e quanto si percepisce (oggettivamente) il reale che si attraversa.

Lo spettatore, in una condizione tipicamente ascrivibile all'attore e alle sue pratiche di ricerca scenica, acquisisce coscienza delle cd. *azioni controlaterali* e libera la coscienza da ogni «body schema corporeo»⁷⁸,

⁷⁵ Giacomo Rizzolatti, e Corrado Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio. Scienza e idee*, Raffaello Cortina Milano, 2006. Giacomo Rizzolatti, insieme al suo team, ha scoperto i neuroni specchio, cellule nervose che si attivano sia quando eseguiamo un'azione sia quando osserviamo qualcun altro compierla. Questo meccanismo permette una "simulazione incarnata", ossia una rappresentazione delle azioni altrui, facilitando la comprensione e l'empatia. Attraverso tal tipo di simulazione, il nostro cervello riproduce internamente le azioni osservate, creando una sorta di "simulazione virtuale" che ci consente di comprendere e condividere le esperienze altrui.

⁷⁶ Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore*, cit.

⁷⁷ Benedetto Saraceno, *Viaggi nel mondo*, in Stefano Geraci (a cura di), *In cammino con lo spettatore. Laggiù soffia - Era - In carne e ossa*, La Casa Usher, Firenze 2008, p. 128.

⁷⁸ *Ibidem*, 61.

investigando il «body schema artificiale/performativo»⁷⁹ e dunque ribaltando la propria posizione, da passiva e automatica, in attiva e fortemente presente. Si traghettano, insomma, le conoscenze di ciò che si è soliti riferire all'arte dell'attore e dunque al suo agire nella linea di un controllo cosciente - non a caso modificabile solo attraverso la pratica e dunque l'esperienza, in vista della conquista di una nuova spontaneità, d'un corpo sincero - per spingere e interrogare la frontiera dell'«esperienza performativa dello spettatore».⁸⁰

Un modo sostanzialmente volto a spostare l'attenzione dagli studi dallo *sguardo* dello spettatore (nonostante esso risulti sempre, se l'azione performativa si dimostra realmente efficace, coinvolto fisicamente secondo le ormai assodate ricerche sui *neuroni specchio*) agli studi sul *corpo* dello spettatore che, coinvolto e concretamente esposto ad una posizione di continua potenziale perdita di riferimenti (basti pensare ai terreni scoscesi da percorrere, alla mancanza di sedute, al buio, alla scoperta dei luoghi in cui si svolgono le attività), viene indotto a *rivangare* ogni soglia di abitudine e coscienza.

Secondo tale disegno interpretativo, l'azione teatrale ritrova la sua precisa necessità, giustificazione e collocazione dentro la linea ecologica, sistemica ed unitaria: nuovi ambienti epifanici per una ritrovata (perché cosciente) integrazione del corpo nel contesto.

Ecco perché, a mio parere, la nozione di paesaggio si può tradurre in potenziale strumento epistemologico, congiuntura finalistica attraverso la quale l'uomo, riabilitato alla consapevolezza e presenza, trova l'occasione di riconoscersi all'interno dell'ambiente in cui vive.

⁷⁹ Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore*, cit., p.107.

⁸⁰ *Ibidem*, 111-173.

2.2 Il paesaggio dal punto di vista sociologico

L'opera d'interpretazione e mediazione della realtà.

*L'oggettività geografica trabocca a volte con tanta forza nell'interiorità di un individuo da trasformarsi a sua volta in una vera e propria geografia personale, in una territorializzazione che è visione organizzata della propria biografia.*⁸¹

I casi di studio analizzati esplorano modelli di teatro che si sviluppano all'aperto e, in genere, senza supporti tecnici (luci/audio). La loro poetica si basa sulla relazione con il paesaggio, inteso come territorio da interpretare, in cui lo spazio si trasforma in tempo, dando vita a una dialettica fluida tra realtà e finzione, presente e passato.

*(...) ...il paesaggio (...) è un oggetto, è un grande oggetto. (...) E allora davanti al paesaggio, appostarsi nel paesaggio, non per descrivere il paesaggio, ma per sentire venire la storia possibile che quel luogo del mondo contiene, cui tu dai fiato, il tuo fiato per sentire il fiato della storia che giace in quel nido in cui ti vai a posare: nel motivo direbbe Cezanne, io dico nido dei racconti, il luogo che non è ispirativo, ma che ti permette di entrare in consonanza con una presenza. E per me questo del consonare con le presenze è molto pieno di germi, di semi è come se ci fosse una lingua, un sistema vivo che giace lì e con il quale puoi perdere il contatto e con il quale entri in contatto. E allora si risveglia la tua possibilità di fiatare prendendo forza da quello che giace lì. Io penso che tanti scrittori abbiano un viaggio di questo genere, tanti (...) hanno avuto bisogno di avventurarsi, in certi momenti, dentro la memoria, di fronte a uno spazio, di fronte a un oggetto che li rifletteva, che dava loro il senso profondo, lontano, risonante, quello che viene da lontano, quella bestia immensa che è la lingua che noi parliamo.*⁸²

Mutuando la prospettiva del sociologo Simmel se «la natura è l'infinita connessione delle cose»⁸³ l'intervento dell'attività spirituale umana - capace di separare, collegare e valutare - consente alla natura di tradursi in paesaggio.

⁸¹ Ferdinando Taviani, *A parte il teatro*, cit., 76.

⁸² Giuliano Scabia, *La poesia degli oggetti* in *Gli oggetti nello spazio del teatro. Atti dei convegni. Spazi del teatro, idee e luoghi di spettacolo e Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro*, Bulzoni, Roma 1997, p. 238.

⁸³ Georg Simmel, *Saggi sul Paesaggio*, Monica Sassatelli (a cura di) Armando Editore, Roma 2006, p. 54.

Il paesaggio si configura così come una costruzione in continuo divenire dinamico, un processo di riconoscimento e interpretazione che prescinde o, quanto meno, si distacca ed evolve rispetto al già dato e concluso. Non un'immagine, ma un sentire.

Il riferimento è alla costruzione, concreta e simbolica al contempo, di quella precisa porzione dell'esistente, di quel *frame*, di quel quadro di vita all'interno del quale l'essere umano riconosce l'opportunità di situarsi coscientemente, divenendo potenziale parte integrante di un'opera d'arte.

È importante però precisare che, sebbene l'interpretazione, il passaggio, la mediazione dalla natura al paesaggio avvengano attraverso un atto percettivo e dunque soggettivo, resta sempre necessaria una costante riconnessione all'oggettività della realtà. Questo conferma la circolarità continua tra corpo, mente e ambiente. La costruzione del *paesaggio* non si riduce ad un'operazione interpretativa esclusivamente legata allo sguardo umano, pur acquisendo senso e valore proprio grazie ad esso; piuttosto, implica il riconoscimento di una necessità intrinseca di ritorno all'oggetto reale. Non è sufficiente, dunque, il semplice riflesso dello sguardo umano, né si può parlare di una *creazione arbitraria*, perchè solo una parte del processo di formazione del paesaggio è attribuibile all'uomo e consiste nel «sottrarre alcuni fenomeni al naturale anonimato».⁸⁴

Di conseguenza, se l'unità non esiste «al di fuori e prima dell'atto percettivo»⁸⁵ e dipende dall' «attribuzione di senso»⁸⁶ operata dall'individuo, la sua competenza non può essere considerata separata dalla «proprietà inerente all'oggetto percepito che ha bisogno della percezione, soggettiva, per essere riattivata»⁸⁷.

⁸⁴ Ivi, 15.

⁸⁵ Ivi, 55.

⁸⁶ Ivi, 54.

⁸⁷ Ivi, 55.

*Il paesaggio sorge in definitiva solo quando la vita pulsante nella visione e nel sentimento si strappa dall'unità della natura, e la struttura particolare così creata si apre nuovamente, per così dire da se stessa, a quella della vita totale, accogliendo nei propri confini inviolati l'illimitato.*⁸⁸

La costruzione dell'elaborato immaginifico nasce dagli eventi nel loro farsi e dispiegarsi concreto e si rivela efficace solo nella sua compiutezza, come un montaggio che trascende le singole fasi e sezioni.

Il luogo, l'artista e la comunità danno vita a un continuo scambio di influenze e suggestioni, in una dimensione di risonanza che annulla ogni distinzione tra interno ed esterno, soggettivo e oggettivo.

Studiare il teatro, infatti, non significa analizzare un oggetto materiale, ma le persone e le loro interazioni all'interno di un complesso intreccio di livelli organizzativi. Quando il teatro si svolge al di fuori della scatola scenica, gli elementi coinvolti si espandono e si fondono, accentuando la natura dialettica di ciò che viene percepito.

Questo ha importanti implicazioni sulla percezione attiva dello spettatore, che si riconosce parte di una relazione complessa e, al contempo, di un discorso drammaturgico. Un aspetto cruciale, poiché conferma una prospettiva autenticamente ecologica, orientata alla promozione di una politica relazionale degli elementi, fulcro dell'espressione dialettica dell'esistenza.

*(...) la maggior parte di noi ha perso quel senso di unità di biosfera e umanità che ci legherebbe e ci assicurerebbe tutti con un'affermazione di bellezza. La maggior parte di noi oggi non crede che, anche con gli alti e bassi che segnano la nostra limitata esperienza, la più vasta totalità sia fondamentalmente bella.*⁸⁹

⁸⁸ Ivi, 57.

⁸⁹ Gregory Bateson, *Mente e Natura*, cit., p. 33.

Taviani, non a caso, analizzando *Il paesaggio come teatro*⁹⁰ del sociologo Turri, insiste sul carattere intrinsecamente dialogico del paesaggio.

Un'ambiguità originaria che supera le strutture dicotomiche, dando vita a un dialogo tra elementi naturali e umani in cui si intrecciano i bioritmi interni della percezione soggettiva e quelli esterni del mondo vivente e dell'ambiente costituito.

*Se il montaggio del percorso è un elemento essenziale per il farsi paesaggio d'un ambiente, o il percorso è predeterminato o non lo è. In questo secondo caso, ciascun individuo diventa l'autore del suo montaggio e dunque del suo paesaggio. Il percorso non è solo una via, un cammino, ma anche e soprattutto una serie di attribuzioni di senso, di valori, di scelte e d'attenzione. Dovremmo dunque parlare soltanto di paesaggi, al plurale, tanti e diversi quanti sono o possono essere coloro che li percorrono e li osservano? E se vi sono tanti paesaggi quanti sono i passaggi che in essi e su di essi può compiere lo sguardo, il passo e l'attenzione, vuol dire che la consistenza del paesaggio si scioglie in un relativismo che confina col nulla? [...] Evidentemente non è vero. Ma perché? È questo ma perché a essere interessante. È interessante quel che accade al ragionamento una volta che si sia liberato dalla tentazione di chiudere gli occhi sul carattere intrinsecamente soggettivo del paesaggio. M'è sembrato che spesso coloro che si occupano del paesaggio sottolineino l'importanza di questo riconoscimento, ma poi sottovalutino le prospettive che esso può aprire. Quasi fosse un handicap e non una resistenza che aiuti il volo del pensiero*⁹¹.

Il paesaggio, incorporato attraverso il teatro, diventa un paradigma interpretativo dell'esperienza e una pre-condizione per la sua rielaborazione. L'attenzione si sposta così dall'aspetto esteriore della resa, e dunque dall'efficacia dello spettacolo, all'interiorizzazione della

⁹⁰ Eugenio Turri, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Roma 1998. In questo volume, Eugenio Turri esplora il concetto di paesaggio attraverso la metafora del teatro, evidenziando il legame tra l'uomo e il territorio che lo circonda. L'autore analizza come il paesaggio non sia una semplice realtà oggettiva, ma piuttosto il risultato di una continua interazione tra percezione individuale, rappresentazione culturale e trasformazione antropica. Turri distingue tra il paesaggio vissuto - quello esperito quotidianamente attraverso i sensi e l'abitare - e il paesaggio rappresentato, frutto di codificazioni artistiche, letterarie e simboliche che ne restituiscono un'immagine costruita. Attraverso un'analisi multidisciplinare che intreccia geografia, antropologia, sociologia e storia, Turri propone una lettura innovativa del paesaggio come spazio di narrazione collettiva, in cui il rapporto tra l'individuo e l'ambiente si configura come un dialogo costante.

⁹¹ Ferdinando Taviani, *A parte il Teatro*, cit., p. 76.

condizione vissuta. È questa immersione a costituire la base e il respiro entro cui ogni altro elemento prende forma e si modella di conseguenza.

*E se il dualismo di attivo e passivo, agire ed esperire è una distinzione analitica di un processo in realtà unitario [...] l'esperienza del paesaggio è tra quelle che ci avvicinano a questa unità sempre negataci [...] ecco perché di fronte al paesaggio siamo uomini interi.*⁹²

2.3 Il paesaggio dal punto di vista estetico - percettivo

La riconquista del tema dell'organicità, dell'improvvisazione e del grottesco

Alla luce di queste premesse, che mirano innanzitutto ad ampliare la dinamica attore-spettatore includendo l'ambiente e, in secondo luogo, a creare un sottile filo conduttore tra i movimenti del passato come Dalcroze, Bode e Klages, le topografie del presente e le prospettive utopiche future, la ricerca si concentra sull'analisi dell'organicità come chiave per un approccio metodologico-estetico basato sulla percezione dello spazio affettivo. Nella logica di un sentire complesso, che integra le dinamiche sistemico-biologiche, l'azione scenica richiede il recupero degli assunti espressi nell'estratto de *La musica del paesaggio* inserito nel testo *La natura non indifferente*⁹³ di Ejzenstejn.

Come la musica nel cinema muto, il paesaggio assume un ruolo che può condurre il teatro verso una dimensione estatica, favorendo una rivivificazione patica della natura. Attraverso una serie di passaggi legati ai criteri che rendono un'azione organica – e dunque credibile ed efficace – si costruiscono paesaggi emozionali e singolari per ciascuno spettatore.

Ciò che qui interessa è comprendere le implicazioni dell'inserimento

⁹² Georg Simmel, *Saggi sul paesaggio*, cit., p. 69.

⁹³ Sergej Michajlovic Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, cit., p. 231.

di un'operazione artistica, per sua natura artificiale, in un contesto naturale, considerando che la creazione artistica parte generalmente dalla conoscenza della natura stessa. Nel teatro in natura, infatti, si assiste a un raddoppiamento dei presupposti organici, in una prospettiva che potremmo definire, forse con un pizzico di audacia, meta-organica.

Procedendo con ordine, nell'analisi del tema del paesaggio, Ejzenstejn riflette sul *ritmo* intrinseco alla natura e su come questo possa offrire all'artificio le basi per una composizione armoniosa e organica. Sottolinea che attraverso l'osservazione della natura, l'uomo riconosce e sistematizza principi ricorrenti, comprendendo l'esistenza di leggi strutturali che lo governano e che inevitabilmente tenta di riprodurre nella sua creazione artistica.

Si tratta di un processo perfettamente naturale per l'analisi: un movimento che va dall'apparenza all'essenza, dall'indizio al principio, dal procedimento al metodo⁹⁴.

Per chiarire questo concetto, Ejzenstejn richiama la cultura degli elementi dello Yin e dello Yang, le regole della matematica e la tradizione pittorica cinese. Il riferimento ai tipici rotoli, in particolare, risulta fondamentale per comprendere come il paesaggio naturale possa essere ricomposto seguendo una logica che unisce tecnica e spiritualità, attraverso un processo di incorporazione, assunzione e sintesi.

Una delle più antiche forme di rappresentazione del paesaggio è la pittura cinese su rotolo – un interminabile nastro che si svolge orizzontalmente (quasi una pellicola cinematografica!) in una veduta panoramica del paesaggio. «Panoramica» nel senso stretto della parola, quale lo incontriamo nel cinema nei casi in cui la macchina da presa scorre su rotaie davanti ad una catena variabile di eventi e di scene. «Panoramica» anche nel senso che il quadro nel suo insieme non si abbraccia con un solo sguardo, simultaneamente, ma successivamente, come se scorresse da un soggetto all'altro, da un frammento a quello vicino; esso, insomma, si presenta dinnanzi ai

⁹⁴ Sergej Michailovich Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, cit., p. 269.

*nostri occhi come un unico flusso di immagini (di inquadrature?!) separate.*⁹⁵

Si ricreano, dunque, artificialmente le condizioni necessarie per trasformare una visione statica in una prospettiva dinamica e plurale, passando dall'unica mappa ai molteplici territori e, quindi, ai paesaggi. Affinché ciò avvenga, è fondamentale saper idealizzare la trasformazione del territorio, anche solo concettualmente, in un vero e proprio spartito. La tecnica dell'improvvisazione, sia scenica che musicale, permette di delineare una possibile partitura che, partendo da una solida base strutturale, si apre a varchi di sospensione e immaginazione. Secondo la semiologia dell'improvvisazione, delineata tra gli altri da Jerzy Grotowski nel suo celebre *Per un teatro povero*, la precisa individuazione di dettagli e segni - intesi come tracce - rappresenta l'unica via percorribile per ogni principio d'individuazione. Questo conferma l'inevitabile circolarità tra soggettivo e oggettivo, rendendo impossibile un'interpretazione univoca dell'oggetto.

Nel rivolgersi ai suoi attori e nel tentativo di contrastare gli stereotipi della spontaneità, Grotowski afferma:

*Quello che dà vita alla vostra azione è il momento della decisione: quale segno dopo quale segno. È questo momento della decisione che può essere guidato dal principio dell'organicità: cioè in questo momento, di fronte a queste persone, in rapporto a questo tema, è questo segno, ma prima non lo so. Però conosco tutti i segni. La qualità dei sistemi dei segni è l'oggettività. Quando la soggettività è imposta si deve sbloccare la soggettività, si deve fare il proprio viaggio personale attraverso i segni. Ogni segno deve essere preciso ma il vostro viaggio è il vostro viaggio.*⁹⁶

Ne consegue che, dall'apparente immutabilità della struttura di partenza, l'interprete di un'operazione di teatro in natura utilizzerà lo spazio in modo da offrire a ciascuno la libertà di costruire su di esso la

⁹⁵ Ivi, p. 245.

⁹⁶ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970, p. 220.

propria unica e personale identità melodica.

La composizione, creata ad arte dal direttore artistico o dal pedagogo, e la sua consapevole manipolazione da parte degli attori o allievi, in grado di situarsi e situare, costituiscono i presupposti fondamentali per ri/definire la partecipazione e l'individuazione affettiva di ogni partecipante nel contesto.

Il paesaggio si configura così come una mediazione interpretativa tra elementi oggettivi e soggettivi, dando vita a una composizione plastica e vibrante. Ai nostri fini, un'azione può dirsi realmente efficace, analogamente a quella musicale, quando riesce a invitare gli spettatori alla rivisitazione e riscrittura immaginifica del territorio. Un cammino che diventa processo anziché prodotto, capace di aprire varchi di sospensione a ogni passo e di generare specifiche sensibilità percettive e, di conseguenza, creative.

Anche quando la partitura è già fissata, il musicista, come l'attore, è continuamente in una fase creativa proprio nei "processi" che sottendono quella partitura e da essa germogliano, nelle transizioni che vivificano i punti di riferimento. Nell'insegnamento contemporaneo delle percussioni, esiste un termine preciso che indica quella qualità che deve avere l'esecuzione di un pezzo che va aldilà dell'esecuzione a tempo di ogni nota: il groove (...) Non esiste un vero e proprio metodo per insegnarlo, può essere considerato come una determinata sensibilità che il musicista acquista con l'esperienza. Il groove indica proprio questa capacità di non concentrarsi solamente sulla perfetta esecuzione ritmica delle note, ma su come viene gestita la transizione fra una nota e l'altra, su quante sfumature, quanti otkaz si possono trovare mantenendo la partitura. Possiamo dire: quanti livelli si possono individuare all'interno del livello più facilmente riconoscibile, quello della partitura. Ecco che ritorna il concetto di "sensibilità sistemica" di Morin, che si basa sulla consapevolezza e sulla costruzione dei diversi livelli e delle loro relazioni. Lavoravano sui "processi" psicofisici che preparano e che costituiscono l'azione. Esattamente come, e questo Mejerchol'd lo sapeva bene, i musicisti lavorano sulle relazioni che legano una nota a un'altra. Ma a cosa ci riferiamo, fisicamente, quando parliamo di relazione tra una nota e l'altra? Ci riferiamo al modo in cui il musicista gestisce il suo sistema corpo-mente nel suo gioco con le forze d'inerzia che lo coinvolgono tra una nota e l'altra. Anche quando la partitura è già fissata, il musicista, come l'attore, è continuamente in una fase creativa proprio nei "processi" che sottendono quella

*partitura e da essa germogliano, nelle transizioni che vivificano i punti di riferimento.*⁹⁷

Questo conferma il valore di specifiche pratiche teatrali e relazionali che, come approfondito nel primo capitolo, scegliendo di distaccarsi dalla dimensione ordinaria, permettono di riflettere in modo teorico e pratico sui principi e metodi della composizione scenica, che possono diventare essi stessi il fulcro della proposta drammaturgica.

Se la modernità, con il suo tecnicismo dilagante e la progressiva dissoluzione delle relazioni personali e ambientali, tende ad annientare il ritmo organico della realtà, il teatro offre l'opportunità di recuperare la vita nelle sue dimensioni più profonde, trasformandosi in uno strumento capace di muovere il sublime.

*L'idea di forma organica implica un modo diverso di guardare, prima ancora d'un modo diverso di agire. Per comprenderlo dobbiamo abbandonare per un momento il mondo delle scene e addentrarci nei boschi e nei giardini.*⁹⁸

Osservare e agire all'interno della natura offre un prezioso insegnamento. La sua essenza si manifesta attraverso una presenza equilibrata, dove ogni elemento è in perfetta integrazione e coordinazione, finalizzato alla propria esistenza e sopravvivenza.

Ciò che interessa, in questa prospettiva, è proprio l'intenzione insita nella natura, poiché anche in teatro l'efficacia dell'azione nasce da questo stesso principio.

Le neuroscienze, del resto, lo hanno misurato con esperimenti efficaci (M.A. Umiltà, E. Kohler, V. Gallese, L.Fogassi, L.Fodiga, C. Keyers, G. Rizzolatti, I know what you are doing: a neurophysiological

⁹⁷ Gabriele Sofia, *Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su Teatro e neurofenomenologia* in *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze* (a cura di) Clelia Falletti e Gabriele Sofia, Editoria e Spettacolo, Roma, 2011, p. 79.

⁹⁸ Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, Laterza Roma -Bari 1991, p.72.

study, in “Neuron”, 32, 2001, pp. 91-101) dimostrando che l’accensione dipende dall’intenzione e non dalla mera imitazione, questione a livello teatrale affrontata dalla Falletti:

Quando io dico che esiste uno spazio d’azione condiviso sto dicendo che quando un attore sulla scena compie un’azione, e in teatro ciò significa un’azione motivata consapevole e diretta a uno scopo preciso, in termini neurobiologici ciò significa che si attivano i neuroni di una certa area; oppure possiamo dire che in una certa area del cervello si mette in moto il programma motorio che rende possibile il compimento di una certa azione con una certa intenzione. E sto dicendo che, quando quest’attività si verifica nell’area del cervello dell’attore in scena, la stessa attività si verifica nella stessa area del cervello di chi gli sta di fronte -in concomitanza, o in consonanza, o come in uno specchio- purché quell’azione sia compiuta con intenzione: è quell’intenzione che il cervello altrui coglie riecheggiando nel proprio programma motorio del cervello il programma motorio del primo soggetto.⁹⁹

Con grande chiarezza, Falletti riesce a tradurre in linguaggio neuroscientifico intere lezioni di teatro del primo Novecento. Stanislavskij ed Ejzenstejn hanno insegnato che, per ricostruire e sostenere il processo dell’azione reale, l’attore deve avere uno scopo concreto.

Stanislavskij stesso evidenziava questo principio: «l’errore della maggior parte degli attori è di non preoccuparsi dello scopo e dello sviluppo dell’azione. Mirano dritto alla conclusione e finiscono per recitare solo quella, enfaticamente, cadendo inevitabilmente nel mestiere».¹⁰⁰ L’azione esiste solo se c’è un’intenzione o una finalità: è il punto di accesso tra i corpi-mente dello spettatore, elemento essenziale senza il quale non potrebbe esserci coinvolgimento. Trasporre questi principi fuori dal contesto teatrale ordinario, portandoli nella natura, significa imparare a conformare l’organicità e l’intenzione dell’azione scenica a quelle del mondo naturale. Questo processo richiede di evitare qualsiasi scarto tra la

⁹⁹ Clelia Falletti, *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., Edizioni Alegre, Roma 2009, p. 21.

¹⁰⁰ Ibidem.

spontaneità del naturale, che accade di per sé, e la costruzione artistica, che vi si innesta.

Mariti, nel descrivere l'*eterotopia* del *Teatro Natura* diretto da Sista Bramini, immagina le attrici come figure della connessione, capaci di intrecciare trame tra la struttura della natura e quella dei loro corpi, generando una composizione organica che emerge come un'entità nuova e ulteriore.

Teatro natura tocca quanto mai più che mai il confine e lo scarto tra il rigore della struttura e il flusso della vita. Le attrici debbono agire alla finzione, non fingere di agire, specie nella situazione di per sé organica che evidenzia quanto mai l'artefatto, ogni défaillance organica, ogni falsità recitativa. In questo diverso ambiente scenico l'attrice rischia sempre l'crisi del proprio senso di presenza. Pertanto la preparazione deve essere più che mai adeguata, perché la tecnica non solo modella l'attenzione dello spettatore; ma permette all'attore di non perdere la presenza dovuta all'esposizione. L'attrice qui è se stessa in una situazione straordinaria: per lei si è mossa e sta in ascolto perfino la Natura (...)La veste bianca che, un po' come vestali, le attrici indossano efficacemente in ogni spettacolo favorisce una neutralità che permette non solo di evitare la dimensione del personaggio tradizionale favorendo quella mitica, ma ancor più consente una espressività mobile e mai de/finita, che si integra nell'aura estatica che si respira.¹⁰¹

Imparare a riconoscersi, sia come attori, spettatori o allievi, come parte integrante del *sistema vivente* permette di lasciarsi trasformare dall'osservazione stessa, sia a livello teorico che pratico, con implicazioni estetiche ed etiche di fondamentale importanza.

Non a caso, dal punto di vista etimologico, il termine *organico* deriva da *organikòs*, che significa “attinente agli strumenti, che serve da strumento”, a sua volta legato alla radice *ergon*, che indica “lavoro, opera”. Seguendo questa prospettiva, comporre artisticamente secondo i principi dell'organicità della natura, dentro la natura stessa, significa usare il teatro - con la sua essenziale e necessaria organicità - come strumento processuale

¹⁰¹ Luciano Mariti, *Inconsueti aspetti dell'estetica teatrale*, cit., pp. 92 e 93.

per interrompere la staticità e la passività di ogni immagine imposta.

Apprendere le leggi della natura nel suo stesso contesto equivale a riconoscere come far germogliare i principi di una struttura dinamica e in continua trasformazione. Nulla che sia organico, e quindi vitale, può restare immobile: l'organicità, in quanto naturale, è intrinsecamente legata al flusso incessante del divenire della vita.

Ora, se esaminiamo le forme esistenti, ma in particolar modo le organiche ci accorgiamo che in esse non v'è mai nulla d'immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto. Perciò il tedesco si osserva opportunamente della parola Bildung, formazione, per indicare sia ciò che è già prodotto, sia ciò che sta producendosi.¹⁰²

Per potere però integrarsi agevolmente e cogliere a pieno la complessità e la dimensione del *fluire* (che deve necessariamente prescindere dalla fissità e stabilità) bisogna escludere ogni atteggiamento analitico e meccanicistico, meramente volto alla scomposizione. In uno scritto del 1807, che entrò più tardi a far parte del libro sulla *Morfologia delle piante*, Goethe scrisse:

Osservando le cose naturali, ma soprattutto gli esseri viventi, col desiderio di penetrare nell'insieme organicamente collegato del loro esistere e del loro agire, noi crediamo di riuscirvi scomponendoli in parti; e, certo, questo procedimento ci permette di fare molta strada (...) Senonché questi sforzi analitici, portati continuamente innanzi, recano in sé molti svantaggi. Ciò che prima era vita è bensì scomposto in elementi; ma da questi non si può ricomporlo né tanto meno ridargli vita. Questo vale già per molti corpi inorganici; non parliamo poi degli organici. Perciò, in tutti i tempi, gli scienziati hanno sentito il bisogno di conoscere il vivente in quanto tale, di vederne il mutuo rapporto le parti esterne visibili e tangibili, di considerare indizi del loro interno, e per tal modo dominare l'insieme, per così dire, in una visione intuitiva. Come questa aspirazione scientifica si ricolleghi all'impulso artistico e imitativo, non è un punto sul quale occorra insistere (...) Se osserviamo le forme esistenti, in particolar modo le organiche, ci accorgiamo che in esse non vi è mai nulla di immobile, di fisso, di concluso, ma ogni cosa ondeggia in un continuo moto (...) Il già formato viene subito trasformato e noi se vogliamo acquisire dalla natura una percezione vivente dobbiamo

¹⁰² J.W. Goethe, *Introduzione all'oggetto* in *La metamorfosi delle piante* (a cura di) S. Zecchi, Milano, Guanda 1983, p. 43.

*mantenerci mobili e plastici seguendo l'esempio che essa ci dà.*¹⁰³

Di conseguenza, agire in natura prendendo esempio dalla natura stessa implica il coinvolgimento degli strumenti fisiologici e percettivi, concependo la costruzione come un *fenomeno sinestetico*, in cui vista, tatto, udito e olfatto s' intrecciano.

Questo approccio apre a una nuova capacità di osservazione che, pur tendendo spontaneamente a scomporre l'elemento analizzato in parti distinte - forse nel tentativo di dominarlo - non deve mai prescindere da una visione d'insieme, essenziale per coglierne la compiutezza e, nei casi qui considerati, per inserirsi in essa con equilibrio e coerenza.

Goethe offre alla nostra epoca un insegnamento di grande rilevanza, insistendo sulla necessità di riconoscere e, di conseguenza, rispettare il funzionamento della natura, che si manifesta con tale evidenza e forza da escludere qualsiasi tentativo dell'uomo di sottometterla.

In teatro, tutto questo risulta ancora più evidente, assumendo una funzione paradigmatica: la mancata integrazione con la natura si rivelerebbe immediatamente fallace e percepibile.

*L'uomo spinto a osservare, quando comincia a sostenere una lotta con la natura, prova dapprima l'irresistibile impulso di subordinare a sé gli oggetti. Ma ben presto questi gli s'impongono con una tale forza, ch'egli capisce quanto abbia ragione di riconoscerne il potere e di rispettarne l'azione.*¹⁰⁴

Goethe insiste, in un rapporto affine a quanto espresso da Bateson, sull'idea che ogni cosa sia in relazione con se stessa nello stesso modo in cui lo è con il tutto.

¹⁰³ Ferdinando Taviani, *La forma organica in Il teatro e le leggi dell'organicità. Antologie di fonti e studi. Definizione e sperimentazione della forma organica nel teatro e nella danza (a cura di) Roberto Ciancarelli e Stefano Ruggeri, Dino Audino Roma 2005, p. 79.*

¹⁰⁴ Stefano Ruggeri, *Organicità artificio della natura, in Il teatro e le leggi dell'organicità, cit., p. 15.*

*Le parti di un essere vivente (...) non sono separabili dal tutto perché possono essere comprese solo nel e con il tutto; allora né le parti possono essere prese per misurare il tutto, né il tutto per misurare le parti.*¹⁰⁵

Queste prospettive si ritrovano nelle teorie, qui solo accennate, dei neurofisiologi Maturana e Varela, legate all'*organizzazione biologica* dei sistemi viventi e all'*autopoiesi*. L'idea di una partecipazione simultanea di ogni elemento porta a importanti implicazioni sulla fondazione biologica della conoscenza e sui processi di apprendimento. È evidente come gli studi di biologia, botanica, scienze naturali e fisiologia rivelino punti di contatto significativi tra il mondo della scienza e quello dell'arte, condividendo le stesse dinamiche relazionali, sistemiche e trasformative.

Le esperienze di teatro in natura permettono di percepire, in un'intensificazione sistemica che richiama un'organicità dentro l'organicità, un'armonia che giustifica il potenziale esito efficace.

In questo contesto, l'arte amplifica le possibilità di apprendimento, trasformando la comprensione del reale in un'opera che intreccia realtà e immaginazione, con la funzione indiretta di educare (*e-ducere*, condurre a sé) all'appartenenza.

Un ulteriore aspetto, spesso sottovalutato, emerge da queste esperienze teatrali: se per chi opera nel contesto artistico si tratta di una dinamica familiare, per gli spettatori può risultare una rivelazione spiazzante. Da un lato, ci s'immerge in una sensazione di armonia e coordinamento tra gli elementi, che trasmette libertà di movimento ed espressione; dall'altro, si avverte una forte drammaticità, che mette in risalto la tensione tra vita e morte.

Non a caso, Meldolesi e Taviani, affrontando il tema dell'organicità, richiamano i motivi del grottesco:

¹⁰⁵ Ivi, p. 16.

Quei viluppi di steli, di foglie, di fiori, dai quali a volte escono geniotti, piccoli centauri, satiri, unicorni, quei fregi antichi di cui parlava il pittore Tichbein sono appunto le «grottesche» (...) quando grottesco assume il senso di dialettica di tragico e comico, di bizzarria e dolore, di luce e ombra (...) e va ricercato proprio nel senso della forma organica, della mobilità, del divenire inesausto delle forme. La bellezza delle «grottesche» - diceva Montaigne quando riconduceva ai loro principi il montaggio di frammenti e divagazioni che caratterizza i suoi Essais - consiste tutta nel ritmo e nell'imprevedibilità delle variazioni (...) La grande scoperta di Goethe (...) consiste nell'aver capito che quell'apparente irrealtà delle forme conserva in sé un profondo realismo. Solo che non si tratta di un realismo riferito alla stabilità degli esseri, alla loro presenza nello spazio, ma al loro divenire nel tempo. Rappresenta la logica dei mutamenti, il senso e i segreti della vita evolutiva. Pensare l'opera d'arte come «vita», organicità in moto, significa privilegiare la forma mentis musicale rispetto a quella geometrica e architettonica. L'estetica del divenire, insomma rispetto all'estetica dell'armonia fra le parti o delle proporzioni.¹⁰⁶

In questa prospettiva, è interessante richiamare il pensiero di Mejerchol'd sul *grottesco*. Se la natura incorpora intrinsecamente le regole di questa peculiare estetica, Mejerchol'd sottolinea come, in teatro, il grottesco rappresenti il modo più efficace per riprodurre la natura stessa al di fuori di una verosimiglianza lineare, aderendo invece alle regole della complessità e della pienezza della vita.

Molti sono i punti di contatto con quanto finora discusso sulla lettura della realtà e sulla sua trasformazione in opera d'arte. Questo processo non si fonda su un approccio tecnico, matematico o analitico - rifiutato dallo stesso Goethe - ma su una visione sintetica, intesa come una composizione capace di integrare armonicamente i diversi elementi in un'unità organica e vitale.

La stilizzazione tiene ancora conto di una certa verosimiglianza e di conseguenza è ancora una forma par excellence analitica (Kuzmin, Bilibin). Schematizzazione: in questa parola sembra riflettersi un certo concetto di impoverimento della realtà. Sembra che scompaia, per finire, non si sa dove, la sua pienezza. Il grottesco, che è la seconda tappa sulla via della stilizzazione, ha rotto i ponti con l'analisi. Il suo metodo è rigorosamente sintetico. Il grottesco, ignorando tutte le minuzie, senza alcun compromesso, crea – naturalmente, con una

¹⁰⁶ Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, cit., p.75.

un'inverosimiglianza convenzionale - tutta la pienezza della vita. La stilizzazione, riducendo la ricchezza dell'empirismo al tipico impoverisce la vita. Il grottesco non conosce solo l'alto, o solo il basso, ma mescola il contrasto, creando coscientemente acute contraddizioni e giuocando soltanto sulla sua originalità.¹⁰⁷

Mejerchol'd pone l'attenzione sulla potenza rivelatrice del grottesco, sottolineando come esso permetta di esplorare la vita quotidiana da una prospettiva inedita, distaccandosi dalla percezione abituale. Per lui, l'esistenza è un territorio ancora da scoprire, e l'arte diventa il mezzo attraverso cui interrogarsi su ciò che rimane incompreso.

Il grottesco approfondisce la vita quotidiana finché essa smette di rappresentare soltanto ciò che è abituale. Nella vita oltre a ciò che vediamo, vi è anche un vastissimo settore inesplorato. Il grottesco, cercando il soprannaturale, collega in sintesi l'essenza dei contrari, crea un quadro del fenomeno e indice lo spettatore al tentativo di risolvere l'enigma dell'incomprensibile.¹⁰⁸

Seguendo questi passaggi, l'essere umano acquisisce coscienza di essere parte integrante della natura, poiché è in grado di osservarla dall'esterno e di riprodurne i principi nel suo creare artistico. In questo processo, costruisce quadri reali e simbolici ma, soprattutto, restituisce consapevolmente all'arte - intesa come conoscenza del mondo - la sua funzione di sintesi perfetta tra natura e uomo.

L'uomo elabora la natura a sua immagine: quando l'uomo esprime la sua essenza più profonda, e palesa quindi la sua interiorità, deve interiorizzare necessariamente il suo aspetto naturale.¹⁰⁹

Se da un lato applicare lo studio delle forme organiche della natura all'analisi dei principi compositivi artistici permette di comprendere la realtà, dall'altro è vero anche il contrario.

¹⁰⁷ Vsevolod Mejerchold, *Sul Teatro, Scritti 1907-1912, Il testo della rivoluzione teatrale*, Dino Audino Editore, p. 121.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Stefano Ruggeri, *Organicità artificio della natura*, cit., p. 21.

Goethe, non a caso, «non esitò ad affermare che il suo metodo per studiare la Natura si era forgiato attraverso la lettura delle opere di Shakespeare». ¹¹⁰

Queste considerazioni confermano la circolarità tra gli elementi e il continuo scambio tra natura e arte. Il lavoro di costruzione del paesaggio, inteso come assemblaggio della realtà rimodellata attraverso operazioni artistiche, rappresenta una delle tante espressioni della necessità umana di uscire da sé per ritornare a sé e riconoscersi. Fin dall'antichità, l'uomo ha organizzato l'opera d'arte a sua immagine e somiglianza, per potersi riconoscere come parte di essa. A conferma di questo, è interessante quanto afferma Ejzenstejn nel saggio *La musica del paesaggio*, dove sottolinea come la primitiva *figuralità* degli utensili creati dall'uomo sia, in fondo, una rappresentazione potenziale di se stesso. Un recipiente, ad esempio, ha una funzione pratica che ne determina la forma, ma al tempo stesso la sua struttura primitiva richiama una prima suggestiva figura dell'essere umano. Questo principio si ripete in ogni forma d'arte nel corso della storia.

Certo, questo antichissimo «ritratto» dell'uomo «riflette» una sola caratteristica del modello - la sua capacità di contenere cibo e liquidi. Questo nesso tra il vaso e lo stomaco dell'uomo si è conservato a lungo nel linguaggio: se il medioevo definiva l'uomo «vaso di peccati», ancor oggi noi chiamiamo «panciuti» i fiaschi e le bottiglie. Per questi motivi, agli inizi, il recipiente è modellato a somiglianza della forma umana: dal più rozzo, che coglie solo la forma dello stomaco, a quello che assume la forma di un omino panciuto. Ma ben presto i due compiti, quello di contenimento del liquido e quello di rappresentazione dell'uomo, si separano. ¹¹¹

A questo punto del discorso, è importante considerare che il passaggio da una funzione *utilitaristica* dell'oggetto a una funzione *figurativa* segna un processo di sdoppiamento e una concreta liberazione

¹¹⁰ Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel Primo Ottocento*, Laterza, Bari – Roma 1991, pp. 73 e 74.

¹¹¹ Sergej Michailovic Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, cit., p. 270.

del e dal manufatto. Questo non si traduce in una semplice riproduzione della sua forma nell'opera, ma nella consapevolezza della sua presenza, intesa come proiezione degli stessi principi strutturali e delle medesime regole di funzionamento. È proprio questa la relazione tra arte e uomo che rende possibile il suo legame con gli altri e con l'ambiente circostante.

Se, secondo Ejzenstejn, un'opera d'arte può essere definita organica quando ogni suo elemento è parte integrante del tutto - ossia quando l'opera nel suo insieme è determinata da una precisa legge strutturale a cui obbediscono anche le sue parti - allora, essendo l'uomo, suo creatore e fruitore, governato dalle stesse leggi, si genera un'inevitabile connessione, fusione e continuità.

Ciò che qui interessa, e che trova punti di contatto con lo studio del paesaggio, è il fatto che attraverso l'opera teatrale l'essere umano conosce la natura e vi si riposiziona: si fa concretamente presente nell'opera, diventandone parte integrante e inscindibile. Si va oltre il semplice rispecchiamento dell'uomo nell'arte, poiché il riflesso presuppone una frontalità che, in questo caso, viene negata fin dall'inizio.

Nel teatro in natura, costruire un'immagine artistica e creare un paesaggio diventano strumenti di acquisizione di consapevolezza: il processo di crescita organica dell'opera, a cui l'individuo partecipa attivamente, amplifica la percezione e la connessione emotiva con il contesto, superando l'evidenza immediata.

L'opera (oggetto) creata finisce così per includere chi la produce (soggetto). Il teatro in natura, organico per definizione grazie al contesto in cui prende vita, può funzionare solo se orientato secondo una logica meta-organica: tutti gli elementi umani - spettatori, attori, avventori occasionali, allievi - devono e possono concorrere alla sua realizzazione, purché procedano in una direzione coerentemente organica.

A riprova di questo, se l'opera d'arte è davvero organica nel suo insieme, allora una stessa legge deve attraversare il tutto e ogni sua parte, dando vita a un organismo unitario, una sorta di entità superiore. Perché ciò avvenga, è necessaria l'effettiva attivazione di un autentico sentimento di organicità.

L'organicità dell'opera e il sentimento di organicità prodotto dall'opera insorgono quando la legge di costruzione dell'opera corrisponde alle leggi di strutturazione dei fenomeni della natura. In tutta evidenza qui è in gioco il sentimento della composizione organica d'insieme. Sentimento cui non possono sottrarsi nemmeno quegli spettatori che, per la loro appartenenza a una data classe, si trovino in netta opposizione nei confronti del soggetto e del tema dell'opera.¹¹²

Ejzenstejn, a questo proposito, parla di *pathos* e lo definisce:

come qualcosa che costringe lo spettatore a balzare in piedi (...) Qualcosa che lo spinge a spostarsi, a gridare, ad applaudire. Qualcosa che gli fa brillare gli occhi di gioia prima di spargere lacrime di entusiasmo. In una parola: tutto ciò che costringe lo spettatore a «uscire da se stesso». Volendo usare una parola più bella, potremmo dire che l'azione patetica di un'opera consiste nel portare lo spettatore in uno stato di estasi (...) Ex-stasis equivale letteralmente al nostro «essere fuori di sé» o «uscire dallo stato abituale» (...) implica necessariamente il passaggio a qualcosa d'altro, a qualcosa di qualitativamente diverso o contrario rispetto a quel che precedeva (l'immobile si muove, il muto parla ecc.).¹¹³

Prescindendo dai contenuti, l'attenzione si sposta sui modi e sul procedimento che definisce gli estremi di una composizione *patetica*. L'autore dell'opera teatrale adotta una specifica modalità procedurale, che si riflette nell'atteggiamento del fruitore.

Ejzenstejn parla di un *passaggio a uno stato qualitativamente diverso da quello di partenza* che, per realizzarsi, richiede una cesura, una soglia, un punto critico analogo a quello riscontrabile nei processi di fusione o evaporazione.

¹¹² Ivi, p. 11.

¹¹³ Ivi, p. 28.

Con momento della realizzazione definiamo quella soglia attraverso cui passa l'acqua nell'attimo in cui diventa vapore, o il ghiaccio che diventa acqua. (...) E se l'acqua, il ghiaccio, il vapore, l'acciaio potessero registrare psicologicamente il sentimento di quei momenti critici, nei quali avviene il salto, ci direbbero che essi parlano con pathos, che sono in estasi.¹¹⁴

Sulla base di questi presupposti, la dimensione conoscitiva e trasformativa della realtà non è imposta dall'esterno ma viene costantemente esperita e riorganizzata dall'interno, secondo uno sviluppo dinamico e partecipato.

Le potenzialità estetiche ed etiche di un'opera concepita su tali basi organiche non si limitano alla dimensione artistica, ma si riflettono anche sulle dinamiche sociali. L'essere umano comprende di non essere un'unità vegetativa isolata, subordinata esclusivamente alle leggi della natura ma parte di un processo evolutivo e dinamico. Ne consegue che il salto, il passaggio di stato che si traduce nell'emozione più intensa - il *pathos* - rappresenta la possibilità di prendere coscienza di essere parte dell'evoluzione sociale e storica, non vincolata a un paesaggio imposto, ma co-creata. Il paesaggio, come qualsiasi opera d'arte, non è una semplice ricostruzione delle leggi di funzionamento o una costruzione meccanica dell'effetto, ma una congiuntura sistemica tra autore, ambiente e fruitore, i quali, attraverso l'interpretazione, contribuiscono alla definizione di un'entità autonoma e indipendente da ciascuno di essi.

Allora e solo allora sarà stato ottenuto il carattere autenticamente organico dell'opera, la quale potrà inserirsi, con pieni diritti e come oggetto del tutto indipendente, nell'ambito dei fenomeni naturali e sociali.¹¹⁵

Il termine *organico* torna così alla sua radice etimologica e alla sua funzione originaria, diventando strumento di un'opera che porta in sé

¹¹⁴ Ivi, p.37.

¹¹⁵ Ivi, p. 38

l'occasione del salto, il punto critico attraverso cui si compie il passaggio di stato. Proprio come l'acqua che muta forma, l'opera organica supera la dicotomia tra reale e artificiale, aprendo la possibilità di una trasformazione del pensiero sociale. È questo processo a restituire vitalità all'evoluzione, generando l'estasi della partecipazione e il pathos del cambiamento, nel mantenimento - forse - dell'originario.

2.4 Il paesaggio dal punto di vista dell'atmosferologia

Le atmosfere, come le *affordances*, che ispirano l'attore e sensibilizzano lo spettatore

*L'atmosfera è proprio l'anima di ogni arte. Essa è un'aria e un profumo che come un'esalazione delle forme avvolge ogni opera e costituisce la sostanza di un proprio mondo. Questa sostanza è come la materia primigenia, nebulosa, che si condensa sulle singole forme. E' la sostanza comune a tutte le opere, la realtà ultima di ogni arte. Una volta che è presente questa atmosfera, l'insufficienza delle singole opere non costituisce alcuna mancanza essenziale. La domanda circa la provenienza di questa speciale atmosfera è sempre la domanda sulle sorgenti profonde di ogni arte.*¹¹⁶

Affrontare la questione della costruzione del paesaggio attraverso i casi di studio prescelti implica un inevitabile rimando all'estetica degli spazi emozionali e, in particolare, a quella specifica branca chiamata atmosferologia, di cui Griffero¹¹⁷ è uno dei più importanti promotori accademici.

L'estetica e la nuova fenomenologia che ne costituiscono il fondamento - secondo gli studi di Böhme¹¹⁸ e Schmitz¹¹⁹, due tra i principali esponenti – oggi insistono su un ritorno alle origini della

¹¹⁶ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Deutsch-Osterreichisches Verlag, Wien und Leipzig 1924. La citazione è tratta dalla traduzione italiana di Antonio Somaini, *Il mondo nel colorito di un temperamento. Cinema ed estetica delle atmosfere*, «Fata Morgana. Mondo», 2007, n.1, p. 44.

¹¹⁷ Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Laterza, Roma-Bari, 2017.

¹¹⁸ Gernot Bohme, *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano, 2010.

¹¹⁹ Herman Schmitz, *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, Marinotti, Milano, 2011.

disciplina filosofica. Non a caso, si riparte dal termine *aísthesis*, inteso come percezione patica del corpo proprio. Entrambi gli studiosi pongono al centro della loro ricerca i presupposti del progetto teorizzato a metà del Settecento da Baumgarten, basato su una teoria della conoscenza sensibile che rivaluta la qualità della percezione in chiave olistica, al di là di ogni presunzione *oculocentrica*.

Come sostiene lo stesso Baumgarten: «fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale (...) e questa è la bellezza»¹²⁰ per cui l'estetica assolve sì alla funzione di perfezionamento della conoscenza – che, se raggiunge il massimo grado, si traduce in arte – ma solo a condizione di coinvolgere tutti i sensi, garantendo così un'inevitabile partecipazione affettiva all'oggetto.

Ci si allontana, dunque, da un'idea dell'estetica intesa esclusivamente come teoria del bello, fondata sul giudizio critico dell'opera d'arte considerata come un oggetto esterno, per reconsiderarla come teoria dell'esperienza, degli spazi affettivi e della percezione sensibile e integrata. Questo comporta inoltre una conseguenza essenziale: colui che indaga diventa parte integrante dell'opera stessa.

L'estetica patica, quale analisi neo-fenomenologica del quotidiano, riconosce nelle atmosfere dei veri e propri sentimenti che, per dirla con Griffero, hanno carattere *semi-oggettivo*¹²¹: pur non essendo interni all'essere umano, lo investono e lo condizionano. Si parla di *ubiquità* e *autorità* delle atmosfere, per cui gli esseri umani sono più *soggetti - a* che *soggetti - di* qualcosa.

Se il paesaggio è la relazione tra gli elementi, l'atmosfera ne rappresenta il collante, il *medium* in cui tali connessioni si sviluppano. Il

¹²⁰ Alexander Gottlieb Baumgarten, *L'estetica* (a cura di) S. Tedesco, tr. Di F. Caparrotta, A. Li Vigni, S. Tedesco, consulenza scientifica e revisione di E. Romano; Aesthetica Edizioni, Palermo 2000, p. 42.

¹²¹ Tonino Griffero, *Atmosferologia*, cit., pp.110 e seguenti.

clima, l'aria, la tonalità e la luce, pur appartenendo a una dimensione spesso indefinita, giocano un ruolo essenziale, almeno per l'oggetto della nostra ricerca.

La *filosofia delle atmosfere* assume dunque una centralità decisiva, poiché restituisce sistematicità e valore a questi elementi, riconoscendone l'influenza sugli stati d'animo, sulle dinamiche corporee, sui comportamenti e sulle possibilità di conoscenza e trasformazione del mondo. Ciò implica il superamento di una percezione individuale del sentire a favore di una dimensione collettiva, in cui l'atmosfera diventa esperienza condivisa, aspetto particolarmente rilevante in ambito teatrale.

Tutte queste considerazioni, così come già avvenuto per il concetto di organicità – aspetto fondamentale da sottolineare – confermano un approccio sistemico-relazionale, in netto contrasto con qualsiasi prospettiva di tipo analitico o meccanicistico.

La percezione atmosferica è pertanto un essere-nel-mondo olistico ed emozionale. «Solo perché ci si muove tra le cose, si ha a che fare con esse, solo se si sta nel mondo e non lo si ha di fronte a sé, si può sentire [...] Non ci si trova mai nel vuoto, ma sempre “con” le cose (Lipps 1941: 77- 78); con «il tavolo sul quale sto ora scrivendo, [con] l'aroma del tabacco che aspiro dalla mia pipa, o [con] il rumore della strada sotto la mia finestra» (Koffka 1922: 532): in breve con ciò che è-ora-qui-per-me, affettivamente e proprio-corporalmente. La percezione atmosferica non si esplica, in ultima analisi, attraverso un «sensualismo separatistico» (Schmitz 1978: 9), né, Kantianamente, tramite una sintesi di un'altrimenti confusa molteplicità sensoriale, avendo, viceversa, sempre a che fare con una «materia [...] “pregna” della sua forma» (Merleau-Ponty 1946: 17), con situazioni non scomponibili in quelle singolarità numeriche sulle cui costellazioni, soltanto, si possono edificare costrutti astrattivi con valore prognostico. In essa, piuttosto, si è coinvolti affettivamente e proprio-corporalmente da una situazione (...).¹²²

Se l'osservazione della natura organica offre un modello per analizzare le leggi di funzionamento e l'efficacia dell'arte, anche lo studio delle atmosfere può rappresentare un punto di connessione tra la percezione

¹²² Tonino Griffero, *Atmosferologia*, cit., p. 23.

della realtà e la possibilità di una sua ricostruzione artificiale. Se prima, infatti, abbiamo analizzato un processo *meta-organico*, che dalla natura passa all'artificio per poi ritornare alla natura stessa, qui voglio adottare un percorso inverso: uno studio *meta-atmosferico*, in cui dall'artificio si arriva alla natura per poi tornare nuovamente all'artificio.

In altre parole, se gli attori, per sensibilità e formazione tecnica, devono saper generare atmosfere artificiali, nelle esperienze di *teatro in natura* devono invece imparare a costruire un'atmosfera a partire da una già esistente, probabilmente attraverso un processo di sottrazione.

Questo permette loro di *situarsi* e *situare*, sviluppando una sensibilità e una competenza collettiva nel *cogliere sincronie*, siano esse reali o simboliche.

Dati questi presupposti, e proprio perché intendo procedere in senso inverso, prima di affrontare il lavoro in natura e valorizzare le potenzialità di uno spazio già carico di un'atmosfera estatica, sento la necessità di approfondire gli elementi fondamentali della pratica scenica legati alla ricostruzione delle atmosfere.

Il dispositivo scenico opera sempre all'interno di una dimensione in cui la sensazione emozionale rappresenta il principale motore di forza e trasmissione. Senza questa base imprescindibile, sarebbe impossibile agire in modo efficace e credibile. Qualunque pedagogo o regista teatrale guida i propri allievi e attori verso la costruzione di una condizione specifica, necessaria per rendere ogni azione possibile sulla scena.

Si tratta di qualcosa di concretamente inafferrabile ma, al contempo, chiaramente percepibile: è quella consistenza all'interno della quale i corpi lavorano in armonia o attrito, in una logica di modellamento reciproco.

In definitiva, si tratta di creare una condizione generale, sia fisica che spirituale, che non riguarda l'ambientazione scenica - legata a epoche,

costumi o scenografie - ma piuttosto un clima psicologico collettivo. Questo aspetto, fondamentale, deve però restare distinto dai sentimenti personali.

*Lo spettacolo in realtà è una creazione reciproca di attori e spettatori, e l'atmosfera è un legame irresistibile tra loro, un mezzo con il quale gli spettatori ispirano gli attori, mandando loro ondate di fiducia, comprensione e amore. E ne saranno a loro volta toccati anche gli spettatori, se non saranno obbligati a guardare in un vuoto psicologico.*¹²³

Michail Čechov, allievo di Stanislavskij, affronta ampiamente questo tema nel suo testo *La tecnica dell'attore, come lavorare sul personaggio*, offrendo preziose lezioni ed esercizi dedicati proprio a questo aspetto.

*C'è una caratteristica importante che distingue l'atmosfera dei sentimenti personali: è l'esistenza oggettiva al di fuori dell'individuale. Se normalmente parliamo dei sentimenti personali come qualcosa che viene dall'interno dell'universo individuale e che si irradia tutto intorno, allora parlando di atmosfera dobbiamo immaginare lo stesso processo invertito: i sentimenti oggettivi di un'atmosfera vengono dal di fuori e si irradiano nel regno individuale dei sentimenti. Anche se i sentimenti oggettivi e quelli soggettivi sono diversi (e addirittura appartengono a due diversi universi - gli uni vengono dal di dentro, gli altri dal di fuori), spesso sono presenti contemporaneamente nello stesso "spazio".*¹²⁴

Nel terzo capitolo, *Atmosfera oggettiva e sentimenti individuali*, Čechov approfondisce la distinzione tra umori personali e collettivi, evidenziando come questa differenza sia fondamentale per la costruzione del dramma e, di conseguenza, del conflitto.

La situazione di partenza è unitaria, con caratteristiche chiare e definite, ma affinché si sviluppi il *dramma scenico*, ogni personaggio deve affrontarla con il proprio stato d'animo specifico. Prendendo come esempio una catastrofe in una strada affollata, ci sarà chi reagirà con paura, chi con solidarietà, chi con indifferenza o ironia. Tuttavia, «l'atmosfera oggettiva dell'orrore della catastrofe» finirà per prevalere «su tutte le persone

¹²³ Michail Čechov, *La tecnica dell'attore*, cit., p. 34

¹²⁴ Ivi, p. 37.

coinvolte, a prescindere dai loro umori personali»»».¹²⁵

Questo esempio dimostra cosa significhi agire nello *spazio vuoto* della sala teatrale, che, come una *pagina bianca* in letteratura, acquista vita e pienezza di azione e visione solo se l'attore/autore riesce a costruire, prima, e manipolare, poi, una determinata atmosfera, trattandola come un vero e proprio oggetto.

La costruzione dell'atmosfera è la base imprescindibile sulla quale gli spettatori/lettori possono essere immersi, creando così l'*unicum* necessario per la riuscita dell'evento.

*I singoli attori sono solo parte del tutto e devono essere uniti tra loro e con il pubblico per creare uno spettacolo che sia un'entità organica.*¹²⁶

La tecnica comunque presuppone, da parte di chi esercita la pratica teatrale, una grandissima sensibilità e una specifica attitudine verso l'osservazione della realtà:

*Gli attori che vanno oltre la concezione fredda del teatro come spazio vuoto sanno che l'atmosfera rappresenta uno dei loro mezzi di espressione più potenti e un legame indissolubile tra loro e gli spettatori. Questi artisti cercano sempre istintivamente le atmosfere intorno al loro, in tutto ciò che li circonda nella vita quotidiana, e le trovano dovunque. Ogni paesaggio, ogni città, strada, palazzo, stanza, biblioteca, ospedale, ogni navata di cattedrale, un ristorante affollato, un atrio d'albergo con la sua vivace confusione, una piccola casa, una sala operatoria con la sua tensione, persino un faro il più remoto, un corridoio di un museo chiuso, una sala moto di un transatlantico, una fattoria deserta - ogni ambiente, insomma, contiene una propria particolare atmosfera. La stagione, l'ora e i cambiamenti meteorologici ci parlano di diverse atmosfere. Ma dobbiamo aprirci per percepirle. La vita che attraversiamo è ricca di queste interazioni di atmosfere. L'attore deve apprendere tutte le atmosfere con le quali entra in contatto. Le atmosfere sono per l'artista un po' come le tonalità in musica. Sono mezzi concreti di espressione. L'attore deve ascoltarle proprio come ascolterebbe una musica.*¹²⁷

Un esercizio costante di sensibilità consentirà all'attore di progredire

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ivi, p. 39.

¹²⁷ Ivi, p. 33.

sempre più nella tecnica: si tratta di un processo in cui l'attore affina la consapevolezza della natura dinamica delle atmosfere, imparando a percepirne il movimento interno, facendosene abitare e cercando di irradiarlo a sua volta. Alla fine, il movimento interno delle atmosfere agirà e trasformerà la dinamica dell'attore, diventando forza, impulso e ispirazione per la sua immaginazione, con inevitabili conseguenze sulla performance.

*L'attore esperto conosce e ama il potere catalizzatore dell'atmosfera, che risveglia la sua attività. Ne ha bisogno in scena se per lui il teatro rappresenta una vita amplificata e non solo una debole riproduzione di ciò che lo circonda nella vita quotidiana. Assorbirà questa dinamica nascosta e la trasformerà in eventi, personaggi, parole e movimenti.*¹²⁸

Il passaggio è il seguente: mentre in una sala teatrale chiusa, nel tradizionale spazio adibito alle repliche, si lavora per costruire l'atmosfera, in un ambiente naturale la tecnica si orienta verso l'accoglienza dell'atmosfera, imparando ad ascoltarla e valorizzando le assonanze che altrimenti potrebbero andare perdute.

Come afferma Čechov: «il non addetto, il non attore, circondato dall'atmosfera di una serata estiva di luna piena, rimarrà impassibile (...) l'attore ne trarrà ispirazione e comincerà ad agire, prima forse nella sua immaginazione e poi magari anche esteriormente».

Il sistema creativo emergente viene così come pescato e offerto per essere a sua volta rielaborato. L'obiettivo dell'attore, insomma, è quello di squadernare congiuntamente la cornice in cui ci si ritrova, attivare le possibilità interpretative del luogo (cogliendone i particolari atmosferici), mettendo in assonanza e convergenza se stesso, gli spettatori e il mondo.

¹²⁸ Ivi, p. 38.

*L'attore riceverà inoltre l'ispirazione necessaria per la sua performance direttamente dall'atmosfera. Proprio come nella vita quotidiana si parla, ci si muove e si agisce diversamente a seconda dell'atmosfera che ci circonda, così l'attore in scena capirà che l'atmosfera lo spinge verso nuove sfumature nel modo di parlare, di muoversi, nelle azioni e nei sentimenti. Certamente godrà enormemente dei dettagli che a getto continuo fioriranno improvvisati e inconsci nella sua performance. Non avrà bisogno di ricorrere ai cliché e non fisserà la sua performance in maniera rigida. Lo spazio, l'aria intorno all'attore, sarà sempre pieno di vita e questa vita -che è l'atmosfera- lo manterrà vivo finché lui manterrà il contatto con essa. Basta un piccolo esperimento anche solo immaginario, per convincerci di tutto questo.*¹²⁹

Attraverso tal tipo di operazione il vasto territorio della quotidianità torna dunque ad essere vissuto e la *prassi artistica* attiva nuove consuetudini tra le quali la *riflessione patica*, *progetto utopico di libertà*, certo fondamentale nell'ambito della relazione con il mondo.

*L'innesto, inteso come la rielaborazione di quel che già esiste con la prospettiva di innestarvi elementi almeno in parte originali, può essere considerato la base di un progetto ri-conoscente.*¹³⁰

Le atmosfere consentono di percepirsi *atopicamente* dentro e fuori in un'immersione che si fa esperienza del *limen* tra concreto e simbolico. Il legame con lo spazio, nella prospettiva di differenziazione originaria attraverso la quale ogni essere umano trova l'occasione di *individuarsi*, assume un potenziale significato non indifferente. In quello straordinario gioco che si pone a cavallo tra la realtà e la finzione - basti pensare ai processi di *riviviscenza* che sottendono un necessario recupero e contestuale *attraversamento temporale ed emozionale di un pezzo di vita*¹³¹ - si ritrova l'essenza originaria dell'arte e della vita insieme, rivitalizzando le energie d'entrambe le espressioni.

Ci s'innesta nei territori della realtà atmosferica e si rimane in attesa, come a volersi dare il tempo di recuperare gli ingredienti

¹²⁹ Ivi, p. 34

¹³⁰ Vittorio Gallese e Ugo Morelli, *Cosa significa essere umani. cit.*, p. 254.

¹³¹ Maria Knebel, *L'analisi della piece e del ruolo mediante l'azione*, (a cura di) Alessio Bergamo Ubulibri, Milano 2009, p. 159.

dell'immaginazione. Se per gli artisti tutto questo risuona come un processo volto a recuperare un metodo, per gli spettatori è mezzo per la messa a punto di un'utopia della vivibilità fatta di rinnovata attenzione e possibile visione.

*A proposito del confine poroso tra verità e illusione, tra naturale e artificiale, che in quel confine coesistono facendone un margine, dove l'illusione è tutt'altro che l'inganno, l'arte si distingue perché può assumere volti inediti e inattesi. Quel margine può dar forma a un mondo intermedio in cui è possibile giocare la genesi dell'inedito, del creativo, dello sconcertante – sempre più necessario in questo presente “senza”, nel quale esistiamo.*¹³²

In ambiente esterno si amplifica e dilata ogni occasione per rilevare il vivente e le correlate energie che lo percorrono: la natura e le sue atmosfere s'impongono con un'intensità tale da immergere gli spettatori in enormi *atmosfere di attraversamento creativo*, all'interno dei quali l'essere umano ne è ospite privilegiato.

*Lo spazio (naturale) non è più solo messo in cornice, delimitato a indicare una netta separazione tra realtà e finzione, ma rimanda anche alla sua percettibilità, alla sua materialità in quanto parte reale del mondo.*¹³³

A questo punto, è fondamentale approfondire gli effetti latenti che la percezione teatrale dello spettatore può rivelare, a partire dall'ambiente e, più precisamente, dall'atmosfera in grado di contenere e di essere contenuta. Questo ci permette di tornare al cuore della ricerca: indagare la costruzione del paesaggio come sintesi tra ambiente, azione dell'attore e percezione dello spettatore.

Si tratta di un ragionamento che mette in dialogo le qualità dell'esprimente naturale e del ricevente umano, assumendo che il

¹³² Vittorio Gallese e Ugo Morelli, *Cosa significa essere umani*, cit., p. 213.

¹³³ Roberta Gandolfi, *Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi*, in *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano – Udine 2021, pp. 214-215.

percipiente - pur latente depositario di tutte le impronte - sia guidato dall'attore nell'emergere di queste sue capacità percettive. Dopo aver esplorato le tecniche sceniche che permettono all'attore di connettersi allo spettatore e risvegliare le sue competenze percettive, ritorniamo ora a riflettere sulla relazione tra spettatore e ambiente. Diventa quindi cruciale richiamare l'atmosferologia, intesa come un'estetica fenomenologica basata sulla percezione patica, che richiama esplicitamente l' "essere-nel-mondo" di Heidegger e l' "essere-al-mondo" di Merleau-Ponty.

Si presta attenzione non più e non tanto a enti conchiusi e discreti, bensì a entità effimere e spesso intermittenti, che, a differenza delle cose in senso proprio, compaiono e spariscono, senza che ci si possa sensatamente domandare dove e in che modo siano esistite nel frattempo (...) quasi cose, inoltre, che non sono le cause dell'influsso, piuttosto l'influsso stesso, sono cioè in quanto coincidenza di causa e azione stesa, "estasi" delle cose stesse, potremmo forse anche dire i loro punti di vista, irriducibili a espressione di un interno (che qui non esiste affatto) e in ciò analoghi semmai a potenze demoniche indipendenti dalla nostra volontà, che sia il "numinoso" che aleggia intorno ai templi e monumenti, contagiando proprio-corporalmente gli astanti, o il colore non superficiale e pellicolare ma atmosferico, appunto, perché diffuso intorno ai suoi portatori. Le atmosfere - per proseguire - non sono affatto delle proprietà dell'oggetto (di quale poi?), bensì qualità che le cose o gli eventi "non hanno" ma nella cui manifestazione in certo qual modo si esauriscono (come il vento si esaurisce nel soffiare), modi di essere pervasivi che generano lo spazio affettivo in cui ci imbattiamo. Pur quasi-oggettive, sono un "tra", reso possibile dalla copresenza (...) di soggetto e oggetto, la quale però, a rigore, è anteriore alla distinzione stessa tra soggetto e oggetto (pena una ricaduta nell'abborrito dualismo); sono cioè un "frammezzo" inteso, un po' come quell' "intervallo" (ma) che la forma mentis giapponese sovraordina alle cose che separa e considera la condizione di possibilità di qualsiasi rapporto io/mondo, trattandosi di una relazione autonoma dai suoi relati e in certo qual senso originaria. Emendabili solo entro il senso comune per la loro costituzionale vaghezza, per una vaghezza che non è un deficit ma una ricchezza, e la cui petulante pretesa di messa a fuoco, anzi, suonerebbe probabilmente patologica, le atmosfere sono solo relativamente penetrabili sotto il profilo epistemico, né surrogabili, senza deminutio, da una precisazione del polo oggettuale di grana fine, situandosi, a ben vedere, ogni loro possibile revisione sul medesimo piano percettivo. ¹³⁴

Il percepire atmosferico si riferisce a un sentire radicato nelle qualità espressive di luoghi, persone e situazioni, in grado di suscitare e attivare

¹³⁴ Tonino Griffiero, *Sentimenti nello spazio predimensionale. Riflessioni atmosferologiche*, www.romatrepress.uniroma3.it, p. 131.

una risonanza proprio corporea.

Ci chiediamo quindi cosa significhi sentire atmosfericamente la *presenza del nostro intorno*, come se fosse un personaggio.

Ciò che si genera è un rapporto inconsapevole di comunicazione autentica, che si manifesta in modo talmente coinvolgente da riorientare, senza che ce ne accorgiamo, la percezione del corpo stesso.

Queste atmosfere, già intrinsecamente espressive, non richiedono un'analisi riflessiva: rappresentano una sorta di *signatura rerum* reinterpretata in chiave di comunicazione espressiva, piuttosto che come semplice trasmissione di significati. Griffero utilizza l'espressione di

*insiemi espressivi, dall'assetto percettivo non troppo preciso, come sfocato, la cui presenza ineffabile e incontrovertibile è l'inevitabile scaturigine di analogie proprio-corporalmente fondate e spiegabili forse come trasferimento non tanto dall'uomo alla natura (...), quanto dalla natura all'uomo (...) e questo perché è (...) in gioco una risonanza proprio-corporea, un medesimo esistenziale proprio-corporeo.*¹³⁵

È come se emergesse un'evidenza silenziosa, che non si esprime tanto come un predicato della cosa stessa, quanto come una relazione, determinando così la co-presenza atmosferica e influenzando profondamente la fisiognomica emozionale.

Un esempio significativo è quello dell'albero, ricorrente nelle riflessioni di Sartre, Heidegger, Friedrich e altri, che con la sua individualità sembra parlare a qualcuno attraverso una fisionomia intrisa di gravità, incrollabilità e perenne ricerca, ma al tempo stesso segnata dalla sconfitta. Osservandone da vicino i tratti, si scorge una storia di vita: crescita, resistenza, aspirazioni, lotte, tempeste, e una vecchiaia in cui il vivente tende ancora verso l'alto, anche se ormai incapace di tenere il passo con il nuovo giorno che inizia.

¹³⁵ Tonino Griffero, *Fisiognomica emozionale. Affordances, estasi, atmosfere, Lebenswelt, aesthetics and philosophy of experience*, n. 6 (2015), www.riviste.unimi.it pp.63 e 64.

Si tratta di osservazioni significative che confermano la concreta conseguenza della proprietà estatica dell'atmosfera, la quale *tonalizza* lo spazio peri-corporeo del percipiente. Da questo processo può scaturire un passaggio dall'impressione fisiognomica al simbolo, che traduce l'immagine in allegoria. Questo, a sua volta, offre un'alternativa al reale - pur rimanendo profondamente radicata in esso - capace di generare nuove possibilità di conoscenza e di trasformazione del mondo.

Se la percezione è esperienza di co-presenza, è essenziale continuare a sviluppare una teoria della percezione che superi un approccio meramente oggettuale. Diventa così necessario integrare una logica di co-appartenenza sinestetica e sintetica, riconoscendo l'importanza del polo *egologico* e abbandonando definitivamente l'idea di analizzare l'opera come qualcosa di esterno al soggetto che la vive.

Si viene così gradualmente anche a parlare del polo soggettivo, in generale cioè dei cinque sensi e dell'io come terminus ad quem e come centro organizzatore. Il fatto che ci si orienti all'oggetto della percezione e su tale oggetto non è assolutamente un errore se si considera la percezione una forma di conoscenza. Anche noi lo faremo. Ma all'interno dell'estetica si tratta di una considerazione troppo ristretta. L'estetica deve approfondire anche come si sente colui che percepisce quando percepisce. (...) Potremmo (...) dire che l'estetica è dottrina della percezione, in generale, solo se nella percezione siamo affettivamente coinvolti da ciò che percepiamo o, in senso più stretto, se siamo affettivamente coinvolti dalla nostra percezione delle cose. Nell'estetica non contano, come nella vita pratica, le cose e il bisogno che ne abbiamo, bensì la percezione come tale e il modo con cui ci sentiamo quando percepiamo.¹³⁶

La percezione di qualcosa si trasforma in percezione della propria stessa esistenza e della propria collocazione nel mondo, purché, tuttavia, vi sia un coinvolgimento dell'elemento patico, vale a dire che «nella percezione al percipiente accade qualcosa, se egli patisce qualcosa ed è percettivamente coinvolto».¹³⁷

¹³⁶ Ivi, pp. 117 e 118.

¹³⁷ Ivi, p.123.

Si può essere sostituiti in quasi ogni tipo di attività, ma mai in ciò che si vive e si patisce: l'espressione "situazione affettiva" coniata da Böhme mette in luce con estrema chiarezza il legame indissolubile tra il sentire la propria presenza e l'essere coinvolti dal mondo circostante e dentro di esso.

Superando l'approccio che si concentra unicamente sul profilo oggettivo della percezione, è importante evitare valutazioni meramente soggettive, legate cioè alla semplice disposizione d'animo.

Per parlare di esperienza patica, è fondamentale non trascurare la prova fenomenologica dell'esperienza, ancorata a un determinato ambiente in cui la situazione affettiva trova la possibilità di manifestarsi. Inoltre, se si vuole discutere di co-presenza e costruzione circolare - dove soggetto e oggetto compiono un'azione realmente sintetica e simbiotica - occorre prescindere dal considerare il solo stato psichico, poiché, come sottolinea Schmitz, esso «di per se stesso non ha luogo», rischiando altrimenti di escludere una delle condizioni essenziali per la co-costituzione.

Per approfondire la questione della co-costituzione, è necessario connettere queste considerazioni estetiche e atmosferologiche al dialogo tra teatro e scienze cognitive.

La percezione dell'ambiente e della sua atmosfera dipende «dai nostri *pattern* motori, ovvero dalle nostre *modalità d'interazione* con l'ambiente circostante».¹³⁸ Come sostiene Sofia, l'azione è «un processo emergente stratificato su diversi livelli e organizzato secondo *pattern* motori che vengono via via selezionati in relazione al mondo circostante» e «non può essere studiata in modo isolato dall'ambiente» essendo «sempre un'interazione». Infatti, «tutte le attività cognitive, ivi compresa la

¹³⁸ Ivi, p. 75.

percezione»¹³⁹ sono strettamente collegate all'ambiente e, nella prospettiva *embodied*, questi due processi risultano inseparabili.

Tali osservazioni si possono collegare, come Sofia stesso suggerisce, agli studi condotti verso la fine degli anni Settanta da James J. Gibson, promotore della "teoria delle *affordances*".¹⁴⁰

Questa teoria affronta la complementarità tra l'animale e l'ambiente, offrendo spunti significativi sulle potenzialità d'azione, ossia sulle modalità con cui si può (o meno) interagire con un oggetto percepito. Poiché la percezione non riguarda esclusivamente il soggetto o l'oggetto, ma la relazione che si instaura tra loro, «la percezione dello spazio peri-personale di un essere capace di agire non è mai uno spazio statico e predeterminato, ma bensì uno *spazio dinamico* che viene percepito sempre a seconda delle azioni che verrebbero utilizzate per interagire» da quel soggetto specifico.¹⁴¹

Questo determina la comparsa di particolari opportunità o, «come le chiama Giacomo Rizzolatti, citando Herbert Mead *ipotesi di azione*» il cui attivarsi permette di completare «la comprensione dell'oggetto con cui interagiamo o potremmo interagire».¹⁴²

Ne emerge così un intreccio di richieste e offerte non astrattamente misurabili, non necessariamente vere, che l'ambiente rivolge al percipiente

¹³⁹ Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore*, cit., p. 73.

¹⁴⁰ James J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva (1979)*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 205 e 206: «Le *affordances* dell'ambiente sono ciò che questo offre all'animale, quello che fornisce o dà, buono o cattivo che sia. Nel vocabolario inglese si trova il verbo *to afford*, ma non il sostantivo *affordances*. Sono io (Gibson) che l'ho creato. Con esso, io intendo qualcosa che si riferisce sia all'ambiente che all'animale ma in modo che non trova riscontro in nessun termine esistente. Esso implica la complementarità dell'animale con l'ambiente (...) Se una superficie terrestre è pressoché orizzontale (e non inclinata), pressoché piatta (e non convessa o concava) e sufficientemente estesa (relativamente alla grandezza dell'animale), allora la superficie è un'*affordance* di sostegno. Quando è tale la chiamano substrato, suolo, pavimento. E' «stazionabile», in quanto consente una posizione eretta ai quadrupedi e ai bipedi. Essa è perciò «camminabile» e «percorribile». Non è «tuffabile», come una superficie d'acqua o uno stagno, o almeno non lo è per i terrestri. Il sostegno che hanno le pulci d'acqua è differente».

¹⁴¹ Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore*, cit., p. 75.

¹⁴² Ivi, p. 76.

come spazio di espressione potenziale e significatività.

*Ora, a prescindere dal fatto che una cassetta postale esprime l'affordance all'imbucabilità solo ove si abbia un sistema postale e si riconosca appunto un certo oggetto come cassetta postale, e che oltretutto un'affordance è tutt'altro che univoca – una colonna esprime tanto perennità quanto caducità, e quindi atmosfere anche antitetiche - le affordances a cui qui pensiamo, attribuendo loro una potenzialità espressiva e atmosferica, sono comunque qualcosa di più delle valenze selezionate nell'assetto solo ottico cui pensa Gibson. Sono quel di più qualitativo che sentiamo nei nostri dintorni tonalizzati e che sopravviene all'assetto materiale-cosale della percezione, contagiando il corpo proprio del percipiente e di conseguenza il suo stato d'animo.*¹⁴³

Le *affordances*, al pari delle atmosfere, sono considerate un intreccio d'*inviti* e suggestioni che risvegliano la presenza, influenzando profondamente il corpo del percipiente e, di riflesso, il suo stato d'animo. Questo processo consente al soggetto una partecipazione attiva e consapevole alla co-costituzione dello spazio.

*Attingendo al vocabolario husserliano e, nello specifico, alla nozione di mitkonstitution, Alain Berthoz e Jean-Luc Petit differenziano la nozione di co-costituzione del mondo da quella di condivisione del mondo. La prima risponde infatti alla logica che sia io che l'altro siamo parti costituenti del mondo esperienziale, mentre la seconda si basa sul fatto che io e l'altro condividiamo un ipotetico mondo precostituito (...) Questo significa che noi esperiamo il mondo in base a come gli altri interagiscono con esso, e quindi in base alle intenzioni e alle potenzialità d'azione dell'altro (...) Per Gibson le affordances erano delle "possibilità d'azione" che un oggetto offre a un individuo o a un animale. La proposta di Costantini e Sinigaglia non contraddice quella di Gibson ma la "radicalizza" verso una dimensione relazionale.*¹⁴⁴

Ai fini della nostra analisi, ciò significa che lo spettatore - come suggerito dagli studi di Sofia - non vive un'esperienza dello spazio in sé, ma dello spazio così come l'attore lo propone. Le potenzialità d'azione insite nello spazio, incluse le atmosfere, vengono *accese* dall'attore con l'intento deliberato di inventare nuove *routine*. Attraverso tecniche

¹⁴³ Tonino Griffero, *Lebenswelt*, cit. p.69.

¹⁴⁴ Gabriele Sofia, *Le acrobazie dello spettatore*, cit., p. 138.

d'interazione extra-quotidiana, l'attore abbandona gli schemi consueti, stimolando nello spettatore l'emergere di nuove prospettive. Questo cortocircuito mira a rendere lo spazio espressivo e ad aprire possibilità inedite di comprensione del mondo.

*Se io percepisco il mondo anche in base a come l'altro interagisce con esso, se le tecniche di interazione dell'attore col mondo saranno non quotidiane, anche la mia co-costituzione del mondo sarà non quotidiana. In altre parole il mondo co-costituito, creandosi a seconda delle azioni mie e dell'altro, si modifica al modificarsi delle azioni. Lo dicono bene Le Grand e Iacobini: il modo con cui percepiamo e agiamo nel mondo è modificato a seconda di come gli altri percepiscono e agiscono reciprocamente nello stesso mondo condiviso (...) Il proprio modo di essere nel mondo dipende dagli altri e dalla loro relazione con il mondo (...) In questo senso lo spazio scenico non è qualcosa che esiste in sé, ma è uno spazio vivente perché emerge dalle azioni che costituiscono il mondo dell'attore e dello spettatore.*¹⁴⁵

Lo spettatore trasforma lo spazio che lo circonda in un'esperienza che si espande e si radica nella propria visione complessiva della vita. Poiché si tratta di teatro immerso nella realtà, gli effetti che ne derivano non sono trascurabili, incidendo profondamente sulla quotidianità. Ne nasce una sensibilità innovativa verso lo spazio, in un continuo dialogo tra concreto e simbolico, memoria e utopia, tradizione e innovazione. Non a caso, Sofia descrive l'attore come «un generatore di *affordances*, in quanto, per esigenze sceniche produce nuovi modi di interagire con gli oggetti o gli ambienti quotidiani, rendendoli *vivi* come suggerisce Appia».¹⁴⁶

In questa prospettiva, diventa stimolante riflettere sull'idea del paesaggio come oggetto di manipolazione, portando le riflessioni degli studi di Sofia verso una possibile moltiplicazione delle *affordances* legate alla fruizione di quella specifica porzione di ambiente. Questo consente di esplorarne le potenzialità al di fuori di ogni costanza, familiarità o automatismo preconetto. Il teatro, e ancor più quello in natura, diventa

¹⁴⁵ Ivi, p.142.

¹⁴⁶ Ibidem.

così uno strumento capace di ampliare e diversificare le modalità di lettura del mondo, offrendo nuovi modi di viverlo e di co/costituirlo.

Il paesaggio, inteso come spazio di metamorfosi che si manifesta attraverso la deflagrazione delle *affordances*, diventa lo scenario in cui il lavoro dell'attore, basato su tecniche *extraquotidiane*, agisce da grimaldello per consentire allo spettatore, anch'esso in una condizione *extraquotidiana*, di rivelare le proprie potenzialità latenti. Come più volte detto:

*anche se effettivamente contiene elementi “naturali” (...) il paesaggio non è solamente “la natura”. Molti “degli elementi naturali” della fisica tradizionale sono dati primari dell’esperienza che noi facciamo del paesaggio (...) Vivere nel paesaggio è vivere insieme a queste realtà (...) che costituiscono i contesti sensibili e concreti della nostra vita (...) noi intessiamo le nostre esistenze di questi elementi detti “naturali”.*¹⁴⁷

L'utilizzo dello strumento teatrale e delle continue attivazioni dello spazio da parte dell'attore rappresenta un'opportunità significativa: una competenza nel dischiudere nuove faglie di percezione, in un viaggio consapevole tra ciò che si co-costituisce in un divenire dinamico e continuo tra il previsto e l'imprevisto.

Poiché il paesaggio è presupposto sensibile ed emozionale della nostra esistenza, e dato che non possiamo considerarci semplicemente “dentro” il paesaggio, i vari modi di interagire con lo spazio e di creare un nuovo ritmo presuppongono una rinnovata relazione tra tutti gli elementi. Solo in questo modo il paesaggio può trovare l'occasione di divenire - per citare lo storico dell'arte e paesaggista Augustin Berque¹⁴⁸ - *appaiamento, mi-lieu, luogo di mezzo, fra* che connette ed esalta l'interazione tra gli elementi.

¹⁴⁷ Jan-Marc Besse, *Paesaggio ambiente. Natura, territorio, percezione*, Derive Approdi Roma, 2020, p. 14

¹⁴⁸ Augustin Berque, *Poétique de la terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*, Armand Colin, Paris 1988, p. 64.

Ogni paesaggio costituisce una struttura compositiva unica, una rete simbiotica tra elementi, il cui collegamento si fonda sulle *affordances*. Queste - attivate dall'attore e percepite dallo spettatore, generano un nuovo approccio all'osservazione del mondo - non orientato alla semplice conservazione del territorio, come spesso promuovono le politiche e le normative riparative, ma alla valorizzazione intesa come pluralizzazione delle visioni esperienzialmente assunte e incorporate.

In tal senso, le *affordances* rappresentano il tessuto connettivo che integra e unisce i tre elementi fondamentali - attore, spettatore e ambiente - per favorire, forse, uno sviluppo del paesaggio.

La metafora dell'innesto ben si applica a questa rete di relazioni: in botanica, l'innesto consiste nell'introdurre una parte di una pianta (il nesto) in un'altra pianta (il portainnesto) di diversa specie o varietà, allo scopo di ottenere un nuovo individuo capace, generalmente, di produrre frutti più pregiati. Analogamente, le relazioni costruite attraverso la manipolazione dello spazio e dei suoi elementi superano la semplice distinzione tra soggetto e oggetto, configurando un assemblaggio attraversato da una molteplicità di processi di trasformazione che

portano il territorio a debordare, per così dire, al di là di se stesso e lo apre in orizzonte, via di fuga, trasgressione delle frontiere, nell'esperienza diretta di uno spazio indeterminato (...) Il paesaggio è la possibilità sempre aperta di molti viaggi. Viaggi non soltanto visivi e che al contrario impegnano tutta la persona, corpi e menti mischiati in una serie o in una dispersione di esperienze in cui tutti i sensi sono messi in movimento e intensificati. Il paesaggio è un'attivazione di noi stessi nel contatto che abbiamo con le cose, gli enti e lo spazio. È davvero un'attivazione dei nostri poteri sensibili, cioè delle nostre capacità a essere toccati, coinvolti, emozionati dal mondo intorno a noi. Il paesaggio, si dice talvolta, è una riqualificazione dello spazio.¹⁴⁹

Il paesaggio, attraverso il teatro, si traduce in esperienza organizzata, suggerita e preparata nella quale lo spazio acquisisce nuove qualità, o

¹⁴⁹ Jean-Marc Besse, *Paesaggio ambiente. Natura, territorio e percezione*, cit., pp. 37 e 38.

meglio, rende palesi qualità potenziali.

2.5 Il paesaggio dal punto di vista delle scienze cognitive

L'approccio biologico del comprendere a servizio di un *embodied landscape*

Riflettendo sull'ultimo lavoro degli scienziati cognitivisti Gallese e Morelli, intitolato *Cosa significa essere umani. Corpo, cervello e relazione per vivere nel tempo presente*, emerge uno spunto di grande interesse: la domanda posta in apertura del quarto capitolo, dedicato al tema dell'essere parte del tutto nel sistema vivente.

«Se siamo in grado di vedere, come mai ci accade di non vedere, e ancora come mai spesso non vediamo di non vedere?».¹⁵⁰

Gli studi avanzati da Ugo Morelli negli ultimi vent'anni confermano che, parlare di paesaggio implica considerare la relazione concreta tra esseri umani e ambiente. Questa prospettiva adotta il paradigma corporeo, evidenziando come l'identità venga co-definita in relazione allo spazio per cui creiamo noi stessi mentre creiamo lo spazio della nostra vita.

Già nel 2003 Mallgrave¹⁵¹ parlava di relazione empatica degli spazi, mostrando come sia il nostro movimento a generare la realtà del pensiero e qualsiasi altra ipotesi a esso collegata.

Riconoscendo sempre più esplicitamente il ruolo del sistema sensorimotorio nell'origine della conoscenza, è un paradigma corporeo quello che può farci giungere a una concezione evoluta del paesaggio (...) Parliamo sempre più, infatti di embodied cognition. Siamo un corpo-cervello che è in relazione con gli altri e con lo spazio e, quindi, genera una mente che è allo stesso tempo incarnata, situata in un contesto,

¹⁵⁰ Vittorio Gallese e Ugo Morelli, *Cosa significa essere umani?* cit., p. 107.

¹⁵¹ Henry Francis Mallgrave, *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*, Raffaello Cortina, Milano, 2015.

*estesa agli altri, emergente ed enattiva.*¹⁵²

L'espressione *embodied landscape* può aiutarci a cogliere il senso, il valore e la portata di una cesura epocale: abbandonare definitivamente l'idea di un paesaggio come sfondo, all'interno del quale gli esseri umani sono delle presenze che guardano a distanza qualcosa che non li riguarda. Si tratta, piuttosto, di considerare il paesaggio come una realtà che può essere cognitivamente compresa solo ponendosi organicamente al suo interno, con l'intento di interpretarlo e, al tempo stesso, interpretare se stessi. L'accoppiamento strutturale di cui parlavano Maturana e Varela nel 1980, che vede uno sviluppo efficace di Varela nel 1986

*indica efficacemente con pertinenza euristica e comprensione fenomenologica la coevoluzione circolare tra esseri umani e paesaggio. Il processo di conoscenza e riconoscimento degli esseri umani, la ricerca e l'attribuzione di significato e l'esperienza simbolica ed estetica, sono possibili grazie ad una modulazione dall'alto verso il basso e dal basso verso l'alto. Sia le prime che le seconde sono necessarie perché l'accoppiamento strutturale si realizzi. Se il contesto plasma relazionalmente la plasticità della mente, quello stesso contesto deve sempre modificare qualcosa. Il contesto «non può generare risposte ex nihilo», scrive David Freedberg. Non vi è un artefatto o un paesaggio da un lato e una percezione del tutto mentalista e cognitiva dall'altro. Appare perciò necessario prestare attenzione ai segni e alle risposte corporeo-psichiche profonde che le immagini del mondo lasciano emergere nell'esperienza umana.*¹⁵³

Le neuroscienze hanno ormai confermato in modo definitivo una prospettiva conoscitiva che pone al centro il corpo e il movimento nei processi emotivi e affettivi, ossia *pativi*. Questi processi diventano autentiche forme di conoscenza, dove la relazione con l'altro è importante, ma lo è ancora di più la relazione con l'ambiente. È il corpo a dare forma e sostanza alla mente, orchestrando la complessità degli elementi considerati e creando una capacità d'identificazione e appartenenza reciproca.

Questa reciprocità, tanto con gli altri quanto con l'ambiente, ci

¹⁵² Vittorio Gallese e Ugo Morelli, *Cosa significa essere umani*, p. 115.

¹⁵³ Ugo Morelli, *Mente e paesaggio*, cit., p. 50.

precede e, in questo senso, un'analogia chiara si trova nello studio dei bambini e nella loro capacità di apprendere la lingua madre.

Il paesaggio, a sua volta, si rivela come un linguaggio corporeo, nato da un costrutto simbolico che è personalmente *esperenziato* ma necessariamente condiviso: gli esseri umani devono dare senso e forma alla realtà, e questo non per scelta, ma per necessità.

La nostra unicità si fonda su una *struttura di appartenenza* comune, conseguenza di un processo che, nel suo svolgersi, ci rende parte attiva e integrante del sistema vivente.

Questo implica un'evoluzione continua, in linea con le teorie di Ejzenstejn, per cui scopriamo che «quello che ci siamo raccontati nel corso dei millenni non corrisponde alla realtà e tutto quello che esiste non è stato fatto per noi, ma esiste evolutivamente».¹⁵⁴

Dal punto di vista delle scienze cognitive, il paesaggio è un fenomeno che, attraverso l'incorporazione necessaria dello spazio ambientale fin dalla nascita, ci permette di elaborare, proiettare e trasformare significati. La cognizione che ne deriva possiede una dimensione simbolica, ma solo come corollario di una dimensione prima di tutto biologica, promuovendosi come un'integrazione profonda tra percezione e azione. Per chi si mette in moto – e il teatro in natura ne è l'esempio più significativo – la percezione cambia costantemente in base a ciò che decide di mettere a fuoco.

Questo processo è sostenuto dai meccanismi *attentivi*, ampiamente analizzati nel contesto delle *affordances*, e dalla capacità degli attori di individuare e proporre sincronie. In definitiva, riprendendo le parole di Taviani:

¹⁵⁴ Vittorio Gallese e Ugo Morelli, *Cosa significa essere umani?* cit., p. 116.

*ogni immagine di cui facciamo esperienza non è una riproduzione del mondo in quanto tale, ma un'immagine che costruiamo con il nostro corpo. Tant'è che quest'immagine è mutevole e oltretutto è un montaggio.*¹⁵⁵

Nella relazione con lo spazio, emerge una prospettiva empatica imprescindibile, resa possibile dall'intreccio indissolubile tra conoscenza e azione. Questo rapporto si sviluppa in uno spazio di movimento che diventa, al tempo stesso, uno spazio di comprensione del mondo.

È importante sottolineare, infine, che tali intuizioni, confermate oggi dalle scienze cognitive, avevano già trovato espressione a partire dalla metà del Seicento, con *La gaia scienza* di Giambattista Vico.

*Vico è stato il primo a contrapporre, all'idea tradizionale di conoscenza come "corrispondenza" e come rispecchiamento della realtà esterna, la nuova idea di conoscenza come capacità di fare, che emerge come risultato di una crescita, di uno sviluppo storico che non si accontenta di una meta specifica, ma che di ogni meta fa una tappa provvisoria ancorché chiaramente definita e definibile. A conferma di ciò, è sufficiente ricordare il luogo nel quale egli ha delineato le fasi essenziali delle modificazioni della mente, la celebre LIII degnità, per la quale «gli uomini prima sentono senza avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura». In questo percorso evolutivo (...) si può comprendere intrinsecamente solo ciò che si è capaci di creare.*¹⁵⁶

Da qui si avvia una profonda rivoluzione nel modo di intendere la conoscenza, collegando in modo indissolubile, il *conoscere come fare* alla conseguente trasformazione della mente. Attraverso un percorso storico significativo, tracciato dagli studi di Gembillo e Nucera, si passa da Hegel, con il *conoscere del "divenuto"*, a Marx e *la filosofia della prassi*; da Mach e *la conoscenza come scelta operativa* a Croce, con *la circolarità tra pensiero e azione*; da Dewey e *l'evoluzione dallo strumentalismo alla transizione intersoggettiva*, fino alla logica rivoluzionaria conclusione di

¹⁵⁵ Vittorio Gallese e Ugo Morelli, *Cosa significa essere umani?* cit., p. 48 .

¹⁵⁶ Giuseppe Gembillo e Letizia Nucera, *Conoscere è fare. Omaggio a Humberto Maturana*, Armando Siciliano Editore, Messina 2009, p. 10.

Humberto Maturana¹⁵⁷, che trasforma un modo di *fare* in un modo di *essere*, traducendolo infine in un *crescere*.

La teoria di Maturana trasforma il concetto tradizionale di conoscenza in un atto cognitivo, strettamente legato all' *accoppiamento strutturale*. Secondo Maturana «l'esistenza dei sistemi viventi implica la conoscenza come modo di realizzarsi del vivente, non come caratterizzazione o come rappresentazione, e neppure come scoperta, di qualcosa che è indipendente da essi»¹⁵⁸. In questa visione, il conoscere non è più un semplice rispecchiamento, ma un'azione consapevole e intenzionale.

In tale prospettiva, la conoscenza diviene un *fenomeno biologico* che si manifesta in ogni sistema vivente, a patto che questo possa operare nel proprio dominio di perturbazioni. La conoscenza non si riferisce a specifici contenuti, ma all' *organizzazione autopoietica* secondo cui gli esseri viventi sono «continuamente immersi in una circolazione da un'interazione all'altra (...) ogni azione porta a una nuova azione: è il cerchio conoscitivo che caratterizza il nostro essere, in un processo la cui realizzazione è immersa nel modo di essere autonomo del vivente».¹⁵⁹

Ciò che risulta fondamentale, ai nostri fini, è come Maturana ribalti ogni visione deterministica che riduce il soggetto a mero osservatore esterno. Egli propone un approccio biologico del comprendere e lo fa attribuendo un nuovo ruolo alla conoscenza. Non più rappresentazione di un mondo esterno, ma vera e propria creazione: la conoscenza diventa produzione del mondo attraverso il processo stesso dell'esistenza. In questa visione, esistere coincide con il creare. L'esistenza, che implica

¹⁵⁷ Si rimanda per i dovuti approfondimenti di ciò che qui viene appena sotteso agli studi di Giuseppe Gembillo nel saggio *Conoscere e fare da Vico a Maturana*, pp. 9-28, in premessa a *Conoscere e fare (...) cit.*

¹⁵⁸ Humberto Maturana, *Autocoscienza e realtà*, trad. di L. Formenti, Cortina, Milano 1993, p. 87.

¹⁵⁹ Humberto Maturana, *L'albero della conoscenza*, cit., p. 200.

conoscenza, non si riduce a osservazione passiva, ma è sempre un processo creativo, autoformativo e trasformativo.

In sintesi, il soggetto, attraverso la sua attività cognitiva, ricompon e ristrutturata incessantemente sia se stesso sia il mondo in cui vive, al punto che la conoscenza diventa il continuo sforzo che l'essere umano compie per mantenersi in vita.

Se «il vivere in quanto processo è un processo di cognizione»¹⁶⁰ ne deriva che la conoscenza non è altro che un processo di creazione incessante, che investe l'intera esistenza e da cui non è possibile separarsi. Di conseguenza, i sistemi viventi sono autori e attori di se stessi, definiti e costruiti nell'interazione con il mondo.

Questo processo d'interazione si configura come un processo cognitivo in cui sia il soggetto sia la realtà cambiano simultaneamente. Solo attraverso la cognizione si realizza un'azione adeguata a garantire la conservazione dell'esistenza del soggetto e del mondo. La connessione tra essere umano e ambiente è caratterizzata da un *modo* che condiziona entrambi e nel medesimo identico momento, divenendo sorgenti reciproche sempre che il primo, nell'interazione con l'ambiente, non operi a fini egoistici e distruttivi.

L'autore cileno definisce gli esseri umani come *autopoietici* e come tali *strutturalmente determinati* riconoscendo in tale aggettivo la dinamicità e continua modificabilità proprio in forza delle continue interazioni che generano continui cambiamenti.

La struttura di partenza viene continuamente variata dai processi storici che la attraversano e caratterizzano in una *condizione di possibilità*, espressione che ci consente di richiamare quanto già nominato in termini di

¹⁶⁰ Humberto Maturana, Francisco Varela, *Autopoesi e cognizione*, trad. di A. Stragapede, Marsilio, Venezia 1985, p. 59.

affordances.

La cognizione, allora non è una rappresentazione di un mondo che esiste indipendentemente, ma è piuttosto una continua generazione di un mondo tramite il processo della vita. Il soggetto rientra dunque da protagonista nel processo cognitivo e il fenomeno della conoscenza, di conseguenza, non può essere concepito «come se esistessero “fatti” e “oggetti” esterni a noi che uno prende e si mette in testa», perché «l’esperienza di qualcosa là fuori è convalidata in modo particolare dalla struttura umana che rende possibile “la cosa” che emerge dalla descrizione. Pertanto, «questa circolarità, questo concatenamento fra azione ed esperienza, questa indissolubilità fra essere in un modo particolare e il modo in cui il mondo ci appare, ci dice che ogni atto di conoscenza ci porta un mondo fra le mani», o, detto in altri termini, «ogni azione è conoscenza e ogni conoscenza è azione.»¹⁶¹

Per Maturana, percepire non significa raccogliere informazioni dal mondo esterno tramite il sistema nervoso e trasformarle in una rappresentazione. Quando percepiamo l’ambiente, lo inventiamo; in questo modo non esistono realtà oggettive e fisse, ma una mescolanza che è il concreto realizzarsi della relazione, dando vita a ciò che chiamiamo realtà. Questa realtà non è un’invenzione, bensì un processo creativo, un continuo divenire dinamico in cui l’osservatore svolge un ruolo fondamentale.

Tutto ciò rimanda alla possibile nascita di una scienza, o meglio di scienze, del paesaggio capaci di restituire la complessità del mondo.

Il soggetto si riappropria delle proprie visioni, diventando attore e primo responsabile del suo conoscere. Come ha osservato Morin «il soggetto osservatore sorprende il suo stesso volto nell’oggetto della sua osservazione»¹⁶² non restando mai fuori campo, ma essendo parte integrante della totalità.

Ortega y Gasset ha affermato che «ogni vita è un punto di vista sull’universo», aggiungendo che «una realtà che vista da qualsiasi punto

¹⁶¹ Giuseppe Gembillo e Letizia Nucara, *Conoscere è fare*, cit, pp. 34 e 35.

¹⁶² Edgar Morin, *Il Metodo. La natura della natura*, trad. di G. Bocchi e A. Serra, Cortina, Milano 2001, p. 440.

risultasse sempre identica è un concetto assurdo» poiché «la realtà - come un paesaggio - ha infinite prospettive, tutte egualmente veridiche e autentiche. La sola prospettiva falsa è quella che pretende di essere l'unica». Da qui l'idea che «ciascun individuo è un punto di vista essenziale».¹⁶³

Queste premesse suggeriscono che nel processo d'incorporazione dei luoghi che trasformiamo in paesaggi, sia necessario utilizzare il sentire patico e la narrazione come strategie di conoscenza. Gallese e Morelli, nei loro studi, sottolineano che «né solo nel cervello-corpo, né solo nell'ambiente, né solo nelle narrazioni che ci coinvolgono, è situabile, quindi, il paesaggio, ma emerge al loro punto di connessione».¹⁶⁴

Da questa prospettiva emerge con chiarezza che il paesaggio è una sintesi compositivo-simbolica, il punto d'incontro tra attore, spettatore e ambiente. Gli esseri umani costruiscono appartenenze e i luoghi finiscono per appartenerci solo grazie al processo interpretativo che nasce dai significati che attribuiamo loro. Secondo tale prospettiva il corpo, interrogato dallo spazio, si fa paesaggio e

*diviene una proprietà emergente al punto di connessione tra mondo interno e mondo esterno con la mediazione del principio di immaginazione (...) Siamo di fatto osservati dai luoghi che esprimono la propria affordance verso chi li osserva: il paesaggio prende significato in quella relazione osservatore/osservato, che è sempre un processo del ri-conoscere (...) Mediatore è il significato. È perché diamo significato che conosciamo e, narrando a noi stessi e agli altri, con segni e artefatti, riconosciamo.*¹⁶⁵

Il teatro interviene chiarendo quel processo originario di differenziazione che permette a ogni essere umano di individuarsi nel

¹⁶³ José Ortega y Gasset, *Il tema del nostro tempo*, trad. di C. Rocco e A. Lozano Maniero, Sugarco Edizioni, Milano 1994, p. 134.

¹⁶⁴ Vittorio Gallese e Ugo Morelli, *Cosa significa essere umani?*, cit., p. 250.

¹⁶⁵ Ivi, pp. 254 e 255.

rappresentarsi, in una composizione dinamica e risonante che rende possibile ogni interazione tra il concreto e il simbolico. Nelle ipotesi di teatro in natura, la modalità propria della prassi attorale si apre ad una dimensione orizzontale, resa concreta dall'azione del pubblico. Quest'ultimo è coinvolto in un gioco che accoglie contemporaneamente prossimità e distanza, appartenenza e distacco, in una dialettica capace di dar vita e significato all'idea di paesaggio.

In questo senso, il paesaggio si presenta «come struttura simbolica e significante»¹⁶⁶ un luogo al quale si appartiene pur differenziandosi.

Chi crea, pur riconoscendo la necessaria appartenenza al contesto, afferma al contempo la propria autonomia e specificità. Ciò che emerge è il modo in cui viene attraversata l'ambiguità: vivere l'arte teatrale nella realtà significa interrogarsi su come affrontare le grandi questioni del paesaggio e della vivibilità.

Si assiste così a un cambiamento fondamentale che sposta l'attenzione dal prodotto al processo. Il teatro diventa uno strumento non per «aderire pedantemente alla simbiosi che porta alla tirannia dell'appartenenza, degli stilemi e del canone moderno estrattivo» ma per vivere «nella realtà, ma capaci di distacco (...) tra l'autonomia e la dipendenza» perché «solo dipendendo possiamo aspirare all'autonomia».¹⁶⁷

Le esperienze di teatro in natura uniscono il reale e l'immaginario, creando interferenze di visioni e interazioni. L'oggettività della geografia trabocca in un'interiorità possibile, costringendo lo spettatore a riflettere sulla necessità di superare il predominio di certi gusti prevaricanti per riscoprire una percezione singolare e, in quanto tale, plurale.

¹⁶⁶ Ivi, p. 252.

¹⁶⁷ Ivi, p. 258.

In definitiva, il teatro non solo rinnova lo sguardo, rendendo «inusuale quel che pure (è) il non plus ultra dell'usuale», ma apre a nuovi processi di esistenza e conoscenza, orientati a riorganizzare sia le biografie individuali che quelle collettive.

L'essere umano, pur essendo natura, non coincide mai del tutto con se stesso. Attraverso il segno teatrale che si insinua negli spazi, trova l'occasione di trascendere, di creare qualcosa di ulteriore che si traduce in composizione: il paesaggio.

Questo significa che il paesaggio è intorno a noi e interno a noi, è una sintesi dell'intorno e dell'interno (...) Il paesaggio tra tutte le realtà della nostra vita, è quanto di più reificato esista, fino a ritenerlo scontato. Sono necessari il trauma, la distanza, la mancanza, la meraviglia, l'esperienza estetica per riconoscerlo. In una sintesi forse eccessiva deve intervenire un disapprendimento della forza dell'abitudine, della conoscenza tacita, un'interruzione che si proponga come una rovina del senso comune, per giungere a una qualche forma del riconoscimento. Serve insomma una crisi della reificazione (...) Solo un disapprendimento può condurre a un'estetica mite, orientata non più agli oggetti guardati da fuori, ma ai processi, non più ai soggetti ma alle relazioni. Insomma, a un altro modo di relazionarsi con gli altri e la Terra.¹⁶⁸

Le esperienze di teatro in natura combinano il reale e l'immaginario, generando interferenze di visioni e interazioni. L'oggettività della geografia trabocca in un'interiorità possibile, costringendo lo spettatore a riflettere sulla necessità di superare il predominio di certi gusti prevaricanti per riscoprire una percezione singolare e, in quanto tale, plurale.

Taviani sostiene che «il paesaggio è qualcosa di oggettivo e di comune - ambiente, territorio, paese - che si trasforma in soggettività (...) è l'oggettività geografica nel momento in cui trabocca nell'interiorità dell'individuo» con ciò confermando la potenza dello sguardo che si attiva, rinnovato, attraverso il fondamentale diaframma del teatro che rende «inusuale quel che pure (è) il *non plus ultra* dell'usuale».¹⁶⁹

Un modo, tra i tanti, per tentare di garantire nuovi processi di esistenza e conoscenza, in vista di una riorganizzazione delle biografie

¹⁶⁸ Ivi, pp. 270 e 271.

¹⁶⁹ Ferdinando Taviani, *A parte il teatro: riflessioni di un teatrologo sul paesaggio*, cit., pp. 73 e 74.

singolari e collettive che siano.

Capitolo 3

Il paesaggio nel teatro: tre esempi contemporanei

3.1 Tre casi di studio: discontinuità geografica e continuità temporale

I casi di studio selezionati appartengono volutamente capo ad aree geografiche tra di loro distanti, ma soprattutto molto differenti: nel primo caso si è circondati dal mare, nel secondo si è abbracciati dalle montagne, nel terzo si lavora sulla comprensione di mare e montagne insieme.

Nello specifico i riferimenti sono:

1) La Festa del Teatro Eco Logico (2013/2024) che si svolge a Stromboli, in Sicilia, in una delle cinque Isole dell'arcipelago delle Eolie tra la fine di giugno e i primi di luglio. Il tratto distintivo è rappresentato dalla presenza dell'omonimo vulcano che ne influenza l'atmosfera e la fruizione,

2) Il Festival trasparenze (2012/2024), nella sua recente sessione di Gombola (2020/2024), in Emilia Romagna, che si tiene a metà luglio nello storico borgo rurale di Gombola, frazione di Polinago, in provincia di Modena. Qui, l'elemento centrale del paesaggio è il castello medievale che contribuisce a definire l'identità del festival.

3) Il progetto pedagogico di teatro itinerante urbano curato da Eleonora Bovo (2020/2024) intitolato *C'era una volta una volta non c'era*, rivolto ai bambini dai 6 ai 12 anni e diffuso sull'intero territorio di Messina, in Sicilia. La specificità di questa esperienza risiede nella

conformazione stessa della città, che permette di attraversare in breve tempo mare, colli e spazi urbani.

L'analisi parte anzitutto dal confronto tra i due festival (di cui il primo ci tiene a essere riconosciuto come “festa”) e un aspetto che trovo particolarmente significativo - oltre che divertente - è legato alla preparazione delle valigie.

Pur svolgendosi nello stesso periodo dell'anno, giugno-luglio 2023, l'organizzazione dei due viaggi ha richiesto scelte molto diverse, prima fra tutte quella delle scarpe: a Stromboli servono sandali, a Gombola scarponi da trekking. Due esperienze di teatro in natura, sì, ma in contesti geografici quasi opposti. Nella tesi, la scelta di analizzarle insieme nasce proprio dalla volontà di individuare, all'interno di questa marcata differenza, possibili punti di convergenza.

Dal punto di vista spaziale, un elemento chiave è la condizione di isolamento che accomuna entrambe le esperienze: si svolgono in luoghi difficilmente raggiungibili, con comunità ridotte, abitate solo da chi ha scelto di restare - un atto di resistenza, tanto per gli abitanti quanto per le compagnie teatrali che decidono di portare l'arte in questi contesti (in linea con le riflessioni sviluppate nel primo capitolo).

Questo isolamento rappresenta un vantaggio per la ricerca, permettendo un distacco netto dalla quotidianità e un'immersione totale nell'esperienza teatrale. Tuttavia, pone anche sfide significative per la fruizione da parte del pubblico esterno, sia per motivi economici che logistici. A Gombola, ad esempio, è preferibile avere un mezzo proprio, poiché i trasporti pubblici sono scarsi, anche se il festival organizza navette. A Stromboli, l'unico modo per arrivare è l'aliscafo, il cui servizio può essere interrotto per condizioni meteo avverse. Inoltre, l'isola è percorribile solo a piedi o con piccole vetture elettriche adibite a taxi, ma il

territorio, prevalentemente in salita, rende gli spostamenti piuttosto faticosi.

Dal punto di vista temporale, entrambi i festival si svolgono nel periodo estivo, ma mantengono un rapporto costante con i luoghi che li ospitano.

A Gombola, il legame con il territorio si rafforza attraverso un laboratorio teatrale che coinvolge gli abitanti della frazione per tutto l'anno e che culmina nella produzione presentata all'apertura del festival (nel 2023, ad esempio, è stato realizzato *Le opere e i giorni* all'interno dell'antica Chiesa di San Michele).

A Stromboli, il dialogo con associazioni e residenti è altrettanto assiduo, soprattutto per la programmazione dell'ospitalità delle produzioni. Questo aspetto è diventato ancora più cruciale dopo la pandemia da Covid-19 e il grave incendio del 2022, eventi che hanno reso necessario ripensare, per motivi di sicurezza, la distribuzione degli spazi. Di conseguenza, il festival si svolge oggi principalmente in abitazioni private piuttosto che in spazi pubblici.

Un ulteriore fattore determinante è la gestione logistica: Stromboli, essendo un'isola piccola e particolarmente costosa in estate, richiede un'attenta pianificazione con largo anticipo. Per garantire la sostenibilità economica del festival, si è reso necessario creare reti di collaborazione e partenariati strategici, senza i quali l'iniziativa sarebbe difficilmente sostenibile.

Dal punto di vista storico, entrambi i festival vantano ormai un'esperienza decennale (con qualche anno di differenza tra loro), un dato che ne attesta la continuità e la maturità di visione. Questo permette loro di distinguersi come realtà consolidate, non come semplici iniziative nate sulla scia delle più recenti tendenze legate ai bandi di finanziamento.

Due festival, dunque, che nel tempo hanno saputo sviluppare

un'indagine artistica coerente e costruire un reale coinvolgimento delle rispettive comunità, confermando l'integrazione tra arte teatrale, spazi pubblici e tessuto sociale.

Un aspetto fondamentale riguarda infine il sostentamento economico, che in entrambi i casi si basa su dinamiche di collaborazione diretta e su un forte interesse da parte delle comunità locali, ormai parte integrante delle manifestazioni. A Stromboli, artisti e organizzatori sono diventati collaboratori stretti degli abitanti, delle attività commerciali e di altri festival di teatro e danza affini (un esempio è il Festival Marosi). Si è così creata una rete solida, che ha portato al sostegno fin dal primo anno da parte del Main Partner Ricola, tramite Art Bonus e contributi liberali.

A Gombola, il Festival rischia costantemente di scomparire a causa dell'instabilità amministrativa del territorio, che rende impossibile costruire un futuro certo, nonostante il forte interesse degli abitanti. La determinazione a non arrendersi ha portato la Compagnia del Teatro dei Venti a consolidare importanti collaborazioni, tra cui quella con l'associazione Koras, incaricata della gestione dell'Ostello, e con Ater Fondazione Teatro, un'istituzione che riunisce la Regione Emilia-Romagna e numerosi comuni capoluogo e di medie-piccole dimensioni del territorio regionale.

Entrambe le esperienze saranno analizzate considerando la poetica dei luoghi e il "sentimento spazializzato" che ne ha determinato la genesi. Come già accennato, entrambe hanno un'origine profondamente pedagogica, che si è poi sviluppata in una dimensione più propriamente festivaliera. Particolare attenzione sarà riservata alle edizioni del 2023, periodo in cui sono state condotte la maggior parte delle interviste, tutte raccolte in appendice alla tesi.

A questa analisi segue il terzo caso di studio, il progetto pedagogico di teatro itinerante urbano C'era una volta e una volta non c'era, curato da Eleonora Bovo. Si tratta di un laboratorio storico che, solo a partire dalla fase pandemica - precisamente da aprile 2020 - ha trovato il coraggio di riappropriarsi degli spazi pubblici urbani, uscendo dall'immaginario prefabbricato delle palestre. Lo strumento del teatro diviene formula e occasione per promuovere una rinnovata visione degli spazi della realtà che diventano l'oggetto di lavoro. I bambini, ridestati dalle miserie sedentarie del tempo presente, trovano l'occasione di approcciarsi, in maniera creativa e stratificata, a ciò che di meraviglioso li circonda e che troppo spesso gli viene negato. Il progetto è rivolto ai bambini tra i 6 e i 12 anni, con incontri quindicinali di cinque ore ciascuno.

L'obiettivo è mettere in relazione il teatro e la città nella loro doppia dimensione, fisica e immaginativa, affinché entrambi diventino strumenti al servizio del bambino. Abitare lo spazio urbano significa creare teatro, mentre il teatro, a sua volta, trasforma i luoghi attraverso il gioco e l'immaginario che affiora dai racconti popolari e dalla letteratura per ragazzi. Il laboratorio si svolge in luoghi sempre diversi: parchi pubblici, lungomare, piazze, portici, colline e boschi. Questa itineranza consente ai bambini di riappropriarsi dello spazio urbano, convertendo il significato d'uso dei luoghi, che vengono reinventati spontaneamente attraverso la pratica teatrale. Non sono semplici spettatori, ma protagonisti della città, e il teatro diventa il mezzo attraverso cui esercitare questa nuova consapevolezza.

A conclusione del percorso, non è previsto un classico spettacolo, bensì un incontro aperto, una sorta di restituzione laboratoriale in cui anche i genitori, se lo desiderano, possono prendere parte al gioco e vivere l'esperienza in prima persona. Il laboratorio si svolge interamente

all'aperto, indipendentemente dalle condizioni atmosferiche, anche sotto la pioggia o la neve. Ai partecipanti viene infatti richiesto di essere adeguatamente equipaggiati con abiti comodi, scarpe impermeabili, giacca e pantaloni antipioggia, zainetto con borraccia e merenda, oltre a una copertura antipioggia per lo zaino.

Il teatro itinerante urbano si fonda sul principio della scoperta, proponendo un viaggio - reale e metaforico - tra visioni laterali, marginali e rischiose. L'approccio alla materia teatrale permette ai bambini di immergersi in una realtà speciale, restituendo loro, con estrema naturalezza, un'utopia del benessere e della partecipazione.

Il progetto si configura come un cammino individuale e collettivo insieme, costellato di opportunità che emergono proprio dagli imprevisti e dagli inciampi.

Una forma di esperienza diretta e autentica, lontana da qualsiasi didattica precostituita, che favorisce una riappropriazione della complessità dei territori e dei corpi che li abitano, in un processo di reciproca trasformazione e restituzione.

3.2 Verso la definizione del *teatro diffuso*

Le tre esperienze analizzate rappresentano solo un esempio – tra i tanti oggi riscontrabili – di quel teatro definito diffuso, una categoria che, a causa delle sue molteplici e spesso approssimative declinazioni, sfugge ancora a una chiara definizione, rischiando di sovrapporsi ad altri fenomeni.

Ai fini di questa indagine, ho scelto di assumere come punto di riferimento il concetto di teatro partecipativo, con particolare attenzione al

paradigma *immersivo*.¹⁷⁰

Mi riferisco a quella forma teatrale che abbraccia in modo organico l'intero spazio in cui si svolge – l'isola di Stromboli in un caso, il borgo rurale di Gombola nel secondo, la città di Messina nel terzo – e che mira a creare un'esperienza capace di immergere lo spettatore in una dimensione al tempo stesso teatrale e quotidiana.

Si tratta di un modello che supera i confini della scena tradizionale del Teatro all'Italiana e che, grazie alla prossimità e all'intimità garantite da un numero ristretto di partecipanti, offre nuove possibilità di narrazione. In questa dimensione esperienziale, lo spettatore non è un semplice osservatore, ma partecipa attivamente e interagisce con «situazioni sceniche particolari, dalle più sperimentali ambientate in contesti extra-scenici, alle più convenzionali, caratterizzate dalla semplice condivisione di uno spazio comune da parte di spettatori e *performer*». ¹⁷¹

Affascinata dall'uso corrente, spesso indiscriminato, del termine diffuso, ho cercato di interrogarlo e approfondirne il significato, con l'intento forse anche di ripensarlo. Il mio obiettivo è stato quello di analizzarlo da una prospettiva linguistica e concettuale, mettendone in evidenza le proprietà transitive e intransitive, per poi rintracciarle nelle pratiche teatrali che qui prendo in esame.

¹⁷⁰ Carmen Pedullà, *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze. Focus su Roger Bernat FFF e Rimini Protokoll*, Titivillus, Bologna, pp. 29 e 30. «Nonostante il teatro di partecipazione non sia riconducibile a un “insieme di forme o di formule”, il dinamismo delle sue pratiche può tuttavia essere iscritto in una sorta di topografia riferibile alle sue principali declinazioni. E' possibile infatti guardare alla partecipazione come a un campo di esperienze dinamiche in grado di restituire una sua visione d'insieme. In altre parole una sua organicità. Cercheremo di individuare i tratti distintivi delle principali esperienze riconducibili alla pratica partecipativa, utili a far emergere i rispettivi punti di confluenza o di rottura. Abbiamo individuato tali tratti nei seguenti fattori distintivi: modalità di inclusione dello spettatore e conseguente relazione tra attore e spettatore; filtro drammaturgico; componente spazio temporale. Questi elementi definiscono la morfologia degli spettacoli e ne determinano l'appartenenza ai diversi paradigmi [...] Nel panorama scenico contemporaneo, si possono individuare i seguenti paradigmi partecipativi: il paradigma *immersivo*, il paradigma *interattivo*, il paradigma *partecipato* e il paradigma *spett-attoriale*».

¹⁷¹ Ibidem, p. 32.

Procedendo con ordine, diffuso è il participio passato del verbo diffondere, che deriva dal latino *diffundĕre*, composto dal prefisso *dis-* (in questo caso con valore rafforzativo) e dal verbo *fundĕre*, che significa “versare, spargere intorno, divulgare, propagare”.

Seguendo questa prospettiva etimologica, possiamo subito riflettere sulla natura transitiva di un verbo che non esaurisce l’azione in sé, ma la proietta su un oggetto che, nel nostro caso, è lo spazio.

In altre parole, quando l’attore interviene sullo spazio, questo reagisce e risponde, generando una trasmissione continua e circolare di materia, memoria e sensazioni.

Questa considerazione, per l’oggetto specifico della ricerca, ci permette di ampliare la convenzionale relazione tra attore e spettatore, includendo la specificità dell’elemento ambientale.

Se questa riflessione riguarda la parte transitiva, ciò che ritengo ancor più interessante, ai fini della potenziale definizione di teatro diffuso, è la sua dimensione intransitiva, ossia l’effetto che, di rimbalzo, consegue all’azione scenica. Una volta compiuta l’azione teatrale, i suoi esiti determinano un nuovo modo di essere capace di abitare soggetti il territorio e i corpi che vi sono coinvolti, creando una relazione chiara e riconoscibile per chi ha preso parte all’evento. Non si tratta solo di uno spettacolo, ma di un’esperienza che lascia tracce, sedimentandosi nel luogo e nella memoria di chi vi ha partecipato. L’azione non transita più: resta, inscrivendosi nella storia del territorio e nelle persone che lo vivono e si ritrovano ad attraversarlo anche a distanza di tempo.

Come ha ben espresso in un’intervista l’archeologa Francesca Caprioli, “il luogo si fa spazio”. Ciò che conta non è solo il luogo in sé, ma l’esperienza che se ne è fatta, che trasforma la percezione di quel luogo, modificandolo nella sua essenza attraverso le sollecitazioni sensoriali ed

emotive attivate dalla performance teatrale.

Nella forma intransitiva pronominale del verbo *diffondere* - spargersi intorno, divulgarsi, propagarsi - si coglie appieno il senso profondo della funzione teatrale, capace di oltrepassare i confini del tempo e dello spazio scenico. Gli effetti si dilatano oltre la consueta misura dell'agire scenico, divenendo paradigma per una rinnovata fruizione del luogo. Un teatro generato *dalla e sulla* realtà, agendo con le tecniche extra-quotidiane, dilata le possibilità espressive del quotidiano. Se Petrarca, nell'ascesa al monte Ventoso, descriveva uno spazio che si traduce in tempo - "occupavit inde animum nova cogitatio atque a locis traduxit ad tempora" - qui è il tempo dello spettacolo a farsi spazio, dispiegandosi in una dimensione plurale, capace di convocare simultaneamente passato, presente e futuro.

Avvicinandoci a una possibile definizione, il teatro diffuso è il teatro che emerge dai territori, divenuti i protagonisti principali di un cambiamento percettivo che consente ogni immaginazione. Il teatro diffuso è quel teatro che si mette in cammino e si fa metodo di una rinnovata interpretazione dell'esistente, convocando e mischiando gli elementi della realtà e dell'invenzione. È un processo che invita ad abitare gli spazi con uno sguardo meravigliato e non conosciuto. È un teatro che dispone verso una percezione più cosciente della realtà, attraverso la convocazione dell'immaginazione.

A sostegno di quanto detto, trovo significativo fare riferimento a un passaggio emblematico di Roberto Bacci. Nel raccontare la sua Trilogia *In viaggio con lo spettatore: Laggiù soffia, Era, In carne e ossa*, realizzata a Pontedera nel 1991, Bacci richiama le *tecniche di visione* elaborate dal gruppo *L'Avventura*. Non a caso, questa trilogia è stata analizzata nelle sue importanti derive spaziali da Cruciani, che le ha dedicato il saggio *Il tempo*

*come architettura dello spazio.*¹⁷²

Bacci, partendo dall'ascolto della prassi scenica maturata dal gruppo al fianco di Grotowski durante la sperimentazione parateatrale denominata *Teatro delle Fonti*, si pone come *ponte artistico* tra le reciproche esperienze.

*Si trattava di tecniche difficili da definire, tuttavia i partecipanti alle loro "azioni" potevano condividere un percorso di ascolto e di visione della città o di luoghi naturali scoprendone la realtà nascosta, quella che il nostro sguardo automatico e quotidiano non ci permette di afferrare. Seguendo il tempo-ritmo fisico, mentale e d emotivo della "guida", la capacità di percepire la realtà veniva riattivata, rivissuta attraverso una presenza e un'attenzione normalmente sconosciute. Mutando il ritmo della camminata, attraverso improvvisi e silenziosi "stop", individuando imprevisti "punti di vista e ascolto" sulla realtà circostante, l'attore-guida diventava il veliero sulla cui scia i partecipanti seguivano la navigazione, sensibili a ogni soffio di vento, a ogni seppur minuscolo spostamento. I risultati erano per lo più straordinari e la città diventava volta per volta una presenza risvegliata, naturale, magica, parlante, silenziosa, colorata, profumata, immaginata a occhi ben aperti. Il luogo per un'azione umana consapevole. Questo, in estrema sintesi, era il risultato delle tecniche per vedere.*¹⁷³

Un caso storico che conferma la drammaturgia dell'esperienza dello spettatore, cui viene affidato un rinnovato processo di percezione dell'ambiente. In questo senso, l'intervento di Roberto Bacci sulla Trilogia di Pontedera risulta particolarmente utile ai fini definitivi, offrendo una testimonianza concreta di quella differenza fondamentale individuata da Guarino tra il teatro di strada, con la sua «fisionomia possessiva della parata» caratterizzato da tecniche che «violentano e conquistano la città» e il teatro in strada, che invece apre a nuove prospettive modellandosi sulle «condizioni e risorse dettate da una diversa sensibilità per l'osservazione delle vie e degli spazi chiusi della città abitata».¹⁷⁴

¹⁷² Fabrizio Cruciani, contenuto in *In viaggio con lo spettatore*, Stefano Geraci (a cura di), cit., pp.134-139.

¹⁷³ Roberto Bacci, *In viaggio con lo spettatore*, in Stefano Geraci (a cura di), *Laggiù soffia*, cit., p. 46.

¹⁷⁴ Raimondo Guarino, *Teatri, Luoghi e città*, cit. p. 20.

3.3 Un vulcano e un'isola: la Festa del Teatro Eco Logico a Stromboli

Ancor prima di dare il via alla Festa di Teatro Eco Logico, un gruppo di attori, una violista ed io abbiamo girato l'Italia con un testo intitolato «Gli Innamorati del Sogno», una riduzione dal Midsummer Night's Dream di Shakespeare dedicata solo al plot degli innamorati. Per un paio di anni, appunto, l'abbiamo proposta in tanti luoghi diversi per cui, dopo avere esplorato il testo al chiuso di una sala prove, lo abbiamo esposto a scenografie sempre diverse, modificando entrate e uscite, prossemica e disposizione dei personaggi, dinamiche e atmosfere a seconda delle suggestioni del luogo dove ci trovavamo ad ambientarlo. Da questo punto di vista la regia dello spettacolo cambiava con il luogo e inevitabilmente cambiavano le sfumature della recitazione. Si è trattato di un approccio eco/logico nel senso che il logos si misurava di volta in volta con l'eco, il luogo in cui si svolgeva l'azione. È un approccio che educa all'ascolto dell'ambiente, che sia naturale o storico (ci siamo spostati fra parchi, piazze, cortili, chiostrì e terreni). Se c'era un albero, questo mi indicava come invitare a muoversi gli attori, se c'era una scala (penso al parco di Spoleto) da dove entrare, se c'erano più piani, si trattava di giocare i vari livelli. Poi nel 2013 è nata la Festa di Teatro Eco Logico e con questa l'idea di un teatro diffuso sull'intera isola, con spettacoli itineranti, ma diffuso anche nel senso che -non utilizzando corrente elettrica, attori e spettatori sono illuminati dalla stessa luce e condividono lo stesso spazio. Non raramente è capitato che uno o più spettatori si trovassero in mezzo all'azione del testo, e a giocare con lo sguardo tutt'intorno a sé, non solo davanti a loro, frontalmente¹⁷⁵.

La Festa del Teatro Eco Logico di Stromboli rappresenta un'esperienza teatrale ormai più che decennale, che s'installa al di fuori della cornice convenzionale della scatola nera e ritrova il suo spazio naturale nell'isola, scardinando ogni limite e aprendosi all'infinito.

La serenità sconosciuta e la bellezza inestimabile del luogo invitano lo spettatore a uno *status* di accoglienza che supera la norma, in cui i sensi s'intrecciano e rimbalzano tra loro, trasformando la percezione in un'opera vivente.

L'ambiente si espande dentro il corpo, che torna presente, instaurando una relazione più profonda con il circostante. Non è tanto ciò che si vede, ma ciò che si percorre a farsi teatro, spazio di un nuovo cammino che spalanca inedite possibilità di interpretazione. È uno spazio e

¹⁷⁵ Intervista rilasciata all'autrice in data 9.2.2023 da Alessandro Fabrizi, direttore del Festival di Teatro Ecologico a Stromboli (Messina).

un tempo necessari per un'azione dello spettatore, che, quasi costretto dalla dinamica partecipativa, si trova a *compiere la vita* attraverso il teatro.

Dal 2013 a Stromboli (Messina) all'inizio dell'estate si svolge la Festa di Teatro Eco Logico che, come ogni festa, è anzitutto occasione di incontro e di celebrazione. Incontro fra artisti del teatro, della musica, della danza e studiosi ed esperti in vari ambiti culturali, sociali e scientifici. Ed è occasione di incontro fra questi e il pubblico, riuniti sulla perla nera del mediterraneo per celebrare un tema, un anniversario, un personaggio o un'opera scelti per ciascuna edizione, in 10 giorni di eventi a spina staccata, vale a dire senza utilizzo di corrente elettrica per l'illuminazione e l'amplificazione. I corpi del pubblico e dei performer (attori, cantanti, strumentisti, danzatori ma anche scrittori, vulcanologi, archeologi, geologi, astronomi, filosofi o altri studiosi) sono illuminati dalla stessa luce, del sole o l'altre stelle, oltre che fuochi e candele. Si è in relazione con il luogo della performance senza l'alterazione o l'imposizione acustica dell'amplificazione elettrica. La Festa di Teatro Eco Logico è un'isola di disinquinamento acustico, un'occasione per rimettere l'essere umano al centro della performance, occasione di risparmio energetico oltre che speciale occasione per visitare e conoscere Stromboli in modo originale e variegato. Seguendo gli appuntamenti offerti dalla Festa è possibile visitare posti e panorami non sempre accessibili: non soltanto luoghi naturali come grotte, spiagge, rocce e pendii o luoghi pubblici come il sagrato di una chiesa o la piazza o i moli d'attracco ma anche case e terrazze private che aprono le loro porte alla Festa e a coloro che vi partecipano.¹⁷⁶

Queste riflessioni, tuttavia, non bastano a cogliere l'estrema complessità di un progetto che non è solo formazione, produzione e ospitalità, ma che ha trovato la sua vera forza nell'essersi trasformata in una spontanea comunità di ricerca sui temi ambientali.

Nata nel 2013 con un'edizione "zero", la Festa del Teatro Eco Logico raggiunge nel 2024 la sua decima edizione (undicesima annualità), dopo la sospensione del 2020 e le edizioni ridotte del 2021 e 2022, organizzate nel rispetto delle normative ministeriali. Eppure, la sua storia affonda le radici ben prima: il progetto nasce nel 2005 come laboratorio residenziale sulla Voce Naturale condotto da Kristin Linklater. Solo nel 2013 si apre al confronto con altri artisti, inizialmente semplici spettatori degli esiti del laboratorio, che però, col tempo, iniziano a condividere le

¹⁷⁶ Presentazione sintetica del progetto a cura del suo direttore artistico Alessandro Fabrizi, tratta dal sito della Festa del Teatro Ecologico di Stromboli, www.festaditeatroecologico.com.

proprie creazioni. Così, in modo inaspettato, nonostante le pochissime risorse disponibili, la Festa prende forma.

La restituzione avviene in modo del tutto particolare: non esiste un cachet per gli spettacoli, ma una politica economica basata sulla condivisione. A chi partecipa vengono pagate solo delle spese di viaggio, vitto e alloggio, nello spirito autentico della Festa, dove ci si ritrova tra amici e nuove conoscenze, senza altro intento se non quello di essere parte di una comunità.

L'analisi delle dieci edizioni permette di osservare una crescita esponenziale delle relazioni, che ha portato alla formazione di una vera e propria comunità teatrale. Questa comunità si distingue per la continua commistione di ruoli e funzioni tra attori, spettatori e abitanti, creando uno spazio in cui il teatro diventa una pratica di vita, capace di riconoscersi e riconoscere gli estremi di un teatro che si fa *pratica di vita*.

Niente scene e niente tecnica, solo uomini e voci nel privilegio d'essere accolti in uno dei luoghi più belli del mondo lì dove l'essere umano - attore o spettatore che sia - riconosce d'essere parte infinitesimale di un tutto, subito "(re)imparando a imparare" l'ascolto.

Di anno in anno, il progetto di ricerca sulla Voce Naturale si è mantenuto costante, così come il tema portante, che non solo guida l'indagine del laboratorio, ma diventa il filo rosso della selezione degli spettacoli. Grazie al passaparola, il pubblico si è ampliato notevolmente, rendendo la Festa un evento internazionale.

Inizialmente concepita come itinerante, la Festa ha progressivamente occupato capillarmente l'intero territorio dell'isola, coinvolgendo spazi pubblici e privati e favorendo la partecipazione diretta degli abitanti. Progetti come *Chiacchiere da bar* e *Ogni casa è un mondo: conversazioni conviviali in case strombolane* ne sono un chiaro esempio.

La Festa dunque parte come pratica pedagogica nel 2005, si trasforma in pratica di produzione di spettacoli, si espande ai limiti del mondo ospitando compagnie esterne ma, ed è l'esito più interessante perché conseguenza necessaria e inaspettata, si fa paradigma di conoscenza e riflessione. Già in tempi non sospetti, la festa ha inteso riflettere sui temi dell'ecologia, aprendosi al contributo di studiosi di discipline diverse, tra cui vulcanologia, fisica e geografia.

Le varie edizioni attraversano temi e testi mitologici sempre partendo da *Le Metamorfosi* di Ovidio. Nel 2013 il riferimento è ad *Erisittonne, Proserpina e l'Ira di Madre Terra*; nel 2014 a partire da Fetonte si arriva ad un'indagine a vasto raggio dedicata alla figura mitologica del Sole il titolo dell'edizione è *Too much in the sun*; nel 2015 il tema è lo straniero nelle sue varie declinazioni di estraneo ed errante e, non a caso, il titolo è *Strangers in the night*; nel 2016 si studia e si lavora sulla celebre opera de *La Tempesta* di W. Shakespeare e l'edizione *Shakespeare on the rocks* sorprende attori e spettatori per la partecipazione sincronica della natura agli eventi evocati dalle varie performance; nel 2017 il titolo è *The body electric* e l'edizione dedica ogni attenzione all'anniversario, nello specifico i 200 anni dalla nascita, di H. David Thoreau; nel 2018 - in linea con il bicentenario della prima pubblicazione del *Frankenstein* di M. Shelley - la Festa si intitola *Meravigliose Creature* e viene dedicata alle perturbanti creature che stanno sulla soglia tra l'animato e l'inanimato; nel 2019 ci si ispira a uno scritto di L. Da Vinci (di cui ricorre il cinquantesimo anniversario dalla morte) e nel titolo *Paura e Desiderio* si allude ai viaggi nel buio dell'uomo (per mare, per terra, nella materia e nello spazio) e in particolare al primo viaggio sulla Luna; nel 2021 - reduci del fermo del 2020 e della determinante esperienza data dalla pandemia da Covid/19 - all'insegna dei presupposti della trasformazione, del rinnovamento e

dell'adattamento, si ritorna con convinzione a *Le Metamorfosi* di Ovidio prestando particolare ascolto alla storia di Piramo e Tisbe e il loro amore fatale che da Ovidio viaggia nel tempo e rinasce in Shakespeare, Tasso, Dumas; nel 2022 la Festa titolata *Corpi Celesti* festeggia due anniversari: il centenario della nascita di Margherita Hack e quello della prima pubblicazione di *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello con una particolare attenzione destinata al testo *Pallottoline!*.

L'edizione 2023, da cui prende avvio questa investigazione scientifica, è stata dedicata ai mondi immaginati, immaginabili, auspicabili, sognati, desiderati, rimpianti o temuti. Questa nona edizione (decima annualità) ha reso omaggio a tre grandi figure: Wisława Szymborska, che nella sua poesia esplora la quotidianità e i mondi possibili nascosti dietro la realtà, Rocco Scotellaro, poeta e politico impegnato nella lotta contro la povertà e il caporalato nel Mezzogiorno, e Italo Calvino, che ha intrecciato impegno civile e fantasia, costruendo universi letterari specchio della società. Ispirandosi a questi autori e celebrandone il centenario, il tema del 2023 ha riaffermato il cuore del progetto, intrecciando riforme e utopie, scienza e fantascienza, immaginazione e osservazione, storia e fantasia. Il percorso si è snodato tra esperienze diverse, dall'*Arcadia dell'Aminta* di Torquato Tasso, portata in scena nel bosco, ai mondi di Isaac Asimov e James Lovelock, passando per la Calabria degli anni settanta, le pratiche sciamaniche, gli allevamenti intensivi, la fusione nucleare e le case strombolane. Un viaggio tra passato e futuro, reale e immaginario, che ha invitato i partecipanti a creare connessioni, colmare lacune e intrecciare saperi.

3.4 Edizione 2023. *Mondi possibili, l'immaginario inimmaginabile*

La volontà di centrare ogni specifica attenzione sull'edizione del 2023, intitolata *Mondi Possibili, l'immaginario immaginabile* - oltre che perché è quella in cui si sono svolte le interviste - è imputabile al suo essere un riferimento esemplare per la tesi su cui il progetto di ricerca intende interrogarsi.

I temi affrontati invitano esplicitamente l'essere umano a riflettere sulla coscienza e sulla responsabilità rispetto alle sorti del mondo. Il ricco programma curato da Alessandro Fabrizi intreccia in modo esemplare artisti, studiosi ed esperti di vari ambiti culturali, sociali e scientifici, dando vita a un'indagine che esplora riforme e utopie, scienza e fantascienza, immaginazione e osservazione, storia e fantasia. Un'attenzione particolare è rivolta alla riabilitazione poetica della quotidianità, affinché possa tradursi in impegno politico e civile per la creazione di nuovi mondi.

L'indagine sul campo e la ricerca partecipata, arricchita dalla mia presenza a molte delle edizioni passate, anche in qualità di artista, hanno prodotto risultati inaspettati.

Per l'analisi qualitativa dei dati, sono state raccolte numerose testimonianze dirette e in profondità, oltre a dialoghi emersi nelle occasioni più disparate, come le *Chiacchiere da Bar*, in cui il dire di vari soggetti sul medesimo argomento ha contribuito a una riflessione collettiva e spontanea. Le interviste, raccolte in appendice, hanno coinvolto il direttore artistico Alessandro Fabrizi, lo staff organizzativo e tecnico, la compagnia residente, il pedagogo e i partecipanti del laboratorio sul Metodo Linklater, le compagnie ospiti, il main partner (Ricola), oltre agli abitanti, ai commercianti e agli spettatori. Questi contributi hanno permesso di tracciare un confronto con le edizioni precedenti, fino ad arrivare all'ultima

del 2024, per la quale sono comunque ritornata per approfondire alcuni elementi, tra cui l'esportazione a Roma dell'operazione per la vincita del Bando dell'Estate Romana.

L'analisi si è concentrata su diversi aspetti che rendono questo evento unico. In primo luogo, la scelta di definirlo “festa” e non “festival”, per sottolinearne la specificità. Poi, il contesto geografico e ambientale: un'isola caratterizzata dalla presenza simultanea di un vulcano e del mare, da un territorio di dimensioni ridotte e dalla quasi totale assenza di inquinamento acustico e ambientale. Un altro elemento distintivo è il pubblico, che arriva da luoghi lontani e, anno dopo anno, costruisce una comunità riconoscibile, capace di mantenere un'identità condivisa anche oltre la durata dell'evento.

Infine, la ricerca ha messo in luce la possibilità di un nuovo paradigma economico, etico e culturale, orientato verso una rigenerazione dei modelli di produzione con spettacoli semplificati ed essenziali – e delle modalità di fruizione degli eventi. Centrale è anche il ripensamento del ruolo dell'essere umano, sia come artista che come spettatore, in relazione all'ambiente, che da sfondo diventa vero protagonista.

L'obiettivo di questo studio è dunque rispondere a una serie di domande di ricerca: può il teatro essere uno strumento per riposizionare l'essere umano all'interno del mondo vivente? Qual è la differenza che intercorre tra natura e paesaggio, e come questa relazione influisce sulla percezione e sulla costruzione dell'esperienza anche del quotidiano? Il paesaggio può essere considerato come un elemento di congiunzione, capace di favorire una visione unitaria e sistemica della relazione tra arte, natura e comunità? Gli esiti della ricerca confermano l'idea del paesaggio come sintesi dell'assunzione dei dati ricavati dall'esperienza teatrale, i quali non restano confinati alla dimensione artistica, ma rimbalzano nella

vita quotidiana, trasformando la percezione dello spazio vissuto e rafforzando il legame tra individuo e ambiente.

Secondo tali prospettive d'indagine si è inteso dedicare specifico spazio ai seguenti progetti:

- *Ogni casa è un mondo: conversazioni conviviali in case Strombolane*, curato e diretto da Stefania Minciullo che ha aperto prospettive inusitate dentro la geografia delle vite degli abitanti di Stromboli, protagonisti attivi di nuovi teatri fisici (le loro case) e immateriali (le loro biografie). La proposta è stata ispirata dai libri *Questo immenso non sapere* di Chandra Candiani e *Filosofia della casa* di Emanuele Coccia. Una proposta che ha reso possibile e concreto il mettersi in ascolto di chi vive *a e per* Stromboli. Nel programma 2023 si legge:

Rimettersi in ascolto, stare in una condizione di non conosciuto pur stando nella quotidianità, guardare il mondo con occhi sempre nuovi. Quest'anno ci mettiamo in ascolto di chi vive nelle case di Stromboli. Quasi tutte hanno un nome. Sono Santuari privati, musei personali che custodiscono mondi possibili. Varchiamo insieme la soglia e con rispetto e ascolto entriamo (...)

Il progetto ha ampliato il numero di attori (a km zero, nella logica della sostenibilità economica della festa) e moltiplicato gli spettatori, coinvolgendo amici dei padroni di casa, persone incontrate per caso lungo il tragitto e il pubblico abituale. Inoltre, ha trasformato gli spazi privati in luoghi di condivisione pubblica. A livello percettivo, l'iniziativa ha permesso di riconoscere il Teatro dell'Isola di Stromboli come un'entità viva, capace di rivelarsi attraverso gli itinerari percorsi per raggiungere le case. Queste, a loro volta, sono diventate piccoli teatri, custodi di narrazioni uniche. Ciò ha generato una significazione crescente del senso di

disvelamento del luogo paesaggio che comprende, come se di una matrioska si trattasse, altri passaggi.

- *Chiacchiere da bar*, incontri informali tra artisti, scienziati, pubblico e avventori, rappresentava un appuntamento quotidiano dedicato al confronto e all'approfondimento degli spettacoli e delle relazioni scientifiche presentate il giorno precedente. I dibattiti che si sono susseguiti nel corso delle giornate hanno aperto nuove prospettive di interpretazione sui testi messi in scena, creando connessioni inaspettate tra le diverse proposte teatrali, spesso sconosciute persino al direttore artistico. Questi incontri hanno dato vita a discussioni poliedriche e trasversali, stimolando una rinnovata attenzione verso la partecipazione spettatoriale, intesa come un processo dinamico e formativo. Gli spettatori non solo hanno ricevuto nuove chiavi di lettura, ma hanno anche contribuito attivamente a costruirne di proprie, in un continuo scambio di conoscenze che andava oltre ogni schema convenzionale. Un esempio significativo è stato l'incontro tra l'intervento dell'archeologa Francesca Caprioli, nell'ambito del percorso *Un altrove chiamato Arcadia*, e la messa in scena dell'*Aminta* di Torquato Tasso, curata dalla compagnia diretta da Alessandro Fabrizi. Il dialogo tra le due esperienze ha generato riflessioni inedite, dimostrando come il teatro e la ricerca possano intrecciarsi, amplificandosi reciprocamente.

- *Aminta*, spettacolo messo in scena dalla Compagnia residente composta da Maria Vittoria Argenti, Emiliano Begni, Francesco Buttironi, Giovanni Ciaffoni, Alessio Esposito, Alessandro Fabrizi, Giuseppe Lanino, Laura Mazzi, Amedeo Monda, Alessandro Regoli, Maurizio Rippa con i costumi di Marina Sardelli, le musiche originali di Gianluca Misiti e la regia di

Alessandro Fabrizi. Un progetto analizzato nelle sua restituzione in connessione con il territorio che diviene humus di costruzione e matrice concreta e simbolica dei temi che vengono trattati. Il pubblico è stato invitato a seguire lo spettacolo in tre sessioni pomeridiane separate o in un'unica rappresentazione, offrendo così diverse modalità di fruizione.

Un aspetto centrale dell'indagine riguarda la restituzione di un linguaggio così complesso a un pubblico eterogeneo e spesso poco preparato, che ha incluso anche bambini rimasti attenti per l'intera durata dello spettacolo. L'ambiente suggestivo ha amplificato l'esperienza, generando un coinvolgimento profondo. Particolare attenzione sarà dedicata all'uso - o meglio al riuso - degli oggetti di scena, perfettamente integrati con il contesto, così come ai costumi pensati in funzione dei luoghi di rappresentazione. Un ulteriore approfondimento riguarderà il progetto musicale di Gianluca Misiti, concepito per dialogare con le forze e i suoni dell'ambiente naturale.

Il processo di creazione e restituzione verrà esaminato proprio sotto questa lente: il ruolo del luogo e la sua influenza sugli attori e sul pubblico. Come nelle edizioni precedenti, lo spettacolo si è distinto per l'apparizione dei personaggi come emanazione diretta dello spirito del luogo, creando un'indistinzione quasi assoluta tra realtà e finzione. Le circostanze fortuite e le coincidenze emerse durante la rappresentazione sono state accolte e integrate nella drammaturgia, dando vita a un'opera in cui il teatro e l' si sono fusi in un tutt'uno inscindibile.

- *Un'isola piena di suoni*, è una classe aperta di Metodo Linklater dedicata al respiro, alla voce e alla performance del testo, a cura di Leonardo Gambardella e dei pedagoghi ospiti Oliver Mannel e Indira Pensado. Questo progetto pedagogico rappresenta una chiave di interpretazione

dell'intera proposta della festa, integrando profondamente la ricerca con gli elementi naturali dell'isola: fuoco, acqua e terra diventano strumenti per esplorare una voce che si fa corpo di comunicazione.

Attraverso un immaginario concreto, evocato costantemente, il laboratorio si configura come uno spazio di sperimentazione della presenza vocale in tutta la sua naturalezza e profondità. Inoltre, si trasforma in un contesto di ricerca, incontro e collaborazione. Tra le partnership più significative spicca quella con la scuola Teatro/Azione, già presente al festival da diversi anni, che nel 2023 ha celebrato i suoi 40 anni destinando quattro borse di studio a giovani studenti. Questi ultimi sono stati coinvolti anche in uno spettacolo realizzato presso il Teatro Eos il 28 giugno 2023.

Parallelamente, sono state condotte diverse interviste mirate, di cui si fornisce una specifica dettagliata in appendice. Tra queste, quella a Luca Mori, amministratore delegato, e Linda Kemp, ufficio stampa dell'azienda DiVita del gruppo Ricola, *main sponsor* della festa sin dalla prima edizione. Attraverso il loro contributo, si è potuto approfondire il valore etico e culturale del progetto, mettendo in evidenza come la visione imprenditoriale si sia trasformata in un modello di sostegno a un teatro basato sulla partecipazione, sulla comunità e su un investimento a lungo termine. Un altro contributo fondamentale è quello di Alessandro Fabrizi, direttore artistico della festa e regista di molte produzioni realizzate in loco. Particolarmente significative sono anche le interviste a Marina e Pino, costumisti e scenografi della compagnia, a Laura Mazzi e Maria Vittoria Argenti, attrici storiche della compagnia, e a Maurizio Rippa, prima interprete di *Piccoli Funerali* e successivamente organizzatore della Festa. Infine, un approfondimento è stato dedicato a Giuseppe Semeraro, incontrato nell'edizione 2024 in occasione della presentazione dello

spettacolo *Digiunando davanti al mare*, dedicato a Danilo Dolci che ha avuto la grande fortuna di essere messo in scena nelle giornate di maggiore attività del Vulcano.

3.5 Un borgo e un bosco: il Festival trasparenze del Teatro dei Venti

Per inquadrare l'esperienza del Festival trasparenze (2012-2024), in particolare nella sua sessione di Gombola (2020-2024), è necessario fare riferimento al lavoro del Teatro dei Venti di Modena, un'impresa culturale che ha sempre fondato la propria poetica sul dialogo con le comunità. La pratica artistica e creativa del gruppo si distingue per il suo carattere profondamente partecipativo e inclusivo.

Il Festival trasparenze, che ha recentemente superato le dieci edizioni e le cui ultime quattro si sono svolte anche a Gombola, è ormai parte integrante di *Abitare Utopie*, storico e articolato progetto della compagnia. Il progetto, infatti, si prospetta quale paradigma di azione e visione culturale, capace di accostare creatività e comunità, per contribuire a rendere efficace la coesione sociale.

Suo punto focale è rappresentato dalla scelta dei luoghi in cui si svolgono le azioni: tre contesti caratterizzati da criticità e fragilità differenti, ma certo accomunabili nel presupposto comune della marginalità.

Nello specifico i riferimenti sono:

- *Quartiere San Giovanni Bosco di Modena*, segnato da una forte frammentazione sociale dovuta alla convivenza di generazioni e culture differenti. La presenza di una Casa Residenza per Anziani, una ludoteca,

scuole elementari, una parrocchia e diverse associazioni rende evidente il contrasto tra interessi e bisogni spesso divergenti, generando conflitti legati al disagio, alla discriminazione e alle difficoltà di integrazione.

- *Carceri di Modena e Castelfranco Emilia* dove la marginalità è insita nella condizione stessa della detenzione, caratterizzata dall'isolamento e dallo stigma sociale.

- *Borgo di Gombola* dove il Teatro dei Venti gestisce dal 2019 l'Ostello Podesteria. Questo contesto rurale ha subito un progressivo spopolamento, con una conseguente dispersione culturale e generazionale. La difficoltà di accesso e il rischio di desertificazione demografica ne fanno un luogo estremamente fragile, ma al tempo stesso aperto a nuove forme di sperimentazione e ripopolamento culturale.

Stefano Tè, direttore artistico e fondatore del Teatro dei Venti, nel descrivere i luoghi scelti per *Abitare Utopie*, si sofferma sulle loro contraddizioni, mettendone in evidenza la complessità e la fragilità, ma anche il potenziale di trasformazione. Li definisce spazi di riscrittura e di nuove prospettive, capaci di attivare una forza primordiale che si intreccia con la grazia della bellezza, essenza pura del teatro.

Una visione ecologica del teatro recupera la potenza dei luoghi come motore per la ricostruzione del presente, trasformando anche gli ambienti più difficili in spazi di cura, da rigenerare attraverso la forza di una comunità unita e consapevole. Il Teatro dei Venti, il cui mandato è sempre stato fortemente politico, crede nella drammaturgia della fragilità e nella necessità di riabitare i luoghi pubblici, invitando le persone a una partecipazione attiva e consapevole. Non a caso, la compagnia nasce con

imponenti parate di strada, capaci di coinvolgere un vasto pubblico e di muovere grandi scenografie, rendendo il teatro un atto collettivo di riscoperta e riappropriazione dello spazio.

3.6 Edizione 2023. Il segmento di Gombola (Mo)

Un porto è un porto: un abbraccio che non finisce. Anche se le onde sono montagne alte centinaia di metri. Contano il viaggio, la scoperta, la fatica e l'accoglienza. Si arriva, si parte, ma tutti siamo i benvenuti. Stefano Tè lo sa bene, ha condotto il Moby Dick del Teatro dei Venti nelle piazze d'Europa, solcando mari di strade. Per questo, quando parla di Gombola, usa un termine marinaro: approdo. Ossia, là dove la prua si accosta alla proda, alla riva. La nave, però, adesso non è solo il Pequod filmato dal regista Raffaele Manco. È l'edizione straordinaria di trasparenze Festival 2020, l'VIII, che ha messo in dialogo la città di Modena con un borgo medievale del suo Appennino, una frazione del Comune di Polinago immersa nella valle del torrente Rossenna. Non è un altro teatro, è proprio un altro mondo. In cima a un'unica via di curve strette e ripide, la salita è ripagata da una conquista grande e profonda come il panorama: la sensazione di essere qui da sempre e che il Prato, la Piazza, la Chiesa, non potessero che diventare palcoscenico.¹⁷⁷

Le parole sopra riportate sono tratte da un'intervista di Matteo Brighenti a Stefano Tè, rilasciata in seguito all'ottava edizione del Festival trasparenze. In quell'occasione, il festival aveva trasferito le sue attività nel piccolo borgo rurale di Gombola, con cui già collaborava nell'ambito del più ampio e articolato progetto *Abitare Utopie*.

La scelta di spostarsi in questo contesto è nata come risposta all'emergenza pandemica da Covid-19, trasformandosi poi in una visione resistente, volta a preservare i principi fondanti del teatro. Dal 2020 in poi, quasi a riscrivere un luogo e un trauma, il Festival trasparenze ha stabilito la propria sede a Gombola, consolidando i valori di relazione e comunità, costantemente messi a rischio.

¹⁷⁷ Intervista a cura di Matteo Brighenti, *trasparenze Festival è come siamo noi. Intervista a Stefano Tè, Direttore artistico*, in Pac, Pane Acqua e Culture, www.paneacquaeculture.net, 30.7.2020.

Bisogna scegliere di aprirsi all'incontro per accedere a queste pietre arroccate sul sito di un castello risalente all' XI secolo e raccolte intorno alla Chiesa di San Michele. Allora, il teatro non è tanto un luogo di spettacolo, quanto di relazione, di comunità (...) Questa realtà costituisce una sfida, una domanda aperta per l'arte. A Gombola ogni interprete sembra vivere il proprio ruolo in rapporto a un altro spettacolo cominciato prima del suo arrivo e che continuerà anche dopo, senza di lui. È come se fosse la frase di un periodo interrotto mille volte e mille volte ripreso: la sua responsabilità è calare la maschera pubblicamente e stare al gioco.¹⁷⁸

Nello specifico saranno analizzati:

- *Andar a Vàgg* (20/23 luglio 2023) è un laboratorio annuale di ricostruzione memoriale e identitaria, realizzato con i cittadini di Gombola e dei paesi limitrofi. L'esito del percorso è stato presentato al pubblico nelle prime tre giornate del Festival con lo spettacolo *Le opere i giorni*, in continuità con le sessioni degli anni precedenti, rappresentate da *Passione* (2021) e *La Misura Umana* (2022). L'espressione "ander a vagg" richiama un'antica usanza locale: nelle fredde sere d'inverno, ci si riuniva nelle stalle, riscaldati dalla presenza dei bovini, in compagnia di amici e vicini. In queste occasioni, spesso si invitava un cantastorie (favulài), solitamente un uomo anziano, capace di affascinare grandi e piccini con racconti avvincenti narrati con grande maestria.

- *Attraversare il vuoto* (24/28 luglio 23), è stata una residenza di studio e confronto intensivo, articolata in quattro tavoli di lavoro distinti tra Artisti, Organizzatori, Amministratori teatrali e Spettatori. Pur non essendo esplicitamente artistico, questo percorso si inserisce pienamente nella linea di ricerca del festival, offrendo uno spazio di condivisione e analisi attorno alle sfide di un teatro sostenibile. Un teatro fondato su regole che prediligano il tempo lungo della ricerca e dell'ascolto. Questa visione

¹⁷⁸ Recensione a cura di Matteo Brighenti, *Trasparenze 2020 a Gombola, il Festival delle meraviglie*, in Pac, Pane Acqua e Culture, www.paneacquaeculture.net, 13.8.2020.

integrata trasforma il festival in un'occasione privilegiata di convergenza tra questioni sociali ed economiche, favorendo la partecipazione e l'immaginazione civica. Una prospettiva che incide sulla sfera pubblica e sul welfare culturale, influenzando le abitudini di ciascun cittadino in un'ottica ecologicamente riorientata.

- *Festival di teatro nel bosco* (28/30 luglio 23 ha portato gli spettacoli nei boschi e nella piazzetta di Gombola. All'interno di questo vasto serbatoio di prospettive, si è scelto di approfondire alcuni spettacoli specifici: *Tra, o sulle cose in mezzo*, performance di danza con la regia di Noemi Piva; *Muoio come un paese*, spettacolo itinerante scritto, diretto e interpretato da Gemma Carbone. A questi si sono aggiunti interventi musicali di particolare rilievo, con due concerti: *È stato un tempo il mondo* del Trio Ginevra Di Marco e Franco Arminio, e *The best of Bach* con il pianista Ramin Bahrami e il flautista Massimo Mercelli.

Un percorso complesso che si fa festival e residenza insieme, intrecciando pratiche di produzione teatrale e riflessioni su un'economia teatrale rinnovata. Una presa di coscienza che passa anche attraverso lo sguardo degli Abitanti Utopici, testimoni e interpreti di un sentire quotidiano ed extraquotidiano al contempo.

Crediamo fermamente nella necessità di prenderci un tempo generoso, in cui dare e ricevere, riflettere insieme, andare a fondo. Approfittare di questo momento di confronto può aiutarci ad avere una visione più chiara di noi e del nostro operato. Siamo certi del valore che può avere la presenza di una comunità di artisti, seppur temporanea, in luoghi in cui la comunità è forte eppure sembra scomparire, in una delle tantissime Aree interne in via di spopolamento. Sentiamo la necessità di stare nel mezzo dell'urgenza, capire le ragioni dell'abbandono e della fuga, gestire la difficoltà della natura, scavare fino alle radici dimenticate per investirle di nuovo senso, seminare nelle crepe del paesaggio per farne nuove coordinate, nuove costellazioni, nuove soluzioni per vivere insieme. Continuiamo ad abitare il margine, convinti della

*sua centralità come motore di cambiamento. Non ci incontriamo per metterci in opposizione ad un unico, grande nemico sistemico da abbattere, ma per creare relazioni e possibilità, per edificare. Vorremmo riunirci adesso, in questo momento storico tempestoso, per fare un salto nel vuoto.*¹⁷⁹

La comunità degli *Abitanti Utopici* è fondamentale per comprendere lo spirito del Festival e il contesto in cui si radica. Non si tratta di semplici volontari dello staff che contribuiscono all'organizzazione dell'evento, ma di un gruppo di persone che, entrando nel raggio d'azione del Teatro dei Venti, sente di appartenere a una cittadinanza straordinaria, senza confini. Una comunità che restituisce alla posizione dello spettatore una funzione esemplare e attiva.

A questo proposito, è significativo riportare alcuni spunti emersi dal report curato da Michelina Mastroianni (*Abitare Utopie I – Monitoraggio*, marzo-dicembre 2021), in cui l'abitante utopico si racconta e si definisce. È un appassionato di teatro che ha deciso di smettere di essere solo spettatore, qualcuno che cerca nel teatro un riflesso di sé, un'occasione d'incontro e di relazione. Non è un semplice esecutore di mansioni, ma una persona chiamata a esprimersi, a contribuire con idee e creatività. È chi sceglie il teatro come linguaggio e crede nella forza dell'atto poetico, chi è convinto che la bellezza ci salverà, chi immagina un mondo migliore e si impegna per trasformarlo. È chi fa progetti e si prende cura delle comunità e dei luoghi che entrano in contatto con il teatro, chi decide di esporsi, di prendere posizione, di agire, chi ha fiducia nel prossimo e sceglie di essere parte attiva della comunità.

Questi elementi riflettono anni di pratica scenica del Teatro dei Venti, che intreccia azione e pensiero, ascolto e impegno per la realtà circostante.

¹⁷⁹ Testo della call *“Attraversare il vuoto”* diffusa su tutti i canali social e via mail e inserita nel sito della Compagnia del Teatro dei Venti www.teatrodeiventit.it

Gli *Abitanti Utopici* incarnano al meglio l'idea di una comunità teatrale capace di superare ogni preconcetto, restituendo il teatro alla sua dimensione originaria: spazio di appartenenza e relazione, utopia di una nuova cittadinanza che si prende cura dei luoghi e dei progetti a essi collegati. Sono la prova più concreta di un'idea di paesaggio che unisce cultura e natura in un equilibrio perfetto, superando le tradizionali categorie di attore, spettatore e ambiente.

3.7 Una città. Il Teatro itinerante urbano di Eleonora Bovo (Me)

Il paesaggio è a un tempo dentro di noi e intorno a noi, è un margine di connessione tra il mondo interno e il mondo esterno. Un bambino che nasce, (...) elabora il proprio mondo interno e la sua eleganza o mortificazione in ragione del suo paesaggio mentale. Bisognerebbe partire da qui per ripensare gli spazi di vita e considerare che la loro bellezza e la loro funzionalità non sono due cose diverse, ma una cosa sola.¹⁸⁰

Per quanto riguarda il terzo caso di studio, il Teatro Itinerante Urbano, è innanzitutto necessario inquadrare i molteplici punti di contatto tra le diverse prassi messe in campo da Eleonora Bovo. Attrice, regista e pedagoga di scena di origini venete, ha scelto di mettere le proprie competenze, prevalentemente teatrali, al servizio di una pedagogia che opera in contesti non ordinari sul territorio della città di Messina.

Impegnata in numerosi progetti a carattere ecologico - primo fra tutti l'Asilo nel Bosco, realizzato in forma diffusa sui Monti Peloritani di Messina e inserito nella rete nazionale Educare nel Bosco con sede a Bergamo - Eleonora ha sviluppato nel tempo una serie di iniziative in costante dialogo tra loro.

Nel corso degli anni, ha ampliato il proprio raggio d'azione, dando vita a una vera e propria costellazione di progetti, tutti riconducibili a un

¹⁸⁰ Ugo Morelli, *Mente e Paesaggio*, cit., p. 21

unico obiettivo: elaborare, sviluppare e affinare una *pedagogia della vivibilità*.

*C'è dunque bisogno di un'educazione che agisca non come "dispositivo" per ottenere obiettivi programmati, ma come aiuto di elaborazione delle risorse e dei vincoli che sono alla base delle possibilità di cambiamento e innovazione (...) un'educazione che accompagna, che crea opportunità (...) che deve (...) saper offrire, più che un insieme di contenuti, delle occasioni di apprendimento per potere rileggere il passato e progettare il futuro. Ecco che il paesaggio inteso come progetto ci permette di cogliere i transiti tra la memoria e il bisogno di nuovo, di ricongiungere l'etica con l'estetica, di coniugare un approccio conservativo con uno trasformativo.*¹⁸¹

Tra le molte esperienze, è fondamentale menzionare quelle più strettamente connesse tra loro: *I Pomeriggi Selvatici*, *Le Fiabe nel Bosco*, *Il Grest in Viaggio* e, soprattutto, il progetto di *Teatro Itinerante Urbano* con *C'era una volta e una volta non c'era*, su cui si concentra l'intera ricerca in oggetto.

*C'è paesaggio quando sento e al tempo stesso percepisco dal di dentro e, assieme, dal di fuori di me stesso, e sfuma la barriera che mi mantiene come soggetto indipendente. O per dirla in termini più categoriali, ed è la mia nuova definizione di paesaggio: c'è paesaggio quando il percettivo si rivela al tempo stesso affettivo.*¹⁸²

Il viaggio di Eleonora è solo uno dei tanti esempi di pedagogia teatrale che intreccia educazione, teatro, natura, scienze cognitive, filosofia ed ecologia sociale. Un approccio che alimenta la poetica dei sistemi emergenti, mirando a potenziare sensi, connessioni e risonanze. I muscoli dell'immaginazione plasmano realtà e finzione con la stessa destrezza funambolica dei bambini, che prendono sul serio i loro giochi, esplorando la soglia della possibilità e della molteplicità. Un modo di operare talmente semplice da sembrare quasi banale, eppure capace di racchiudere la forza e

¹⁸¹ Gianluca Cepollaro, Introduzione. Il paesaggio è il nostro futuro, cit., p. 9.

¹⁸² Francois Jullien, *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione* (a cura di) F. Marsciani, Mimesis, Milano 2017, p. 59.

il valore dell'artigianato che si nutre dei tempi lunghi della ricerca. Un processo che, senza intellettualismi, disserra le maglie del non conosciuto, lasciando emergere nuove forme di esperienza e comprensione. Così, i bambini, camminando e inventando, finiscono per srotolare rotoli di pittura cinese, creando «un interminabile nastro che si svolge orizzontalmente (quasi una pellicola cinematografica!) in una veduta panoramica del paesaggio».¹⁸³

*Ogni cosa che il ragazzo tocca o vede passare, lo fa piangere; chiede inutilmente alla ragione o ai superiori una spiegazione sul perché o il come di tali magnificenze: di solito i superiori (maestri e genitori compresi) non sono più informati e attenti di un calamaio. Il ragazzo è solo. Il suo approssimarsi - e poi la caduta, spesso uno scontro con la terra e il mondo cosiddetto reale - avviene così. E' un'estasi, e un impatto. Avere, in queste circostanze, mezzi espressivi, essere educati a usare questi mezzi, potrebbe volere dire essere forniti di un paraurti, o di un paracadute. Significherebbe entrare nel mondo - del reale - per il verso giusto e proprio dell'anima dell'uomo, che è il fatto creativo.*¹⁸⁴

3.8 Una biografia del viaggio come paradigma di scoperta

Nel 2005, Eleonora Bovo lascia il Veneto, in particolare Este, in provincia di Padova, dopo una lunga esperienza con la Compagnia Teatrale di Via Rosse, dove ha lavorato con l'argentino Norberto Presta e l'austriaca Sabine Uitz. Con una laurea in Tecniche artistiche e dello Spettacolo in tasca, si trasferisce a Messina, la Città dello Stretto, situata all'estremità della costa orientale della Sicilia.

A spingerla è l'irresistibile fascino del territorio, un luogo in cui, nel giro di quindici minuti dal centro cittadino, è possibile raggiungere sia il mare che le colline, in un continuo alternarsi di ambienti profondamente

¹⁸³ Sergej Michajlovich Ejzenstejn, *La natura non indifferente*, cit., p. 245.

¹⁸⁴ Anna Maria Ortese, *Non creare è morire*, in *La nave di Penelope. Educazione, teatro, natura ed ecologia sociale. 20 anni di esperienze della casa - laboratorio di Cenci*, (a cura di) Amaranta Capelli e Franco Lorenzoni, Giunti, Firenze 2002, p. 11.

diversi. Qui, Eleonora riorganizza e capitalizza relazioni e saperi, passati, presenti e futuri, scoprendo il desiderio di ricostruire la propria identità, lavorativa e personale, all'interno di un contesto radicalmente diverso da quello a cui era abituata.

Messina la accoglie, permettendole di ricreare una casa, un nido, un luogo intimo in cui il teatro diventa strumento privilegiato per interpretare il mondo attraverso l'azione. Chi la affianca appartiene al territorio, ma il suo sguardo è quello di chi arriva da fuori, carico di curiosità e di una sete inesauribile di conoscenza. Interroga chi crede di sapere e, nel tentativo di risponderle, anche loro si ritrovano a riscoprire tutto daccapo.

Il percorso biografico di Eleonora si espande, irradiandosi verso una dimensione collettiva e rivelando le potenzialità latenti di Messina, una città profondamente relazionale, crocevia di scambi e passaggi, segnata dalla tragedia del terremoto del 1908. Dormiente e tellurica al tempo stesso, spesso emerge grazie agli occhi e alla voce di chi la osserva da fuori, mentre i suoi abitanti, rassegnati, sembrano quasi ignorarla.

Il viaggio di Eleonora verso e dentro Messina diventa così il paradigma di una mobilitazione culturale. Il suo progetto teatrale riconquista gli spazi pubblici e li restituisce ai bambini, trasformando la pratica teatrale in una visione culturale più ampia e condivisa. Il dispositivo scenico si insinua nelle pieghe del quotidiano, ribaltando le modalità con cui si vivono gli spazi comuni e mettendo in gioco competenze pedagogiche e topografiche.

Tutto questo è anche frutto delle amicizie maturate negli anni con Pierpaolo Zampieri, docente di Sociologia Urbana, e Pier Luca Marzo, docente di Sociologia dell'Immaginario, entrambi attivi presso l'Università di Messina. Con loro Eleonora condivide numerosi progetti di azione sociale, contribuendo a ridefinire il rapporto tra teatro, città e comunità.

Tra il 2007 e il 2015, il *Collettivo Machine Works* si distingue per una serie d'iniziative culturali che ne segnano il percorso: *Il Teatro sulle Scalinate*, le azioni artistiche in difesa della *Casa del Cavalier Cammarata* a Maregrosso, l'occupazione del Teatro Pinelli - sia nei locali della Fiera che nella Casa del Portuale - e i percorsi di riabilitazione delle *ZTL*, Zone Temporaneamente Liberate.

Riferimenti etnografici che restituiscono l'idea di come il progetto di vita e di lavoro di Eleonora abbia trovato, sin dall'inizio, preziose occasioni d'essere orientato ad arte verso mondi nascosti e fragili che, sia pur allocati nel centro della Città, sono per lo più sconosciuti ai suoi abitanti.

Eleonora sviluppa sempre più l'interesse verso luoghi inusuali di Messina, orientandosi e orientando l'attenzione di bambini verso l'analisi delle loro contraddizioni. I bambini riconoscono intuitivamente agli spazi, di cui si mettono in profondo ascolto, una funzione drammaturgica fondante. Sembra tutto casuale ma, in realtà, si agisce secondo un preciso metodo compositivo che fa esplodere il potenziale ingenito delle esplorazioni bambine.

Il mistero della complessità dei luoghi emerge spontaneamente e viene ricondotto al lavoro del dramma che tutto comprende e nulla esclude, integrando i naturali dissidi interpersonali ed ogni forma di frustrazione che trova modo e tempo di essere condivisa.

Nel corso dei laboratori, i partecipanti attraversano Messina in ogni sua direzione e altezza: percorrono il lunghissimo tratto di costa che da Briga arriva fino a Ganzirri, si arrampicano sui Monti Peloritani, esplorano il centro e le periferie, tracciando - fisicamente e mentalmente - una mappa dell'intero territorio urbano ed extraurbano.

Tutto avviene rigorosamente a piedi o con i mezzi pubblici, sotto lo sguardo incredulo dei genitori, scettici rispetto alla resistenza dei bambini -

ormai abituati a una vita sedentaria - e alla reale efficienza di autobus e tram, spesso ignorati dai più.

Eppure, questo viaggio tra passaggi e paesaggi non preconfezionati conferma la capacità della città di dialogare con i bambini, anziché respingerli.

L'atto di camminare sta al sistema urbano come l'enunciazione (...) sta alla lingua o agli enunciati proferiti. Sul piano più elementare, questo ha in effetti una triplice funzione «enunciativa»: è un sistema di appropriazione del sistema topografico da parte del pedone (così come il locutore si appropria della lingua assumendola); è una realizzazione spaziale del luogo (così come l'atto locutorio è una realizzazione sonora della lingua); e infine implica dei rapporti fra posizioni differenziate, ovvero «contratti» pragmatici sotto forma di movimenti (allo stesso modo in cui l'enunciazione verbale è «allocuzione», ovvero «pone l'altro» di fronte al locutore e dà vita a contratti fra co-locutori). Il camminare sembra dunque trovare una prima definizione come spazio di enunciazione.¹⁸⁵

Un aspetto di grande interesse nel lavoro di Eleonora è la capacità di generare effetti che travalicano i confini dei suoi immediati fruitori, coinvolgendo non solo lo sguardo dello spettatore, ma talvolta anche le azioni di quello che potremmo definire «attore non progettato».¹⁸⁶

In modo dirompente, un alto numero di bambini mette in scena lo spettacolo inusuale del movimento collettivo: un fluire disordinato e irrequieto che, pur privo di una struttura organizzata, trova nell'atmosfera d'ensemble una direzione significativa. Non si tratta di spostarsi lungo un percorso predefinito per raggiungere una meta, ma di procedere in modo ampio e libero, secondo un sentire comune che ricorda gli antichi giochi nei cortili.

Forse solo spinta da una necessità mista a intuito, Eleonora trasforma il limite - l'assenza di un luogo fisso in cui operare, sia a causa della

¹⁸⁵ Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010, p. 151.

¹⁸⁶ Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Editoria e Spettacolo, Roma, 2006, p. 71.

pandemia sia per la mancanza di risorse - in un'azione d'arte. Le falle del sistema e l'impossibilità di un dialogo con le istituzioni diventano, paradossalmente, un'occasione di riscatto. I bambini coinvolti in questi progetti imparano a orientarsi in città meglio dei loro genitori: conoscono le linee e gli orari degli autobus, i nomi delle strade, le abitudini di alcuni cittadini, persino le variazioni atmosferiche che modificano il paesaggio urbano. Il territorio diventa così un testo, un palcoscenico diffuso in cui il teatro si espande nello spazio e nel tempo.

Con i suoi bambini, Eleonora compone e scompone la città, posizionando personaggi dentro scenari reali che, pur dando l'impressione di dissolversi al termine della giornata teatrale, si sedimentano per riaffiorare nel vissuto quotidiano. I luoghi convocati come compagni d'azione non si esauriscono nell'immediato: il tempo dell'immaginazione continuerà ad abitarli, rendendo ogni ritorno una nuova occasione di scoperta.

A conclusione di questa riflessione, è doveroso un affondo storico e poetico che colloca l'attività di Eleonora all'interno di un milieu segnato dalla straordinaria figura di Asja Lācis. Regista teatrale, attrice, scrittrice, pedagoga, femminista e militante rivoluzionaria lettone, è nota ai più per la sua relazione e affinità politica con Walter Benjamin. Tuttavia, il suo lascito più prezioso è forse nella radicalità del suo sguardo sull'infanzia.

Nel 1928, Benjamin firmò il Programma di un teatro proletario di bambini, un documento che testimonia il lavoro di Lācis con i bambini del quartiere di Orël. Ai tempi, se il testo fosse stato firmato da lei, non avrebbe avuto lo stesso riconoscimento. Lācis ha dedicato la sua ricerca al gioco libero dei bambini, rifiutando i precetti educativi dominanti e lasciandosi guidare da anime scovate nella parte più povera del mondo, capaci di restituire alla miseria la più grande luce. Li osserva con stupore, li

riconosce come prodigi e ne celebra il potere pedagogico.

Per Lācis, i bambini – cui nessuno aveva riconosciuto alcun diritto – esprimono attraverso il gioco un’esplosione di fantasia e una verità profonda, di fronte alla quale ogni forma di educazione dovrebbe farsi indietro. Il suo teatro è un teatro senza recinti, un’educazione priva di vincoli che è essa stessa atto creativo. Le microstorie quotidiane, le soggettività dimenticate, i sogni esclusi dal mondo diventano, attraverso la sua visione, esempi di considerazione e arte, al di fuori delle incrostazioni di un’acculturazione deviante.

La rappresentazione è la grande pausa creativa nell’opera educativa (...) Ciò che è in alto viene ribaltato in basso e come nei saturnali romani il signore serviva il servo, così durante la rappresentazione i bambini stanno in scena e educano gli attenti educatori (...) I bambini che fanno teatro in questo modo, nel corso della rappresentazione diventano liberi. Nel gioco teatrale la loro infanzia si realizza (...) Veramente rivoluzionario è il segnale segreto dell’avvenire, che parla del gesto infantile.¹⁸⁷

¹⁸⁷ Asja Lacjs, *L’agitatrice rossa. Teatro, femminismo, arte e rivoluzione*, (a cura di) Andris Brinkmanis, Meltemi, Milano 2021, pp. 78 e 79.

Appendice

L'appendice che segue presenta un ampio repertorio di testimonianze, raccolte attraverso il metodo qualitativo delle interviste in profondità. Un materiale che intende esplorare in modo dettagliato le esperienze, le percezioni e le narrazioni dei soggetti coinvolti, offrendo una prospettiva sfaccettata sulle tematiche indagate nel primo capitolo, secondo le metodologie messe in gioco nel secondo capitolo, in ordine ai tre casi di studio esplicitati nel terzo capitolo.

L'intento è quello di restituire ampio spazio alla voce dei protagonisti delle esperienze, raccogliendo testimonianze che raccontano la genesi, l'evoluzione e le prospettive dei progetti per fornire nuove chiavi di lettura al *paesaggio* inteso non come scenario, ma come sintesi compositiva della relazione (dinamica) tra attore, spettatore e ambiente.

L'appendice è articolata in tre sezioni, ciascuna delle quali dedicata al caso di studio specifico (Stromboli/Gombola/Teatro Itinerante) e raccoglie interviste realizzate prevalentemente nell'estate (giugno/luglio) del 2023, in corrispondenza dei Festival e della restituzione finale del progetto pedagogico di Teatro Itinerante. Fanno eccezione pochi interventi legati alla Festa di Teatro Eco Logico di Stromboli, per la quale si è volutamente scelto di raccogliere ulteriori testimonianze in relazione al trasferimento dell'esperienza da Stromboli a Roma, e il caso del Teatro Itinerante, in cui sono stati aggiunti nuovi interventi, tra cui quello relativo agli esiti della pratica pedagogica all'interno della Scuola Primaria Tommaso Cannizzaro, frequentata da quattro dei bambini coinvolti nel laboratorio.

Rispetto alla forma, per i due festival si è deciso di lasciare ampio

respiro alla costruzione spontanea delle sollecitazioni, espresse sotto forma di ragionamenti che, pur emergendo in modo non strutturato, hanno tendenzialmente tutte posto al centro il territorio come matrice drammaturgica, pedagogica e performativa. Ai fini di una maggiore chiarezza - per ciascuna delle interviste relative alle sessioni di Stromboli e Gombola - si riporta in esergo una sintesi degli esiti, con l'obiettivo di evidenziare i nuclei tematici emergenti e offrire una chiave di lettura preliminare che possa facilitare la comprensione delle riflessioni raccolte.

Diverso, invece, l'approccio seguito per la sessione dedicata al Teatro Itinerante Urbano, dove la metodologia di raccolta delle testimonianze è stata strutturata secondo due differenti modalità: un'intervista tipica rivolta alla pedagoga Eleonora Bovo, una griglia di domande per i genitori, i bambini e la maestra di scuola di alcuni di loro cui è seguito uno spazio di espressione libera in cui sono stati elaborati brevi componimenti.

In conclusione le interviste hanno evidenziato come *essere paesaggio* - assunto centrale di questa ricerca - si traduca in un'esperienza incarnata in cui corpo, mente e ambiente s'intrecciano in un processo dinamico di co-costituzione e co-appartenenza. I racconti raccolti rivelano come la dimensione teatrale non si limiti a interagire con l'ambiente ma lo incarni, trasformandolo in un dispositivo vivo di relazione.

Le tre esperienze analizzate restituiscono declinazioni differenti di questa interazione. La Festa di Teatro Eco Logico a Stromboli si connette al senso di presenza, intesa come consapevolezza di essere parte del mondo vivente, in una prospettiva che dissolve i confini tra attore, spettatore e ambiente. Il Festival di Gombola, invece, si radica nel rapporto con le tradizioni del passato, la dimensione agreste e i riti, facendo emergere la centralità della comunità come custode di un sapere collettivo. Infine, il

Teatro Itinerante Urbano si configura come un progetto pedagogico che investe sul futuro e sull'opportunità di un recupero del pensiero ecologico, attraverso l'esperienza teatrale come strumento di sensibilizzazione e trasformazione dello spazio pubblico.

In queste diverse articolazioni - scelte proprio al fine di tentare di incrociare passato, presente e futuro - il *paesaggio* si pone quale potenziale via di fuga volta a definire concretamente e simbolicamente nuove traiettorie di memoria, appartenenza e immaginazione.

Gli esiti di queste interviste restituiscono un orizzonte in cui probabilmente la parola cardine è l'abitare che va oltre la semplice dimensione spaziale per radicarsi nella relazione viva con se stessi, con gli altri e con il mondo. Il teatro, nella sua capacità di attivare processi di ascolto, di riscrittura e di trasformazione, si fa dispositivo di congiuntura tra corpo, ambiente e comunità, rendendo visibile il tessuto di interdipendenze che definisce ogni esperienza del paesaggio.

In questa prospettiva, l'abitare si declina come esperienza corporea ed emotiva, come processo di costruzione identitaria e come forma di radicamento all'interno di un sistema più ampio di relazioni. È un atto che non si esaurisce nel semplice stare in un luogo, ma si configura come un continuo tessere relazioni, un essere-in-dialogo che trasforma sia chi abita sia ciò che viene abitato.

Il teatro, dunque, emerge come pratica capace di rivelare e potenziare questa interconnessione, facendo del paesaggio non solo uno sfondo, ma un organismo vivo in cui la presenza dell'attore e dello spettatore si intreccia con la memoria dei luoghi, con le dinamiche comunitarie e con la possibilità di immaginare e abitare il futuro in modo nuovo.

Interviste

1. Sezione Stromboli

- Un'isola piena di suoni, il laboratorio sul metodo Linklater

Leonardo Gambardella, pedagogo

Sintesi degli esiti:

L'incontro con Leonardo Gambardella, pedagogo del metodo Linklater, esplora il legame tra teatro, voce e paesaggio, con un focus sui laboratori del Metodo Linklater condotti a Stromboli. La ricerca si articola su tre temi chiave: 1) L'approccio pedagogico del metodo Linklater; 2) L'influenza del paesaggio sulla voce; 3) La dimensione comunitaria chiara sintesi dellp spirito della Festa. L'esperienza a Stromboli dimostra che la voce è un ponte tra corpo, emozione e ambiente. Il paesaggio naturale incide profondamente sulla qualità vocale, trasformandosi in uno strumento pedagogico e performativo. L'isola si configura come una cassa di risonanza ideale per il metodo Linklater, aprendo nuove prospettive sulla formazione attoriale e sull'integrazione del paesaggio nella pedagogia teatrale.

L'intervista del 2.7.23 a Stromboli presso il Bosco di Davide Liuni

Leonardo: Diciotto anni fa ho avuto la fortuna, a New York, di conoscere Alessandro Fabrizi e Kristine Linklater e, con loro, il Metodo della Voce

Naturale. Erano appena tornati da Stromboli, dove avevano girato un documentario sul metodo, mentre io arrivavo da Siracusa, reduce da un'esperienza di teatro classico nel coro diretto da Irene Papas.

Mi resi conto di voler approfondire il lavoro sulla voce e un'attrice islandese, che si stava trasferendo proprio a New York, mi consigliò di seguire questo percorso. Era esattamente ciò che cercavo. Lo riconobbi subito come un approccio pienamente teatrale, in contrasto con le scelte di molti miei colleghi, che si rivolgevano a foniatrici, insegnanti di canto, otorini e altri specialisti. A mio parere, quello era un modo di medicalizzare il rapporto con la voce, e non mi convinceva affatto. Il metodo Linklater, invece, mi portò immediatamente a lavorare su uno spazio autentico di emozione e creatività.

Era qualcosa di esemplare: finalmente il lavoro tecnico non era più separato dalla dimensione artistica, come mi era stato imposto negli anni di Accademia. Alla Silvio d'Amico, infatti, la tecnica era considerata un'entità a sé stante, completamente svincolata dal processo creativo. Ancora ricordo come, dopo i saggi, il pubblico faticasse a riconoscere le voci degli allievi: erano tutte sovrastrutture imposte.

Mosso dal desiderio di scoprire qualcosa di nuovo, sono arrivato a New York e ho seguito con convinzione il percorso con Alessandro. Poi, nel 2010, sono approdato a Stromboli. All'epoca c'era solo il seminario: persone da tutto il mondo venivano qui per lavorare non su un testo, ma sulla voce. L'obiettivo era creare una connessione profonda e sincera attraverso il preverbale.

Negli anni sono stati organizzati molti laboratori anche a Roma, ma lo spazio di Stromboli è rimasto unico, insostituibile per la relazione profonda che s'instaura con il luogo. L'isola, con il suo vulcano, offre una risposta psicofisica esclusiva. Kristine Linklater sosteneva che, per

immergersi davvero in un lavoro profondo su se stessi, fosse necessario uscire dalle proprie abitudini. Per questo considerava Stromboli il luogo perfetto: un'isola capace di esprimere l'extra-quotidiano nella sua forma più pura.

Ancora oggi, quando ricevo chiamate da persone interessate al laboratorio, mi pongono domande incredibili: chiedono se si rischia di morire, se ci sia pericolo di tsunami. Stromboli trasmette inevitabilmente un senso di rischio e di pericolo che impone un diverso livello di attenzione. Ma al di là della presenza spettacolare del vulcano, basti pensare alla semplice carenza d'acqua e alla necessità di utilizzarla con assoluta parsimonia. Stromboli non è un luogo in cui puoi stare senza mettere in conto di uscire dalla tua zona di comfort. E questo ha un impatto diretto sulla voce, scardinando abitudini fisiche e mentali.

Le mie lezioni a Roma durano due ore, una volta a settimana. Per quanto possano rappresentare un'occasione di ricerca sulla propria vocalità, non permetteranno mai una trasformazione paragonabile a quella che si attiva a Stromboli. A Roma, finita la lezione, si può aver tratto beneficio, si può aver detto un testo in modo diverso, si possono aver scoperte nuove sfumature... ma tutto ciò non si radica profondamente, perché la città con la sua frenesia fagocita e cancella.

A Stromboli, invece, l'esperienza si sviluppa nel tempo: dieci giorni dedicati esclusivamente alla ricerca su se stessi, sulla propria voce e sullo spazio circostante. Qui, senza distrazioni, i risultati hanno il tempo di sedimentarsi. Sembra che il luogo stesso si metta al servizio del lavoro.

Inoltre, la nostra ricerca trova continue risonanze nel contesto dell'isola. Il nostro lavoro consiste nel lasciar andare qualcosa dall'interno, nel liberare l'energia che connette respiro e voce, nel permettere alla voce di sgorgare in modo naturale. Kristine Linklater parlava spesso dei bambini

come esempio di questa libertà espressiva: i bambini esprimono bisogni ed emozioni senza filtri, attraverso la voce. Crescendo, la società ci impone di reprimere, restringere e schiacciare buona parte dei nostri impulsi primari. Il nostro lavoro non imposta la voce, la libera.

La voce è già lì: bisogna solo rimuovere ciò che ne impedisce la piena espressione emotiva. Il metodo insegna che il respiro entra nel corpo e diventa energia, che poi lascia uscire la voce. Non si tratta di spingere fuori, ma di accogliere questa energia e lasciarla fluire naturalmente.

Sì, proprio come un vulcano.

Ed è questa l'analogia fondamentale che rende Stromboli il luogo perfetto per questo tipo di lavoro. Qui, il riferimento al vulcano è costante e concreto. A Roma, puoi immaginare il processo in una sala prove, ma non avrai mai questa stessa risonanza. A Stromboli, invece, tutto suona davvero: la vibrazione si avverte nei corpi, accade, succede.

Con il tempo, ci siamo resi conto che non bastava creare uno spazio di ricerca, per quanto immerso nella natura. L'attore ha bisogno di portare questo lavoro nella relazione con il pubblico. Per questo, nel 2013, con Alessandro, abbiamo deciso di creare degli incontri in cui condividere il nostro percorso con gli spettatori. È stato un passaggio fondamentale: dalla ricerca personale alla restituzione pubblica. Così, il seminario ha preso il nome di Respiro, Voce, Testo e Performance.

La restituzione finale è diventata un momento cruciale. L'incontro con il pubblico genera stress, ma anche questo può essere valorizzato. Le emozioni non vanno represses, vanno incanalate per raggiungere chi ascolta. La voce è il ponte.

Noi lavoriamo su un impulso cerebrale che attraversa il corpo e muove la voce. La voce diventa azione, non perché viene forzata verso l'esterno, ma perché nasce da immagini interiori che la muovono. E

l'immagine, in questo processo, è tutto. Non avendo muscoli razionalmente controllabili per la voce (il diaframma è un muscolo involontario), l'unico strumento su cui possiamo agire è l'immaginazione.

Il laboratorio rappresenta l'essenza più autentica della dimensione comunitaria che caratterizza la Festa. Qui le persone si concedono spazio per esprimersi, grazie a un clima di fiducia e alla forza del gruppo. La comunità si costruisce su un rapporto paritario: siamo sempre in cerchio, insegnanti compresi. Se qualcuno dice no, è no. Non forziamo nessuno. Vengo da una scuola in cui il regista imponeva la sua legge, ma qui il lavoro si discute e si costruisce insieme.

Nei nostri gruppi non ci sono solo attori professionisti: sempre più spesso partecipano anche imprenditori, desiderosi di migliorare la loro capacità comunicativa, e trovano in questo percorso un beneficio straordinario. Non è uno spazio per esibire talento, ma per esercitare la comunicazione autentica. Paradossalmente, chi non viene dal teatro è spesso più avvantaggiato: gli attori, infatti, devono spesso lottare contro sovrastrutture difficili da smantellare.

Chiudo con un'ultima suggestione legata all'unicità di Stromboli. Kristine Linklater, essendo scozzese, provò a proporre un laboratorio simile su un'isola della Scozia, altrettanto immersa negli elementi naturali. Il progetto funzionò, ma lei stessa riconobbe che l'esperienza di Stromboli era superiore. Imputava questa differenza alla presenza del fuoco - del vulcano - e alla specifica qualità del vento, che invita a respirare in modo diverso. Colori, odori, acqua, il mare... Persino nelle pause, gli allievi si tuffano in mare.

Stromboli è la cassa di risonanza della nostra voce.

- *Ogni casa è un mondo, conversazioni conviviali in case Strombolane*

Stefania Minciullo, curatrice

Sintesi degli esiti:

L'incontro con Stefania Minciullo, curatrice del progetto *Ogni casa è un mondo*, esplora il legame tra casa, narrazione ed ecologia.

La ricerca si è articolata su tre temi chiave: 1) La casa come luogo di memoria e scelta; 2) La narrazione a partire dalla condivisione dello spazio domestico; 3) L'ecologia della rapporti interumani. L'isola intera si configura come una grande casa in cui natura e storie umane si intrecciano e l'abitare diventa parte di una più ampia narrazione di vita e territorio. In conclusione, l'esperienza di Stromboli evidenzia come la casa non sia solo uno spazio fisico, ma un luogo di memoria, relazione e sperimentazione. Attraverso la narrazione collettiva e la condivisione dello spazio domestico, l'abitare diventa un atto di costruzione identitaria e comunitaria. Una prospettiva interessante che certo apre nuove possibilità di ricerca sulle connessioni tra abitare, ecologia e pratiche performative.

La presentazione del progetto per l'inaugurazione dell'edizione 2024, presso la biblioteca di Stromboli.

Stefania Minciullo: Sento il bisogno di richiamare la poesia del giovane poeta di Gaza, Mosab Abu Toha, autore della premiata raccolta *Things You*

May Find Hidden in My Ear: Poems from Gaza, pubblicata negli Stati Uniti nel 2022.

Cos'è allora casa?

"Cos'è casa? È l'ombra degli alberi sulla via di scuola prima che venissero sradicati.

È la foto in bianco e nero del matrimonio dei miei nonni prima che i muri crollassero.

È il tappetino da preghiera di mio zio su cui dormivano, in notti invernali, dozzine di formiche prima che fosse saccheggiato ed esposto in un museo.

È il forno in cui mia madre cuoceva il pane e arrostita il pollo prima che una bomba riducesse la nostra dimora in cenere.

È il caffè in cui guardavo le partite di calcio e giocavo.

Mio figlio mi interrompe: come può una parola di appena quattro lettere racchiudere tutto questo?"

Questa poesia è un punto di partenza per riflettere sull'idea del nostro progetto e, più in generale, sulla nostra idea di *casa* (*oikos*).

Siamo privilegiati. Abbiamo quasi tutti potuto scegliere la nostra casa. Ma la casa non è dove nasci: è dove terminano i tuoi tentativi di fuga. Stromboli, per me, è stato l'ultimo tentativo di fuga. Forse, inconsciamente, ho immaginato questo progetto proprio per trovare il modo e il coraggio di trasferirmi qui per sempre.

Oggi ci troviamo alla *Libreria di Stromboli*, un casale storico con un giardino immenso che funge da salotto, nel primo incontro della quarta edizione di questo progetto. Mi fa piacere raccontarne la genesi.

Tutto nasce dalla lettura di *Questo immenso non sapere* di Chandra Livia Candiani, pubblicato da Einaudi nel settembre del duemilaventi, subito

dopo il Covid. Un libro che ho praticamente consumato e che mi ha dato molte ispirazioni.

Nella prima pagina è scritto:

Una buona pratica preliminare di qualunque altra è la pratica della meraviglia. Esercitarsi a non sapere e a meravigliarsi. Guardarsi attorno e lasciare andare il concetto di albero, strada, casa, mare e guardare con uno sguardo che ignora il risaputo. Esercitare la meraviglia cura il cuore, malato che ha potuto esercitare solo la paura.

Nel 2021 abbiamo iniziato *Esercizi della meraviglia*: passeggiate poetiche per l'isola, guidate da Patrizia Menichelli. Poi, negli ultimi anni, ho voluto spingere oltre il concetto di casa. Grazie alla gentilezza e alla curiosità degli abitanti di Stromboli, nel 2023 ci siamo intrufolati - in punta di piedi - in tre case strombolane.

Quest'anno entreremo in altre tre.

Se l'edizione dell'anno scorso era dedicata alla storia dell'isola e ci ha portato in tre case storiche (perché, diciamolo, la casa è solo un pretesto per raccontare la vita di chi la abita), quest'anno, nel 2024, il tema è il sogno.

Conosco Stromboli da nove anni e ciò che mi ha sempre affascinato è il racconto di chi è arrivato qui per la prima volta. Fino a pochi decenni fa non c'erano né luce né acqua, eppure chi ha deciso di restare e costruire il proprio progetto di vita non lo ha fatto per fuggire o isolarsi, ma per vivere con libertà.

Non tutti riusciranno a vedere le case che visiteremo: per motivi logistici, come immaginate, i sognatori hanno case piccole. Ma non importa. Se anche non verrete con me in tutte e tre le case, mi piacerebbe che questo sguardo vi accompagnasse per tutta la Festa, in giro per l'isola. Oggi, per esempio, siamo in quella che sembra un bar, ma in realtà è una libreria. Una casa che è stata trasformata in un luogo pubblico, frutto di una scelta di vita precisa. Scopriremo insieme la storia di chi ha deciso di

fermarsi proprio qui e di aprire questo spazio a tutti noi.

Il superare la soglia di una casa, con rispetto e apertura, è un atto intimo, capace di svelare qualcosa di profondo su chi la abita e, forse, anche su di noi.

Oltre a Chandra Candiani, un altro testo che mi ha ispirato è *Filosofia della casa* di Emanuele Coccia, che ho letto nel 2020. Durante la pandemia, la casa è tornata al centro delle nostre vite. Io, per esempio, non ci stavo mai prima del *lockdown*. Poi, improvvisamente, ho ricominciato a viverla davvero, a ripensarla, a riorganizzarla. Coccia descrive le case come musei che racchiudono le nostre vite e ci proteggono. Ma ciò che mi ha colpito di più è questa frase, a pagina 76:

Una casa è un vulcano che erutta, uno spazio-tempo alternativo sul pianeta, una realtà non terrestre. Spazio alieno perché, invece di prendere questo spazio dal centro della terra, ogni casa lo prende da un altrove indefinito. Ogni casa secerne ed erutta un'esperienza diversa. È un vulcano rovesciato, un vulcano che erutta cielo in terra. Vulcano cosmico che butta sulla terra lava celeste, spazio e tempo che non ha nulla a che vedere con quello circostante.

Chissà se Emanuele Coccia avrebbe mai immaginato che avremmo letto queste parole proprio ai piedi di un vulcano vero, Stromboli. Mi affascina l'analogia tra il vulcano, che erutta ciò che è sotto la terra, e le case, che eruttano vita.

Il mio invito, durante questa settimana a Stromboli, è di non limitarvi a osservare case e persone, ma di ascoltare cosa lega ognuno al proprio sogno. Le case che visitiamo non sono ville, non sono musei. Sono teatri di vite vissute. Ogni casa è un racconto teatrale.

Nel dialogo con Barbara, che l'anno scorso ci ha aperto la sua casa, tutto è iniziato dalla lettera che scrisse a sua madre in Germania, annunciando la sua decisione di restare a Stromboli e crescere i suoi figli

qui. Tutte le sue scelte, ci ha detto, sono nate da un dialogo con il vulcano.

Abbiamo poi visitato la casa di Davide Lioni, costruita nel milleseicento, un tempo scuola di cucito e ricamo, poi dimora di una pittrice, infine ereditata da lui, che oggi la usa come spazio di vita e lavoro, con un piccolo teatro scavato nella pietra.

La terza casa è stata Casa del Sole, ex albergo, poi ostello, oggi ancora una casa aperta a tutti.

Le case di Stromboli raccontano l'isola meglio di qualunque guida. Qui non si conoscono tanto le vie, quanto i nomi delle case e di chi ci abita. È un testo da scoprire, con le sue storie e i suoi personaggi. Stromboli non è solo la scenografia della Festa di Teatro Eco Logico. Stromboli è la Festa.

La vera ecologia della nostra Festa non sta solo nel risparmiare elettricità o ridurre l'uso della plastica, ma nel recuperare il valore dell'incontro. Non possiamo sperare di ristabilire un rapporto armonioso con la natura se non ritroviamo un rapporto sano tra esseri umani.

Questa è la potenza della meraviglia. Questa è Stromboli.

**- *Chiacchiere da bar*, incontri intorno alla visione dell'*Aminta* di Tasso.
Interventi misti del direttore artistico, degli attori e degli spettatori**

Sintesi degli esiti:

L'incontro al Bar Ingrid, la mattina seguente la prima messa in scena dello spettacolo, viene analizzato a partire dai tre temi portanti emersi dalla discussione: 1) Lo spazio come drammaturgia vivente; 2) La forza evocativa del verso e la riscoperta del teatro come esperienza collettiva; 3) La rilettura critica del testo e il valore della messa in scena contemporanea.

La scelta di rappresentare l'*Aminta* all'aperto, immersi nella natura,

permette di restituire al testo di Tasso la sua essenza originaria, trasformando lo spettacolo in un'esperienza totale, in cui lo spettatore si sente parte di un mondo sospeso tra realtà e mito. L'eco naturale, i suoni degli animali e la luce contribuiscono a una teatralità organica, impossibile da replicare in un teatro tradizionale. Il bosco e l'ambiente naturale divengono veri e propri attori della scena, gli interpreti si fondono con il paesaggio, che amplifica emozioni e significati.

La messinscena dimostra che il verso del Cinquecento può essere vivo e immediato, superando la barriera della pagina scritta grazie a una recitazione attenta al ritmo e alla musicalità del testo. Il coinvolgimento del pubblico è totale: la separazione tra attori e spettatori si dissolve, trasformando la rappresentazione in una vera e propria festa comunitaria.

La spontaneità del dialogo tra attori e spettatori, prima, durante e dopo lo spettacolo, crea un senso di partecipazione attiva e di riscoperta dell'antica funzione sociale del teatro. In definitiva, l'esperienza diretta della recitazione porta a interrogarsi sul senso del testo: *Aminta* viene riscoperto non solo come un'opera poetica, ma anche come un testo che solleva questioni ancora attuali, soprattutto nel rapporto tra genere e potere.

Incontro al Bar Ingrid, aperto a tutti, la mattina seguente la prima presentazione al pubblico dell'*Aminta*, 28.06.2023.

Attore: «Io vi regalo questo, se mi dite dov'è ...» e rimane zitto, in attesa che qualcuno risponda. Quanto è stato bello, no?

Pubblico: Secondo me non ricordava il seguito.

Attore: Col pubblico è tutto più semplice, persino la pausa diventa più

naturale, perché c'è qualcuno che ascolta, che reagisce. Quando proviamo senza pubblico, sì, c'è Alessandro che ci segue, ma dopo tre o quattro repliche... il senso dell'attesa si perde un po'.

Il pubblico, invece, non sa cosa succederà dopo, e tu non vedi l'ora di sorprenderlo. Ieri, per esempio, ho sentito che quell'attesa, dopo quella battuta, era perfetta: per me, per il personaggio e per lo spettacolo. C'è sempre qualcuno tra gli spettatori che sembra voler anticipare una risposta, e questa tensione crea una sostanza viva, un'energia pura che si muove tra scena e platea.

Pubblico: Ieri ho percepito una forte comicità e ironia: restituiva in pieno lo spirito dell'*Aminta*. I vostri scherzi, il prendersi in giro, il grottesco del Satiro... tutto alleggeriva il testo, rendendolo fresco e coinvolgente.

Ho apprezzato molto. E poi, Maria Vittoria, la tua Silvia era intensissima, vera, come se stesse per esplodere da un momento all'altro.

Maria Vittoria Argenti: Sì, ieri dopo lo spettacolo ho pianto. Ma non per la recitazione in sé, è successo qualcosa di molto forte. Avevo pensato di scrivere una sorta di manifesto per mettere in ordine questo mio sentire, ma alla fine ho deciso di portarlo direttamente nello spettacolo che faremo oggi. Dopo la replica, ero tutta sporca di terra e sono tornata subito a casa. Noi attrici dormiamo da Domenico Liuni, il proprietario del boschetto dove si svolge lo spettacolo.

Dalla finestra sentivo le voci del pubblico che si allontanava. A un certo punto, due ragazze hanno detto: "Poverino il Satiro, Silvia è proprio una troia". Quelle parole mi hanno scosso. Non mi sono arrabbiata, non mi sono sentita giudicata personalmente, ma mi hanno fatto riflettere profondamente su cosa stiamo raccontando con questo testo di Tasso.

L'*Aminta* è un testo estremamente violento nei confronti delle donne. Ci sono frasi e concetti pericolosi che, se non spiegati e contestualizzati, possono trasmettere messaggi distorti. Non possiamo permettere che passi l'idea che un uomo che tenta di stuprare una donna sia la vera vittima e che la ragazza che fugge sia la cattiva solo perché non si concede.

È un messaggio orribile. Parlandone con voi, con i colleghi, sento che possiamo affrontare meglio questo aspetto, comprendere fino in fondo il significato di ciò che diciamo in scena. Questo inevitabilmente modificherà il nostro modo di recitare certe battute, di sentire i nostri personaggi e di portarli al pubblico. Lo spettacolo di ieri sera, insieme a quel frammento di conversazione ascoltato alla finestra, è stato un'esperienza fondamentale per rendermi conto di quanto tutto questo sia ancora un tema enorme. Alla fine, non è qualcosa che posso razionalizzare e trasferire direttamente in Silvia.

Quando leggi il testo, pensi una cosa, ma quando attraversi il personaggio per l'intero arco della storia, quando senti ogni sua emozione, capisci il perché di certe sue scelte.

Innamorarsi per senso di colpa è qualcosa di tremendo, è una costrizione. Lo percepisco chiaramente nelle parole di Laura Mazzi, che interpreta Dafne, quando dice: "Volevi essere tu ad ucciderlo? ... Ma... consolati, si è ucciso per te... sei tu che lo hai ucciso".

Sentirti responsabile della morte di qualcuno ti paralizza. Nessuno potrà mai sapere davvero se Silvia lo amava o no. Io stessa non lo so. Magari crescendo lo avrebbe amato. Magari il giorno dopo. Ma questo, non lo sapremo mai.

Pubblico: Nel prologo, Tasso chiarisce che Silvia s'innamora. Lo dice esplicitamente Amore quando afferma: "Mi nascondo per far innamorare

Silvia”.

Maria Vittoria Argenti: Sì, è vero, Silvia s’innamora. Ma la vera domanda è: come e perché? Cos’è questa freccia che la colpisce? L’amore agisce e basta.

Musicista: Il dolore di Silvia - e di Maria Vittoria - si è trasformato in musica. Sapevamo esattamente in quale momento Silvia s’innamorava, e abbiamo deciso a tavolino di accompagnarlo con la musica.

Qui è stata una vera rivelazione, una scelta perfetta. La musica aiuta a comprendere i personaggi, i loro sentimenti, le loro trasformazioni. Non c’è nulla di più efficace. Non serve un pensiero razionale, ma una musica che diventa atmosfera e, oggettivamente, genera un evento. Abbiamo usato la stessa strategia per il dolore di Silvia dopo lo svenimento: la musica ha portato quel dolore a un livello tale da renderlo inevitabilmente verbalizzabile.

Per noi di *Fabrica*, la musica è una vera e propria forma narrativa. Non è un’aggiunta o una sottolineatura emotiva, come accade in altri contesti teatrali. Nei nostri spettacoli, la musica entra nella storia dall’interno, in modo organico. Per questo, prima di portare lo spettacolo a Stromboli, lo abbiamo provato a Ninfa, un’oasi vicino a Roma.

Realizzare le cose all’aperto cambia tutto. Qui mi sento diverso, sono in ascolto costante. Il tempo si dilata e si riflette nella musica, nell’arte, nell’espressione di tutto. E poi, durante lo spettacolo, la quantità di uccelli che partecipano al concerto è incredibile. E pensa: si sente persino l’eco della voce di Silvia quando urla, perché lì c’è una vasca vuota che amplifica il suono. Sono cose impossibili da replicare in teatro.

Tasso ha un linguaggio complesso, ma attraverso la delicatezza della

musica siamo riusciti a mettere in connessione anima, spirito, sentimenti ed emozioni. Abbiamo lavorato con cautela, senza forzare nulla, e credo che questo sia anche il risultato dell'esercizio della poetica del metodo Linklater. Quando tutto è finito, ci siamo messi in schiera, di spalle, con la stessa visuale del pubblico. Per la prima volta, ci siamo goduti la performance come spettatori. Di solito non vediamo mai gli attori in scena, siamo sempre laterali, ma in quel momento siamo diventati pubblico anche noi.

Alessandro Fabrizi: Di ieri mi porto due grandissime soddisfazioni: anzitutto i bambini, completamente rapiti con gli occhi fissi sullo spettacolo e, in secondo luogo, la naturalezza con cui questo linguaggio del Cinquecento è diventato organico per tutti. Credo che il merito sia anche del ritmo che abbiamo trovato: né troppo veloce né troppo lento. Il tempo giusto per entrare dentro al testo.

Pubblico: Ah! Se i miei alunni del liceo avessero potuto assistere! Il testo mi è arrivato con una forza immediata. E ciò che più mi ha colpito, controllando dopo, è che non c'è stato alcun riadattamento. Poesia pura!

La drammatizzazione del bosco, amplificata dai costumi perfettamente integrati - quei bianchi sembravano punti luce - ha fatto emergere l'assoluta qualità di Tasso.

E poi, per me, è stata un'esperienza simile a una caccia al tesoro. Un epicureismo puro. Mi sono goduta la natura, passo dopo passo: il percorso per arrivare al boschetto è stato magico, mi ha incantata. C'era grazia, solennità. Non vorrei sembrare scontata, ma tra la vegetazione e i costumi perfetti di Marina, c'era una simbiosi tale con la natura che sono rimasta estasiata. Il bosco non era solo scenografia. Era una presenza.

Alessandro Fabrizi: No, il testo non lo abbiamo riadattato. Anzi, ho tormentato gli attori perché rispettassero tutte le cesure dentro e alla fine dell'endecasillabo. Qualcuno, a volte, ci infilava un "io", un "mio"... ma io lo eliminavo subito. Il testo lo so a memoria. L'ho scoperto a trent'anni (ora ne ho quasi il doppio) e l'ho già messo in scena cinque volte, sempre in maniera diversa. Credo che questa sia la più riuscita. Certo, ci sono voluti trent'anni! Abbiamo fatto solo qualche taglio, ma non abbiamo cambiato nulla.

L'*Aminta* fu scritto per una corte piena di personaggi, ma a noi interessava il suo contenuto. E, come ha sollevato Maria Vittoria, è un'opera incredibilmente moderna, attualissima. Oltretutto, propone un mondo in cui le donne sono cacciatrici e gli uomini poeti. È uno dei più grandi testi sull'amore: "Strana dolcezza che lascia un non so che d'amaro". Più lo conosco, più mi interroga. È questa la sua grande attualità.

Non è solo una questione di maschi e femmine. Sono archetipi universali: chi ama e chi è amato, chi fugge e chi insegue. È il gioco eterno del desiderio. Questo è Tasso. E qui, a Stromboli, è perfetto.

Laura Mazzi: In teatro hai una scenografia, più o meno riuscita. Ma è comunque un contenitore. Qui, invece, hai la sensazione che i personaggi siano il luogo. Non c'è alcuna frizione tra loro e l'ambiente. Restano lì, anche dopo lo spettacolo. Questa è la specificità di ciò che accade qui. Non siamo noi a occupare l'isola. Sembra che questi personaggi ci fossero già. Noi ci limitiamo a ridare loro un attimo di colore. Quando vedevo Maria Vittoria venire dal bosco, sembrava una parte del bosco. Non era un'aggiunta.

Attore: Per me, questo *Aminta* è stata la rivincita assoluta sul mio pregiudizio sul verso. Da studente, il verso mi sembrava invalicabile. Una barriera. Non riuscivo a immaginare la sua frontalità, mi sembrava morto sulla pagina. Quello che non ho capito - o non ho voluto capire - da studente, l'ho scoperto e vissuto qui.

Questo tipo di esperienza ti porta in una modalità più stimolante, attiva, interattiva. Ti mette in uno stato di urgenza, necessità, curiosità, libertà. E mi chiedo, da eterno allievo, se questa possa essere la chiave per ripensare l'insegnamento della letteratura.

Mettere in scena un testo è qualcosa di radicalmente diverso dal leggerlo. L'immaginazione diventa concreta. E poi... vedere un intero villaggio, una comunità che si muove insieme, in cui non c'è più distinzione tra attori e spettatori... Eravamo tutti in Arcadia. Tutti pastori, tutti pellegrini, dentro un vero villaggio che brulicava di vita. Un'esperienza che riflette in pieno il senso di Festa, il senso di un Teatro che diventa esperienza totale di condivisione.

- Il mito dell'Arcadia. Modello di un'utopia

Francesca Caprioli (archeologa e regista)

Sintesi degli esiti:

Il testo dell'Archeologa e regista Francesca Caprioli traccia un percorso affascinante attraverso la storia del mito dell'Arcadia, toccando elementi letterari, mitologici e filosofici. Si sono seguite tre linee direttrici principali: 1) L'Arcadia come Mito Letterario e Utopico; 2) L'Aminta di Tasso: il sogno arcadico e il Conflitto tra Natura e Cultura; 3) L'Aminta a

Stromboli. Il Bosco e il Paesaggio come Teatro Vivo.

Se dal punto di vista letterario, l'Arcadia nasce come luogo mitico della Grecia antica, un territorio aspro e montuoso che, nella letteratura, diventa simbolo di un'utopia bucolica. Il dio Pan, divinità della natura e della selvatichezza, incarna la doppia anima di questo spazio: armonioso e idilliaco, ma anche inquietante e caotico.

Torquato Tasso, con l'Aminta, porta il mito arcadico alla sua massima espressione teatrale. Il bosco, come spazio di sospensione dal tempo storico e dalle regole, diventa il luogo dell'autenticità dei sentimenti, ma anche della loro impossibile realizzazione.

Il suo dramma pastorale non è solo evasione, ma riflessione sulla natura umana e sulla sua tensione tra istinto e norma, tra libertà e struttura sociale. La messa in scena dell'Aminta a Stromboli esalta la dimensione naturale del mito arcadico, trasformando il paesaggio vulcanico in un'estensione simbolica del bosco.

Stromboli, isola selvaggia e incontaminata, diventa un'Arcadia possibile, dove l'elemento naturale è co-protagonista della rappresentazione, ricreando l'antico legame tra uomo e natura, tra l'armonia e la minaccia del caos.

Questa scelta restituisce all'*Aminta* la sua carica primitiva, eliminando le barriere tra attori e spettatori e portando lo spettatore dentro un'esperienza immersiva, in cui la luce e l'oscurità, la bellezza e il pericolo coesistono esattamente come nell'Arcadia del mito.

Incontro alla Biblioteca di Stromboli, aperto a tutti, 29. 06. 2023, pomeriggio successivo alla seconda presentazione al pubblico dell'Aminta.

Francesca Caprioli: Ogni storia inizia con un bosco. Con l'ignoto. Con ciò

che, visto da fuori, fa paura. Il bosco, dalla sua stessa radice *bois* (legno, in francese), è il luogo degli alberi, lo spazio oscuro per eccellenza, da cui, però, s'intravede la luce. Ogni buona storia nasce in un bosco, al punto che proprio lì possiamo collocare l'origine di una nuova cultura, di una civiltà nascente, immaginabile come un'architettura, una costruzione. Il tempio, per esempio, sorge nel *lupus di un nemus*, si sviluppa nella radura, nel punto in cui la luce trova spazio tra gli alberi. Dove la luce riesce a insinuarsi, anche in un luogo oscuro, c'è sempre una possibilità di costruzione. È qui che prende forma la dialettica tra natura e cultura: quando il bosco si apre alla luce, la paura si affievolisce, la vegetazione si dirada e compare un varco per l'umano e la sua architettura.

L'Arcadia è una regione montuosa della Grecia, nel Peloponneso. Un luogo aspro e gelido, attraversato da boschi e fiumi (tra cui l'Alfeo e l'Adone), scarsamente abitato e prevalentemente popolato da pastori. Ma, nella mitologia greca, è anche la dimora di Pan, il dio della foresta. Un essere metà uomo e metà capra, irsuto e selvatico, che sceglie di vivere sulla terra invece che sull'Olimpo. Perché? Pan non si nasconde, è un mostro manifesto. A differenza del Minotauro, non è segregato in un labirinto. Vive alla luce del sole, accettato dagli altri dei.

Certo, non è nato sotto una buona stella: sua madre, la ninfa Priope, lo ha abbandonato a causa della sua bruttezza. È stato suo padre, Mercurio, a portarlo sull'Olimpo, dove però tutti lo hanno accolto con benevolenza. Pan non si vergogna della sua natura, non la nasconde. E sceglie di abitare l'Arcadia, un luogo di contrasti, dove montagne fredde si alternano a paesaggi rigogliosi e la natura elargisce i suoi doni in abbondanza.

Adottato da Demetra, dea madre, Pan vive in armonia con ninfe, satiri e creature del bosco. Non si preoccupa di accumulare, si nutre di ciò che la terra offre, inventa la danza e la musica, trasformando il bosco in un

luogo meno spaventoso per chi lo abita.

Ma Pan ha una regola: da mezzogiorno alle due dorme. In quelle ore, tutto si ferma. Gli uccelli smettono di cantare, la natura intera si raccoglie in una pausa silenziosa. Se qualcuno lo sveglia, lancia il suo urlo panico - da cui deriva il termine panico - seminando terrore. Pan è il bosco nella sua essenza: buio e luce, quiete e frenesia, armonia e improvvisa inquietudine.

L'Arcadia, però, non è ancora il luogo dell'uomo. Perché l'essere umano possa abitarla, è necessaria l'età dell'oro. Esiodo, in *Le opere e i giorni*, racconta che in quel tempo i frutti della terra nascevano spontaneamente, senza bisogno di essere coltivati. Ma sappiamo bene che cultura e coltura hanno la stessa radice: coltivare significa curare, con impegno e fatica. La coltivazione della terra è il primo segno dell'ingresso dell'uomo nella natura, il punto in cui il mondo animale e quello umano si incontrano.

Tucidide, nel terzo secolo avanti Cristo, è il primo a separare la natura dal lavoro, costruendo il *topos* letterario dell'Arcadia come luogo idilliaco, libero dal *labor* - il lavoro, la fatica, la lotta contro il tempo. Labor ha la stessa radice di rabbia, da cui rabbino in ebraico, *rabbota* in slavo, *robot* nel mondo moderno. È la fatica, il dolore del parto, la condizione umana di chi lavora la terra per sopravvivere.

Teocrito, invece, sceglie un'altra strada. Nei suoi canti e poesie amorose, non ci sono guerre né fatiche. L'Arcadia è un luogo senza tempo, dove la natura provvede a tutto. Non c'è bisogno di coltivare, né di preoccuparsi della vecchiaia. A differenza di Omero, che racconta di eroi, battaglie e distruzioni, Teocrito canta solo l'amore, ambientandolo in un mondo di pastori in perfetta sintonia con la natura.

Tre secoli dopo, Virgilio riprende il mito di Teocrito e lo fonde con la politica di Ottaviano Augusto. Nelle *Bucoliche* e nelle *Georgiche*,

l’Arcadia diventa simbolo di un mondo rifondato, privo di guerre e sofferenza. Virgilio ricollega l’Arcadia persino alla Sicilia, attraverso la ninfa Aretusa, che si trasforma in un affluente dell’Arcadia per poi riemergere a Ortigia. È un’operazione politica: dopo le guerre civili, Virgilio ridipinge in poesia un mondo di pace, rifondandolo sulle imprese di Augusto, in un trionfo sulla morte e sul caos.

L’Arcadia diventa un sogno sempre più lontano dalla realtà. Con il tempo, il bosco selvaggio si trasforma in giardino, recintato e ordinato. Giardino deriva dal francese *jardin*, a sua volta dal gotico *gart* (recinto, confine). A differenza del bosco, il giardino ha un padrone, è uno spazio privato. L’Arcadia, invece, resta libera, un luogo dove la natura cresce spontaneamente, senza bisogno dell’uomo.

Da Dante a Petrarca, fino a Jacopo Sannazzaro nel Cinquecento, il mito dell’Arcadia sopravvive nella letteratura. Ma Sannazzaro non la vive: la immagina da una stanza senza vista sul mare, in una Napoli in crisi, sognando di raggiungere quel luogo di perfetta armonia. È il primo a trasformare l’Arcadia in un non-luogo, uno spazio ideale in cui rifugiarsi attraverso la letteratura.

Tasso raccoglie questa eredità e la porta a una raffinatezza estrema nell’*Aminta*, trasformando il mito in un racconto (mu, da cui muggiare, l’urgenza di comunicare). Nel Seicento, Cristina di Svezia, dopo aver abdicato e abbracciato il cattolicesimo, riporta in auge l’Arcadia a Roma. Detestava il barocco – troppo ridondante, troppo artificiale – e nel 1690 fonda l’Accademia dell’Arcadia, un circolo di letterati che cercavano nel classicismo una purezza perduta. Si riuniscono nel Bosco Parrasio, sul Gianicolo, tra alberi e versi pastorali, tentando di ricreare un ordine arcadico nel caos della città.

Ma l’Arcadia resta un sogno.

Nel Novecento, James Hillman riporta Pan al centro della psiche umana, lo riconnette agli incubi della società moderna. Pan, demonizzato dal cristianesimo, simbolo di pulsioni inaccettabili, ritorna a essere il dio del bosco interiore, il dio del panico e della musica, della paura e della bellezza, del buio e della luce.

E così, il mito dell'Arcadia si sovrappone alla poesia stessa. È il rifugio letterario contro la fatica del vivere, contro la consapevolezza della morte. Per questo, ogni storia ha un bosco. Da fuori, sembra oscuro e minaccioso. È il panico di Pan. Ma dentro, c'è danza, musica, luce. È la necessaria alternanza tra la mostruosità e la grazia, tra il caos della natura e l'ordine della cultura. È l'eterno sogno dell'Arcadia.

- I vestiti e gli oggetti di scena delle produzioni *Amleto*, *La Tempesta* e *Aminta*. Marina Sciarelli (costumista) e Pino Genovese (scultore).

Sintesi degli esiti:

Il teatro a Stromboli, seguendo le parole e la sensibilità di Marina Sciarelli e di Pino Genovese, dimostra come costumi e oggetti di scena possano diventare strumenti di fusione tra attore, spazio scenico e ambiente. L'integrazione con il paesaggio non è solo una scelta estetica, ma una necessità drammaturgica che rende ogni rappresentazione irripetibile.

In questo contesto, il teatro si fa esperienza sensoriale e poetica, capace di trasformare lo spazio naturale in una scenografia vivente, dove ogni elemento partecipa attivamente alla messa in scena.

In linea di massima il dialogo segue tre direttrici principali rappresentate da 1) Armonia e Sintesi tra costumi, elementi di scena e natura; 2) I costumi come estensione del mito e parte integrante del

paesaggio; 3) Interazione dinamica tra spazio, atmosfere e disagi. I costumi e gli oggetti delle produzioni teatrali a Stromboli non sono affatto elementi estetici, ma strumenti narrativi che si integrano con l'ambiente naturale.

L'insieme di questi elementi fa emergere un teatro in cui la componente visiva e materica non è accessoria, ma fondante. A Stromboli, lo spettacolo si costruisce nel rapporto diretto con lo spazio che offre molteplici inviti ed opportunità (*affordances*), creando una scena viva, mutevole e irripetibile, in cui teatro e natura si fondono in un'unica esperienza poetica e sensoriale.

Marina Sciarelli: Io sono Marina Sciarelli, costumista e scenografa della *Festa* dal 2016. Mio marito, Pino, mi aiuta con gli oggetti di scena. Lui è scultore e realizza opere con materiali naturali, lasciandole nell'ambiente in cui le crea. Per gli spettacoli, però, si limita ad aiutarmi nella realizzazione degli oggetti di scena e delle maschere. A malincuore, non sempre possiamo utilizzare materiali direttamente provenienti da Stromboli. C'è un motivo. Prima del *lockdown*, ho provato in tutti i modi a realizzare un'attrezzeria/sartoria teatrale sull'isola. Mi ero confrontata con Carolina Barnao, il parroco di Stromboli mi aveva dato la possibilità di utilizzare alcune stanze della Chiesa di San Bartolo. Era un'idea bellissima, oltre che estremamente pratica. Al di là della fatica fisica incredibile - porto avanti e indietro da Roma questi pesantissimi costumi - mi piaceva l'idea che restassero qui, che venissero realizzati qui. E non solo. Volevo creare un tempo invernale in cui gli abitanti di Stromboli, senza la frenesia del lavoro estivo, potessero partecipare a laboratori di cucito e tessitura.

Tutto sembrava avviato... ma, per problemi interni, non se ne è fatto più nulla. Mi è dispiaciuto moltissimo. Spero che un giorno questo mio sogno possa realizzarsi.

Ora, faccio un passo indietro e ti racconto del mio passaggio dal teatro al cinema e ritorno. All'inizio studiavo matematica, ma il teatro mi ha subito rapita. Amavo il cinema, ma il teatro aveva un'attrazione irresistibile per me. Ho conosciuto per caso una costumista che mi ha portato prima a lavorare al Carnevale di Venezia con Scaparro, poi nel mondo del cinema.

Sono partita dal teatro, ma per ragioni economiche ho lavorato per trent'anni nel cinema. Eppure il teatro è sempre rimasto il mio grande amore. Il cinema era ben pagato (almeno allora), ma lo stress era enorme. Quasi mai si riusciva a creare una vera comunità. Si dice che il cinema sia una grande barca e che bisogna navigare insieme, ma, secondo me, succede raramente. Ti racconto un aneddoto. Da giovanissima, ho lavorato come assistente costumista per *Non ci resta che piangere* con Benigni e Troisi. Solo in quell'occasione ho trovato due persone straordinarie, capaci di creare un ambiente di famiglia, di comunità. Quella stessa sensazione che si respira solo in teatro. È stato l'unico film in cui mi sono sentita davvero bene. A un certo punto della mia vita, per motivi personali e fisici, ho deciso di cambiare rotta e riavvicinarmi definitivamente al teatro.

Lavoro in teatro dalla metà degli anni Settanta, ma solo negli ultimi anni è diventato il mio impegno esclusivo. A Roma, insegno ancora *saltuariamente* costume in una scuola di cinema.

Per me Stromboli ha sempre rappresentato una sfida. Per Stromboli avrei voluto lavorare esclusivamente con materiali naturali, ma non è semplice. Non hai un anno di tempo per preparare tutto. Non vivi qui tutto l'anno. Devi anticipare il lavoro.

Fare *Shakespeare* con diciassette personaggi è difficilissimo, come li differenzi? Alessandro scherzava: "*Vestili con jeans e maglietta e scriviamoci sopra i nomi*". Ma io non ho ceduto, nonostante le difficoltà.

Alcuni attori interpretano fino a quattro personaggi, si muovono per tutta l'isola, salgono sugli scogli, camminano su terra e acqua... una vera sfida, anche per i costumi. Per *La Tempesta*, ho deciso di realizzare solo costumi del Cinquecento, tutti in velluto nero. Gli attori mi hanno guardato con odio. Ma il risultato era magnifico. Le gorgiere bianche e i vestiti scuri luccicavano tra il mare e il cielo, tra le rocce nere dell'isola.

Il costume è un valore aggiunto. Noi costumisti li doniamo agli attori per aiutarli a entrare nel personaggio. Nei miei primi anni di carriera, ho fatto anche l'attrice. So cosa significa *avere o non avere* un costume addosso. So quanto possa influire nell'interpretazione. Adesso stiamo provando *Amleto*. Sarà durissimo. Il luogo è molto assolato, i vestiti - di nuovo - pesanti e di velluto. Ma qui, a Stromboli, questi abiti hanno un impatto visivo straordinario.

Per *La Tempesta* ho usato bianco, nero e terra: il cielo e il mare erano la mia scenografia naturale. Personaggi dell'etere vestiti di velo bianco, personaggi nobili in velluto scuro, figure terrene con abiti color terra. A volte, quello che immagini non coincide con la realtà. Una volta un'attrice trovava il suo vestito troppo pesante. Io volevo che fosse lei a renderlo leggero, lanciandolo in aria... ma, con il sole e gli scogli, non era così semplice. Il testo è il punto di partenza, ma poi è la natura a fare il miracolo.

Io posso progettare tutto a Roma, ma quando arrivo qui cambia tutto.

Il costume non deve disturbare il contesto. Deve essere come una pennellata nel quadro della scena. Per Shakespeare, il colore che mi ha ispirato è stato il nero di Stromboli, il nero della montagna e delle sue rocce sparse. Ma non è mai un *nero su nero*, perché qui il nero risalta. Intorno ci sono la terra, il cielo, il mare. Se fai un costume dello stesso colore dello sfondo, *scompare*.

Ogni volta che parto da Roma, la mia macchina è stracolma.

Gli spettacoli si svolgono in posti impervi, difficili da raggiungere. Qui, non puoi usare la macchina. Appena arrivi, la parcheggi e non la muovi fino alla ripartenza.

Un'ape fa due viaggi per trasportare tutto il materiale vicino alla location dello spettacolo. Ma la vera sfida inizia quando metti alla prova i costumi con attori, luoghi, orari e colori. A Roma posso immaginare tutto, ma Stromboli mi sorprende sempre. Il paesaggio cambia in continuazione. Il teatro all'aperto è fatto di *adattamento*. Nel *cinema* tutto è programmato e stabilito. Nel *teatro* tutto cambia, sempre.

Quando abbiamo fatto *La Tempesta* vicino alla *Grotta di Eolo*, nel momento in cui si parlava della tempesta è arrivata un'onda altissima. Gli attori si sono alzati all'unisono, sono entrati nella grotta con le scarpe in mano, tutti bagnati. Era perfetto. Alessandro voleva che gli attori uscissero *dal mare*, con le gorgiere bianche che emergevano piano piano. Io gli dissi che era matto: il velluto e la salsedine non vanno d'accordo. Eppure... alla fine, si sono bagnati lo stesso. A Stromboli, accetti gli imprevisti e li trasformi in teatro. Gli stivali del Cinquecento si sono rotti? Io e Pino li abbiamo incollati di continuo. Ogni costume, ogni oggetto, ogni dettaglio prende vita nel paesaggio. Gli attori, qui, non *indossano* semplicemente i costumi. Li abitano. Come se fossero pezzi di paesaggio lanciati addosso a loro.

Pino Genovese, scultore: Il primo anno volevo partecipare alla Festa con un'installazione nella natura. Avevo in mente un progetto preciso, ma poi mi sono ritrovato a dare una mano all'organizzazione, soprattutto a mia moglie Marina. Per l'installazione ho incontrato molte difficoltà. Qui la pietra è il materiale dominante, ma lavorarla da solo era impossibile: troppo

pesante da sollevare senza aiuto. L'anno successivo ho pensato a un'altra installazione, questa volta alla Lena, un luogo dove il mare accumula legname trasportato dalla corrente.

Raggiungerlo non è semplice: è lontano, ci sono arrivato con un gommone. Volevo creare qualcosa sulla riva, un'opera visibile a chiunque passasse per Ginostra. Anche lì, però, ho trovato molte difficoltà. L'idea era realizzare delle sepolture, veri e propri sarcofagi, ispirandomi agli Egizi e alla loro visione della morte come passaggio, come superamento. Un rito di commiato. Tutto è nato dal desiderio di dare forma a un rituale per mio padre, che se n'è andato troppo presto. In fondo, sento di non averlo mai davvero salutato.

Quest'isola è fatta di molta vita e molta morte insieme. Ogni volta che provo a creare qualcosa, mi scontro con la sua forza. È un luogo talmente potente che aggiungere qualcosa sembra spesso superfluo.

Per *Sogno di una notte di mezza estate* abbiamo lavorato con pezzi secchi di agave, sembravano corna ramificate. Tutto era in equilibrio, tenuto insieme solo da colla a caldo.

Gli elementi non si aggiungono: si incarnano nella scena.

Ne *La Tempesta*, la bottiglia di corteccia dell'ubriacone, il bastone, le maschere... anche se fatti con materiali naturali, non si reggono da soli. Serve sempre un artificio, qualcosa che li ancora alla realtà della scena. Un oggetto diventa vivo quando senti che ti appartiene. È questo il motore essenziale perché l'attore lo accolga, lo faccia suo.

Certo, ci sono gli accorgimenti tecnici per renderlo stabile, ma qui - almeno qui - la tecnica non è mai il punto di partenza. L'interazione con gli oggetti segue un movimento circolare, spontaneo.

La vera arte è entrare in un luogo e percepirne l'energia, al di là dell'estetica. Trasformare quell'energia in forma è il cuore del mio lavoro.

Solo dopo, a posteriori, mi accorgo che quell'oggetto è diventato parte del tutto. Anche quando il materiale viene da un altro contesto, se senti che appartiene al luogo, significa che ha trovato il suo posto.

Forse è una questione di memoria. Forse tocca esperienze d'infanzia: giocare in campagna, raccogliere legni, costruire qualcosa dal nulla. È il gusto dell'avventura, il senso di appartenenza alla vita, la sfida e il gioco della creazione autentica.

Alla fine, tutte le opere hanno superato le mie aspettative. All'inizio realizzavo cose immediate, effimere. Ammucchiavo alghe, creando composizioni temporanee. L'unico riscontro era una fotografia in bianco e nero. Eppure, proprio la fotografia mi ha sorpreso. L'opera si perdeva, ma l'immagine rimaneva. Era fortemente evocativa, con una sua forza, un magnetismo implicito. Riportando a casa quelle immagini, mi accorgevo che ciò che avevo creato continuava a esistere. Anche se fisicamente era sparito, aveva lasciato un'impronta più profonda di quanto avessi immaginato. E forse è proprio questo che mi spinge ad andare avanti. Ricordare e inventare. E forse questo è Stromboli.

**- L'esperienza di Stromboli esportata a Roma. L'*Amleto*
Alessandro Fabrizi (direttore artistico e regista)**

Sintesi degli esiti:

L'esperienza di Amleto tra Stromboli e Roma dimostra come il teatro possa diventare un organismo vivo, capace di adattarsi e trasformarsi in relazione ai luoghi in cui prende forma. Lontano dall'essere un semplice allestimento itinerante, questo progetto evidenzia una pratica teatrale che riconosce il potere degli spazi non solo come contenitori, ma come

elementi attivi della messinscena. A Stromboli, l'assenza di una corrispondenza immediata tra testo e ambiente non diventa un limite, ma una possibilità: il paesaggio vulcanico, anziché offrire una scenografia naturale adeguata alla vicenda, diventa un catalizzatore emotivo che porta in superficie la tensione interiore dei personaggi. Questo processo, anziché ridurre la coerenza dell'opera, ne amplifica le possibilità interpretative, suggerendo che il teatro non debba necessariamente cercare un'aderenza mimetica tra testo e luogo, ma possa esprimersi in contrasti e tensioni.

Il passaggio dalla natura incontaminata dell'isola alla struttura urbana di Roma sottolinea, inoltre, come l'azione scenica possa modificarsi in base alla conformazione dello spazio. Non è il testo a imporsi sul luogo, ma il luogo a offrire nuove chiavi di lettura al testo. In questa visione, la performance non si limita a svolgersi in un determinato ambiente, ma lo incorpora, lo sfrutta, lo "fa".

Infine, la ricerca su Amleto si rivela anche un'indagine sulla plasticità del teatro stesso, sulla capacità del testo di Shakespeare di oltrepassare i generi e adattarsi alle sollecitazioni esterne. Se Amleto è, per sua natura, un'opera che sfida i confini della rappresentazione, questa sperimentazione spaziale diventa un ulteriore modo per evidenziarne l'elasticità. Gli attori, immersi in contesti differenti, non si limitano a replicare una messa in scena, ma rispondono alle suggestioni dei luoghi, dimostrando come il teatro sia, prima di tutto, un'esperienza dinamica e in continua ridefinizione.

Alessandro Fabrizi: Non c'è niente di più stimolante, per un attore, che togliergli la terra sotto i piedi. Lo diceva anche Eduardo De Filippo.

Ho pensato Amleto per Roma. Abbiamo finalmente vinto il bando estivo e potremo portare la Festa del Teatro Eco Logico anche lì,

mantenendo le stesse modalità. Il mio sogno è creare un Festival di Teatro Classico con attraversamenti urbani e, in particolare, mi piacerebbe mettere in scena *Amleto* a Piazza di Conca d'Oro.

Ora, però, mi hanno assegnato Piazza Sempione e potrò giocare felicemente con i suoi diversi livelli. L'ho scelta proprio per la presenza del Municipio: ha archi nella parte inferiore, un ballatoio e un piano superiore.

Lego tutto alla visione prospettica cui mi ha abituato l'Isola, una modalità unica che restituisce dinamica.

Quest'anno però Stromboli è solo un luogo di prova per *Amleto*, ma già mi sta restituendo l'inaspettato. L'ho pensato per Roma perché, diciamocelo, *Amleto* non c'entra nulla con Stromboli. Non è come *Aminta* di Tasso, *Sogno di una notte di mezza estate* o *La tempesta* di Shakespeare, spettacoli che trovavano nell'isola una scenografia naturale perfetta.

Con *Amleto*, invece, dovremmo essere al freddo, al gelo, in un castello regale. Ma, in piena missione ecologica ci chiediamo sempre cosa significhi portare un testo in un luogo apparentemente opposto e cosa questo possa rivelare. Siamo ancora in prova ma credo che il gioco si sia spostato sul fuoco, sul bruciare, sulle passioni. È come se il luogo avesse tirato fuori, con forza, l'anima dei personaggi. Farlo a Stromboli insomma non significa trattare l'ambiente come scenografia, ma come energia. In fondo, è quello che abbiamo sempre fatto, ma qui diventa ancora più evidente perché l'isola non coincide in nulla con l'immaginario del testo.

Passare da un'Isola alla Grande Città sarà un gran bel trauma.

Nel mio modo di vedere il teatro, lo spettacolo non *sarà* a Piazza Sempione, ma *farà* Piazza Sempione. Così come Stromboli farà un *Amleto*, Piazza Sempione ne *farà* un altro e, a dicembre, lo spazio chiuso del Teatro Basilica ne *farà* ancora un altro.

In *Amleto* tornano di continuo le parole *show* e *play*, e nel primo

monologo lo stesso Amleto dice: “In me c’è qualcosa che va al di là della rappresentazione”. Eliot diceva che il personaggio di Amleto supera i confini della struttura del testo.

Amleto è un fallimento artistico: il protagonista non regge, sfonda tutti i parametri e i generi, è un poema illimitato. Attraversare i luoghi di Stromboli e di Roma significa moltiplicare le suggestioni.

Qui a Stromboli sto osservando qualcosa di molto interessante. Gli attori sono arrivati alle sei del mattino con la nave da Napoli e alle otto stavano già provando come schegge. Se uno lo vuole, quest’isola ti dà una carica energetica immediata. Certo, aver provato prima a Sermoneta (Roma) li ha messi in una condizione di grande disponibilità rispetto al luogo, già conoscendo il testo. Le atmosfere vanno accolte e gli attori, ormai, sanno come capitalizzarle e trasformarle.

Ieri abbiamo montato la tragica scena finale del duello e delle morti, e paradossalmente ci siamo sganasciati dalle risate. A me è stato insegnato che non si fa, ma non c’è niente di meglio che andare in opposizione.

Questo te lo insegna Stromboli, che restituisce calma e terrore allo stesso tempo. Ad esempio, il nero dei costumi, pensato per raccontare il lutto, qui brilla. A teatro si annullerebbe (forse non al Basilica, con i mattoni alle spalle), ma qui il nero delle pietre e quello dei vestiti si esaltano a vicenda, incorniciati dal cielo e dal mare.

**- *Piccoli Funerali*, al Cimitero Vecchio. La vita e la morte a Stromboli
Maurizio Rippa (attore e regista)**

Sintesi degli esiti:

Tre gli elementi chiave che vengono fuori da tale interessantissima

intervista: 1) Il luogo come co-creatore della performance; 2) Il teatro come rito collettivo e universale; 3) La trasformazione continua dell'opera. L'esperienza di *Piccoli Funerali* a Stromboli dimostra come l'ambiente incida profondamente sul significato e sulla ricezione dell'opera. Il contesto dell'isola impone un confronto autentico con il reale, rendendo impossibile ogni finzione. La scelta del Cimitero Vecchio rafforza questa simbiosi, trasformando il pubblico in parte integrante dello spazio.

Se inizialmente *Piccoli Funerali* nasceva da un bisogno personale di elaborazione del lutto, la sua evoluzione lo ha trasformato in un rito collettivo, in grado di colmare vuoti e offrire un momento di condivisione e memoria. L'impatto della pandemia ha amplificato questa dimensione, rendendo lo spettacolo un'occasione per chi non aveva potuto celebrare i propri cari. L'esperienza del pubblico, che passa da una compostezza iniziale a un abbandono spontaneo, testimonia la capacità del teatro di creare spazi di accoglienza emotiva, dove la rappresentazione diventa esperienza catartica.

Il ritorno a Stromboli dopo la pandemia, con l'isola segnata dall'incendio, ha reso evidente la natura mutevole dello spettacolo, che si adatta ai contesti e ai tempi storici in cui viene rappresentato. Stromboli, con la sua capacità di rigenerarsi dopo la distruzione, diventa una metafora del teatro stesso: un'arte che si trasforma e rinnova come la natura che si riprende il suo spazio vitale.

Maurizio Ripa: Rispetto alla questione dei gruppi e della loro evoluzione, io sono entrato come artista ospite, creatore dello spettacolo *Piccoli Funerali*, una performance site-specific allestita nel Vecchio Cimitero, proprio alle pendici del Vulcano.

Lo spettacolo è nato poco prima del Covid, una sorta di mio pre-

Covid, perché nel 2017 ho dovuto affrontare moltissimi lutti. Alessandro mi spinse a lavorare su tutto questo: io ne avevo solo un'idea embrionale e della prima versione a Stromboli è rimasta solo la struttura.

Mi sono chiesto cosa succeda a un artista che si ritrova a fare uno studio in un posto come Stromboli. Noi artisti lavoriamo sempre sulla finzione e pretendiamo di esplorare i sentimenti, le emozioni, che - diciamocelo - sono quanto di più reale esista.

Ma quando ti trovi in un ambiente così autentico, con un vulcano che erutta e il mare immenso che ti circonda, ti rendi conto che non puoi fingere. Deve esserci qualcosa di vero.

Con *Piccoli Funerali*, il mio lavoro è stato rapportarmi dal vero e dal vivo con persone vive, parlando di morte. Meglio ancora: faccio parlare i morti, di come sono morti e di ciò che hanno vissuto. Ma il ponte con il pubblico si crea attraverso le dediche: ogni spettatore ne scrive una, perché io stesso, quando salgo sul palco, dedico il mio lavoro a qualcuno.

Dovendo lavorare sui lutti, la cosa più naturale mi è sembrata proprio questa: lavorare sulle dediche. Le faccio io, le fanno loro. Si parte dalla morte, ma in realtà si lavora sull'affetto, su ciò che resta, sulla relazione che si instaura. Ho anche provato a mettere in scena un funerale per una persona pessima, che non ha lasciato affetti, ma non ci sono riuscito... A chi non ha lasciato nulla, non puoi dedicare nulla. Solo un enorme silenzio.

Ecco perché *Piccoli Funerali* ha trovato la sua genesi perfetta a Stromboli. A differenza di ciò che sento dire spesso, per me Stromboli non è un'isola paradisiaca, anzi, la trovo respingente.

Sono nato a Napoli e ho sempre trovato una grande affinità con chi viene da Catania o dalle zone vicine all'Etna: inconsciamente, crescere accanto a una montagna significa convivere con l'idea della perdita, della catastrofe. A Stromboli questa sensazione è costante. Quando arriva una

scossa forte, il pensiero del pericolo è inevitabile. Questo paradiso io non lo vedo proprio. Sì, ci sono i fiori, le piante, la luce... ma non è Capri.

Per questo mi è sembrata la cornice perfetta per *Piccoli Funerali*. Lo realizzai, come detto, al Vecchio Cimitero. Gli spettatori si sedettero direttamente sulle tombe abbandonate, composti, ma comunque sulle tombe. E la prima volta, prima ancora dello spettacolo, dovemmo ripulire tutto: il cimitero era sommerso dalla vegetazione.

Alessandro Fabrizi: Quell'anno Maurizio Rippa era un artista invitato e colse in pieno lo spirito del Festival. Capì che, da creatore, doveva crearsi il proprio spazio di lavoro e si mise lui stesso, con un falchetto, a togliere le erbacce, prendendosi cura del luogo in cui avrebbe realizzato la performance. Ora fa parte dell'organizzazione, gestisce l'illuminotecnica, il magazzino, mille cose... Definirlo con una sola parola è impossibile, ormai sfuggiamo a ogni definizione, tanto è il lavoro che ci carichiamo sulle spalle.

Maurizio Rippa: Quello che più mi ha colpito, e anche divertito, è stato vedere che, se all'inizio gli spettatori erano seduti sulle tombe, alla fine erano stesi. Non in modo sciatto, offensivo o dissacrante, ma distesi con naturalezza. Il pubblico era diventato parte integrante del luogo, si sentiva bene, accolto.

Stromboli mi ha insegnato molto. C'è un momento, in una delle tante canzoni, in cui smetto di cantare per lasciare che le persone percepiscano il luogo. Quella pausa, che in altre prove era solo una scelta espressiva, qui è diventata qualcos'altro.

I bambini giocavano, gli uccellini cinguettavano, il mare e il vulcano si facevano sentire. Credo di aver capito lì cosa significhi davvero *genius*

loci. Una cosa enorme. E quella pausa l'ho lasciata. Ogni volta che porto lo spettacolo altrove, la ricordo. Stromboli mi ha insegnato che il luogo, se lo ascolti, parla.

Fare teatro all'esterno è un'altra cosa. I teatri, purtroppo, non parlano. Sono scatole vuote dove sei tu a dover parlare. Uno spazio esterno ha una sua realtà, un suo rumore, una sua risonanza, una sua vita intorno. E Stromboli è tutto questo. Se lo spettacolo nacque come un fatto personale, per elaborare i miei lutti, dopo il Covid è diventato un rito universale. Molte persone mi hanno confessato che, non avendo potuto celebrare i funerali dei propri cari, lo spettacolo è stato il rito mancato. Per me, questo è stato molto forte. Durante il Covid, tutti lo hanno vissuto in modo intenso e personale. In quei giorni avvenne anche un naufragio tragico: oltre 150 persone morte, corpi mai recuperati. Una coincidenza drammatica. Davanti al mare, tutto risuonava in maniera esponenziale.

Ho ricevuto testimonianze straordinarie. La prima volta che lo portammo in scena, ricordo una cosa che ancora mi commuove. Una ragazza che aveva perso il figlio, e da allora non ne aveva mai più pronunciato il nome, riuscì a dirlo per la prima volta, proprio a Stromboli.

L'ultima canzone è sempre una dedica. Prima del Covid, il pubblico me la sussurrava all'orecchio, dopo ho chiesto loro di scriverla su un biglietto. Quella ragazza mi scrisse una lettera meravigliosa, ringraziandomi. Dire il nome di suo figlio in quel luogo, per lei, fu una liberazione.

Dopo Stromboli, lo spettacolo ha fatto molta strada. Dopo il Covid, la sindaca di un paesino vicino Bergamo mi chiese di rappresentarlo per i parenti di chi aveva perso qualcuno senza poterlo salutare.

E poi l'ho riportato a Stromboli. Ma era cambiato tutto. L'isola, quell'anno, era bruciata dal grande incendio. Anche lì, sembrava scritto per

l'occasione. Sembrava un funerale del luogo stesso, dopo l'apocalisse.

Rifare lo spettacolo dove lo avevo fatto la prima volta, dopo tante repliche, con l'isola così trasformata, è stato uno *shock*. Era come riscoprire tutto da capo. Ma una cosa voglio dirla: se bruci Stromboli, dopo dieci anni ritrovi tutto. Se la inquina e la riempi di spazzatura, no.

Se non lo avessi creato a Stromboli, non penso che lo spettacolo avrebbe avuto questa vita. Ricorderò sempre il teatro naturale che abbiamo edificato lì. Io ero rivolto verso il Vulcano, il pubblico guardava il mare e Strombolicchio. E le tombe erano la loro gradinata.

***- Digiunando davanti al mare, sotto il vulcano in eruzione per D. Dolci
Giuseppe Semeraro (attore e regista)***

8 luglio 2024 via messaggio watsup, il giorno della partenza da Stromboli.

Sintesi degli esiti:

Attraverso le parole di Giuseppe Semeraro si evidenziano tre punti essenziali, in chiara risonanza con i temi avanzati dalla ricerca: 1) Il teatro come metastruttura che riconduce tutto a unità; 2) L'attore come antenna, deflagratore di *affordances*; 3) L'improvvisazione e il grottesco a servizio dei luoghi. L'esperienza teatrale di Digiunando davanti al mare ha dimostrato in maniera chiara e spiazzante, anche per l'occasione d'essere stato realizzato contestualmente a due importanti eruzioni del Vulcano, come il teatro non sia mera rappresentazione, ma vero processo di integrazione e sintesi che unisce attore, pubblico e ambiente in un'unica struttura organica. L'attore, in contesto naturale, si trasforma in un recettore

sensibile che capta e amplifica le energie del luogo e del pubblico. Questo approccio, dato anche un secondo intervento di Semeraro a distanza di mesi, dimostra di modificare il modo di concepire la recitazione in spazi chiusi, dove i personaggi diventano portatori di un paesaggio interiore che interagisce con la scena, rendendola viva e mutevole.

A Stromboli poi, l'imprevisto diventa parte integrante dello spettacolo, rendendo la pratica dell'improvvisazione competenza imprescindibile. Il grottesco emerge come chiave interpretativa che accoglie la dualità insita nella natura, fatta di bellezza e terrore. L'attore non deve ricostruire artificialmente il contesto, ma lasciarsi attraversare dal luogo, trasformandolo in materia scenica autentica.

Giuseppe Semeraro: Ciao Cristiana, siamo sul traghetto, quasi a Milazzo. Mi scuso per non averti risposto mentre eravamo a Stromboli insieme, ma, come hai visto, è stato un continuo fare e vedere spettacoli. È difficile descrivere ciò che si prova, ma sento di volerti lasciare subito una testimonianza, perché non voglio perdere queste sensazioni così forti appena arrivato in città.

Ritengo di essere stato molto fortunato. Lo spettacolo lo conosco molto bene e, nonostante le fortissime eruzioni del Vulcano, per me è stato tranquillo poter viaggiare su due canali. Perché sì, davanti ai miei occhi avevo la natura nel suo manifestarsi più potente, qualcosa che innegabilmente incuteva timore. Ero in dubbio se bloccare lo spettacolo o meno, vedevo che una parte del pubblico percepiva ciò che stava accadendo. L'eruzione era davvero molto forte. Io guardavo il Vulcano, ma non tutti potevano vederlo. Ero perso, e sento di volerti restituire un'immagine che mi è rimasta molto chiara e che, credo, avrà per sempre a

che fare con il paesaggio di Stromboli. Guardavo le nuvole muoversi nel cielo, avvatarsi, formarsi dentro e fuori di loro. Quello che mi ha stupito è che sentivo una totale armonia in quel loro continuo creare e disfare. Questo mi restituiva una grande serenità e, paradossalmente, nessun tremore.

Mi sentivo tranquillo, come sollevato. Era come lievitare con esse. Ero io stesso spettatore di uno spettacolo. Le nuvole si sollevavano dal vulcano, si avvittavano lentamente e velocemente, crescevano, si contorcevano, eppure io mi sentivo in una perfetta sintesi: organico e onirico al contempo.

La sensazione di fare teatro in questi luoghi, di essere parte del paesaggio, è totalmente diversa rispetto a quando sei dentro una scatola teatrale. A teatro sei tu, l'attore, e il pubblico: è un gioco a due. Quando sei fuori, invece, tutto questo diventa un triangolo: tu, il pubblico e l'ambiente - gli alberi, la natura, i rumori, i suoni. Tutto dipende da come ti metti in relazione con questo triangolo. Perché sì, alla fine, se ci riesci, viene fuori un triangolo, la forma più pura e precisa che esista. Emozione pura e precisa, direi. Poi, mi sentivo anch'io un vulcano. Sono stati giorni molto intensi: venivo dalle repliche a Trappeto, poi sono arrivato qui e, per entrambe le sere dello spettacolo, il Vulcano ha eruttato con una forza incredibile. Sì, mi sono sentito un vulcano io stesso: energia, forza, carica, determinazione. Non paura. Coraggio. Mi sentivo lava, lava creatrice.

L'attore, quando è inserito in un contesto naturale, ha la possibilità di sparire, di diventare un elemento tra gli elementi. Ha l'opportunità della fragilità, di perdere quella sicurezza tipica del palco, quella consapevolezza che lo rende forte, sicuro... attore, insomma.

Il teatro, immerso nella vita e nel paesaggio, diventa esso stesso paesaggio. L'attore, parte tra le parti, acquisisce umiltà, si dissolve. Non è

uno sparire che mortifica la resa, anzi!

In uno spazio così, l'attore ha la possibilità - come diceva Carmelo Bene - di "de/pensarsi", di non essere più pensiero ma azione. Di diventare organico. Certo, tutto questo accade solo se l'attore è in ascolto.

13 febbraio 2025, via messaggio WhatsApp, a grande distanza dall'evento vissuto.

Tornare alle domande di riflessione ora, rispetto all'estate, mi è molto più difficile. Ora mi ritrovo chiuso nel buio della sala teatrale e mi rendo conto - forse facendo tesoro di ciò che ho vissuto a Stromboli - che sto lavorando su personaggi per i quali non posso fare a meno di immaginare un paesaggio attorno a loro. È come se i personaggi fossero portatori di un mondo, di un loro universo, e diventassero un paesaggio essi stessi. Immagino, insomma, personaggi portatori dei loro paesaggi.

Per quanto riguarda le atmosfere, è chiaro che l'attore, in quanto corpo nello spazio, ha il compito di captare tutto, senza lasciarsi sfuggire nulla. Credo che le atmosfere vadano ascoltate, non manipolate. Solo ascoltandole si può entrare in contatto con esse. Tutto parte dalla cosa più elementare che si muove in scena, fino ad arrivare a tutto il resto. A maggior ragione quando il pubblico è vicinissimo. L'immagine più giusta è quella di un attore che diventa un'antenna. Un'antenna connessa sia con il proprio compito in scena, sia con tutto ciò che accade intorno.

Parlando d'improvvisazione, in relazione allo spazio, è fondamentale che il corpo - nella logica di una relazione animale con il pubblico - sia sempre pronto all'energia che ogni contesto gli apre.

Diventa essenziale sentire chiaramente il pubblico come una presenza effettiva, per orientare la propria energia nello spazio, direzionare

il parlato, essere. Essere lì. L'improvvisazione, in un luogo come Stromboli, è tutto. Ti permette di cogliere e restituire presenza e significato anche a una mosca.

Per quanto riguarda il grottesco e il doppio insito nella natura, mi viene in mente una poesia di Rilke, che recita: "Lascia che tutto ti accada, bellezza e terrore." Come a voler dire che le due cose non possono che coesistere, imprescindibili l'una dall'altra. Ed è il più grande insegnamento. A Stromboli non lo devi inventare, non lo devi ricostruire. Ci sei già.

**- Il *Festiva Marosi* e il percorso curatoriale della danza tra i tetti
Giulia Ferrato (direttrice artistica)**

Sintesi degli esiti:

L'esperienza del Festival Marosi e il confronto con la Festa di Teatro Eco Logico a Stromboli evidenziano come l'arte performativa possa ridefinire il rapporto tra corpo, spazio e comunità. Entrambi i progetti si radicano nell'ambiente e nella memoria dell'isola, trasformando il paesaggio in un elemento attivo della creazione scenica. Il teatro e la danza, in questi contesti, non sono più solo atti performativi, ma strumenti di relazione, ricerca e trasformazione, capaci di generare nuove modalità di fruizione artistica e di coinvolgimento territoriale. In definitiva si evidenzia anzitutto l'arte come pratica di relazione con il territorio.

I festival operano in un contesto insulare complesso, dove la cultura deve confrontarsi con le difficoltà legate all'isolamento e alle priorità della comunità locale. L'idea di co-progettazione e collaborazione tra operatori culturali diventa fondamentale per rendere sostenibili le iniziative,

superando la precarietà economica e valorizzando gli aspetti legati alla crescita sociale e identitaria.

Le pratiche artistiche sviluppate ridefiniscono le geometrie degli spazi: i tetti di Stromboli diventano luoghi di danza, il cielo è co-autore della performance e si determinando nuove forme di fruizione e sperimentazione in cui il pubblico e la comunità entrano a far parte dell'azione scenica.

Giulia Ferrato: La collaborazione con la Festa nasce per necessità. Gli operatori culturali che lavorano in stretta relazione con i territori devono necessariamente confrontarsi per costruire progetti che siano attivi e non neutrali. Osservando le reciproche pratiche *curatoriali*, s'impara sempre qualcosa di nuovo. Per coesistere con i rispettivi progetti nello stesso luogo, è indispensabile fare corpo comune.

Questo è un territorio molto difficile in cui operare. È un'isola cara, dove il turismo di massa mordi e fuggi rappresenta la principale fonte di reddito e la cultura non ha molto sostegno. Le problematiche più urgenti sono altre: la sanità, l'istruzione. Essendo un'isola, i diritti basilari faticano a essere garantiti e la cultura, inevitabilmente, passa in secondo piano.

Noi, però, operiamo con la convinzione che arte e cultura possano generare un indotto economico reale. Puntiamo il più possibile sulla destagionalizzazione, per creare opportunità diverse per gli abitanti, e loro, piano piano, stanno comprendendo il valore di questa prospettiva. Il nostro sogno è riuscire a portare le attività anche nella stagione più bassa, ma non è semplice, anche per gli impegni lavorativi che coinvolgono tutti noi.

Per quanto riguarda la Festa di Teatro Eco Logico, abbiamo iniziato un po' più tardi: loro nel 2013, noi a partire dal 2017.

Io ero una danzatrice - lo sono ancora - ma ho deciso di passare

dall'altra parte, di dedicarmi all'aspetto *curatoriale*. In realtà, tutto è iniziato molto prima, nel 2012, con i miei esperimenti di danza nei vari luoghi dell'isola.

Prima ancora del Festival, l'idea era provare a realizzare un percorso di alta formazione, anche in relazione ai miei studi pregressi per un Master in *African Studies*. Cercavo contesti in cui poter creare un ambiente adatto a una formazione non di base. Mi interessava progettare un percorso di alta formazione sulla danza che, finalmente, potesse prescindere dalla dimensione accademica, contrariamente a quanto avviene di solito in Italia.

Questa è un'isola speciale, un luogo in cui è davvero possibile indagare il processo creativo. Ci sono delle condizioni precise: l'isolamento, la distanza dalla terraferma e dai mezzi di produzione, il rapporto dilatato con il tempo. Sono tutti elementi che si connettono profondamente con le basi della creazione artistica.

Nel 2016, l'idea dell'ospitalità e quindi del Festival è nata quasi per caso. Dopo uno dei workshop, l'artista/facilitatore ospite - non creiamo mai un contesto pedagogico gerarchico, qui l'insegnante non insegna ma facilita - Peter Giasco decise di donare uno spettacolo. Era fine maggio, pensavamo di avere una decina di spettatori, corrispondenti agli allievi del workshop, ma l'isola rispose con un'altissima partecipazione di pubblico. Io vengo a Stromboli da sempre. Sono arrivata qui quando avevo otto mesi di vita. Mio nonno comprò una casa nel 1972 e d'estate ci fermavamo per tre o quattro mesi: un tempo di vacanza molto lungo. Stromboli è sempre stato il luogo della mia espressione, il posto in cui mi sentivo davvero me stessa, più vicina alla mia natura. Non a caso, dopo la maturità, ho lasciato Milano per trasferirmi a Napoli, proprio per avvicinarmi all'isola.

Credo che la particolarità del nostro Festival e della sua storia stia nella mia curatela, che fa della geometria dei tetti la sua specificità.

Un marzo sono andata a chiedere agli abitanti dell'isola se avevano un ricordo legato alla danza. Sono emerse memorie molto diverse, tra cui la memoria delle discoteche degli anni Ottanta/Novanta, che qui avevano un ruolo importante. Ma a un certo punto mi sorprese il racconto del pescatore Gaetano Musolino. Parlò di quando si costruivano i tetti delle case e i maestri costruttori li battevano. Era un gesto necessario, perché i tetti erano fatti di materiali misti - pomice, pietra lavica, *cannizzi*, calce - e andavano livellati. I tetti, un tempo, erano fondamentali: raccoglievano l'acqua piovana, l'unico modo per poterla filtrare e depurare. L'acqua dei tetti si beveva. Ma il tetto rappresentava anche la conclusione della costruzione di una casa. Immagina una Stromboli antica, con pochissime abitazioni: costruire una casa significava l'ingresso di una nuova struttura, ma anche di nuovi abitanti nella comunità. Ecco perché, quando il mastro batteva, tutti salivano sul tetto a danzare: era un rito per accogliere una nuova presenza.

Non volevo creare un *link* tematico con la storia del luogo, ma mi sembrava interessante portare i corpi sui tetti, in una dimensione sospesa.

L'esperienza ci ha mostrato che il corpo del performer non è così centrale: sui tetti, è distante, immerso nel paesaggio e nella vita quotidiana. Abbiamo osservato linee drammaturgiche precise. Sui tetti bisogna stare distanti, non si può garantire una relazione di assoluta prossimità, quindi i punti di vista si moltiplicano, la vita entra costantemente nella performance. La vicina di casa che si affaccia diventa parte della scena.

Oggi non realizziamo più tutti gli spettacoli sui tetti, ma quell'esperienza ci ha insegnato moltissimo.

- Quando l'etica si fa impresa. Il MainPartner Ricola

Luca Mori (amministratore delegato) e Linda Kemp (ufficio stampa)

Sintesi degli esiti:

L'esperienza di Ricola come *Main Partner* della Festa di Teatro Eco Logico dimostra come un'impresa possa sostenere la cultura con un approccio etico e sostenibile. Il sostegno alla Festa non è solo un'operazione di sponsorizzazione, ma un vero e proprio investimento in un progetto che rispecchia i valori dell'azienda: rispetto per l'ambiente, attenzione alle persone e crescita a lungo termine. I due punti chiave emersi sono rappresentati dall'idea di un'impresa etica e sostenibile e dalla prospettiva della cultura come scelta strategica. Ricola ha costruito il suo successo su un modello aziendale che combina economia e responsabilità sociale.

L'azienda promuove pratiche sostenibili, dalla produzione biologica alla scelta di non delocalizzare, dimostrando che il business può essere compatibile con il rispetto per l'ambiente e la comunità. Il supporto alla Festa di Teatro Eco Logico non è solo un contributo finanziario, ma un impegno concreto nella valorizzazione della cultura come strumento di crescita collettiva. Ricola non si limita a finanziare l'evento, ma partecipa attivamente.

La Festa rompe le convenzioni del teatro tradizionale, favorendo un rapporto più diretto tra artisti, pubblico e ambiente. Grazie anche al sostegno di Ricola, l'evento continua a crescere, dimostrando che la cultura può essere un motore di trasformazione sociale e di connessione autentica tra le persone.

Luca Mori: È una storia divertente quella della mia collaborazione con la Festa che, come tutte le storie, nasce per caso. Lavoro per Ricola, sono Luca Mori e sono l'amministratore delegato dell'azienda DiVita.

Mia moglie lavora nell'ufficio stampa della Mattel e molti anni fa conobbe Romana, la sorella di Alessandro. Romana aveva una bambina piccola e si trovava a un evento per uno showroom di Laura Biagiotti. Era una domenica e, in qualità di ufficio stampa, aveva deciso di spostarsi con il marito e la figlia. Ci siamo conosciute così e tra noi si è creata subito una forte empatia, tanto che siamo rimaste in contatto per tutti questi anni.

In quell'occasione mi raccontò che suo fratello era il direttore di una Festa di Teatro a Stromboli. Io le dissi che lavoravo per Ricola. Sembravano due mondi lontani, ma in realtà non lo erano affatto.

Ricola è un'azienda esemplare, di cui faccio parte da molti anni con enorme orgoglio. Sono un *manager* con una lunga esperienza e, fino ad allora, avevo cambiato azienda ogni quattro anni circa. Non trovavo più stimoli e, soprattutto, non condividevo i valori che le animavano. Ho lavorato nel mondo dei giocattoli, dei superalcolici, dei surgelati, dei dolci e del cioccolato. Sempre in aziende con principi lontanissimi dai miei. Quando ho iniziato a lavorare per Ricola, mi sono sentito subito a casa. Ricola nasce da una panetteria, negli anni Trenta. Le caramelle venivano realizzate con le erbe raccolte dai bambini in vacanza che, in Svizzera, sono ben quattro volte l'anno.

Da lì l'azienda è cresciuta in maniera esponenziale. È un'impresa, certo, non un istituto di beneficenza, ma ha sempre mantenuto una visione etica. L'ingrediente più importante è rappresentato da queste tredici erbe, miscelate con cura, frutto del lavoro di coltivazione di cento aziende svizzere. Grazie a Ricola, moltissimi dipendenti hanno potuto continuare a

lavorare nei luoghi in cui sono nati, svolgendo un'attività agricola di eccellenza. Tutte queste erbe, infatti, sono biologiche.

I dipendenti sono stati sempre remunerati correttamente, in un'ottica d'impresa familiare. È un modello unico: un'azienda che fonda il suo successo su erbe coltivate nelle Alpi e nelle Prealpi, senza mai delocalizzare. Questo non ha prezzo.

A differenza di altre aziende che piantano alberi di noci ovunque, Ricola produce e vende solo ciò che la terra offre, senza forzature.

Questa connessione con la terra ha portato a una visione a lungo termine, una mentalità che le aziende americane non hanno. Loro seguono le mode, noi programiamo il futuro.

Quando entriamo in un progetto come *partner* o *sponsor*, lo immaginiamo sempre come un investimento duraturo. Siamo con la Festa di Teatro Eco Logico da nove anni. Un grande aiuto è arrivato dall'Art Bonus di Franceschini, uno strumento fiscale che permette alle aziende di recuperare il sessantacinque per cento dell'investimento nei tre anni successivi, sotto forma di minore tassazione.

Non è un dettaglio da poco. Grazie a questo incentivo, mantenendo lo stesso importo iniziale, abbiamo potuto dare un'altra velocità alla programmazione e alla visione del progetto. Ricola si fa mecenate, certo, ma attraverso l'*Art Bonus* questa azione diventa sociale, genera alleanze etiche e consapevoli. Si sceglie di essere lì e non altrove.

Da anni ho deciso di sostenere solo due progetti, essendoci comunque un limite per l'*Art Bonus*: la Festa del Teatro Eco Logico di Stromboli e il Museo d'Arte Moderna di Gallarate (MAGA).

Come ho detto nel mio intervento inaugurale della Festa, eravamo avanti di dieci anni quando abbiamo iniziato. All'epoca ci guardavano come marziani. Ci dicevano: "Ma voi vendete caramelle, la sostenibilità

lasciatela a chi si occupa di cose importanti.”

Oggi, invece, tutto viene fatto apparire come sostenibile, anche l’insostenibile.

Se un’azienda che vende idrocarburi crea una divisione chiamata *Plenitude* per rifarsi una verginità ecologica, è chiaro che non può riuscirci.

Non bastano i proclami, servono i fatti. Questo è il problema del *greenwashing*, contro cui dobbiamo combattere. La politica aziendale di Ricola è raccontare cosa sta dietro il marchio, anche se lo conoscono tutti.

Dietro c’è una struttura, una filiera produttiva sostenibile, una visione concreta. Abbiamo sempre lavorato per permettere alle persone di rimanere nei loro territori d’origine, e siamo stati i primi, più di trent’anni fa, a studiare la *stevia* come dolcificante naturale. Per anni l’abbiamo venduta solo in Sud America, poi in Giappone, e infine è arrivata anche in Europa. Un processo lento e graduale, senza forzature.

Pensa al pacchetto di caramelle, che ha la stessa forma di un pacchetto di sigarette. Anche questa è un’invenzione di Ricola, nata negli anni Settanta. Nel suo piccolo, è una soluzione ecologica, perché consente di vendere le caramelle sfuse, senza incarti.

L’azienda stessa è costruita con criteri ecologici. Tutti gli stabilimenti sono stati progettati da due artisti svizzeri, gli stessi che hanno realizzato la Feltrinelli a Milano, con un impatto ambientale minimo.

L’ultimo stabilimento, il Palazzo delle Erbe, è stato costruito nel 2016 interamente in argilla, il più grande in Europa. L’argilla è stata presa a chilometro zero e, oltre a essere bellissima da vedere, è il miglior isolante naturale. I romani lo sapevano già. Con l’argilla si isola perfettamente l’interno dall’esterno, senza bisogno di riscaldamento o condizionamento.

Oltre al primo stabilimento vicino a Basilea, ne è stato realizzato un secondo, per evitare di fare un terzo turno. In una comunità di

tremilacinquecento abitanti, lavorare di notte avrebbe significato spezzare le famiglie. Ricola non ha mai cercato il boom all'americana, il super profitto nel trimestre. Non ha lasciato a casa nessuno durante il Covid, né in Italia né altrove.

Questa è un'azienda con una visione che viene dalla terra: crescita progressiva, calma, *low profile* come stile di vita. Ero abituato, in altre aziende, a vedere l'azionista entrare nel mio ufficio senza bussare. Qui ti chiamano prima per chiedere se possono. È una questione di metodo e cultura del comportamento. La successione non è automatica per appartenenza familiare: bisogna avere competenza e aver lavorato almeno tre anni fuori da Ricola.

L'azienda si preoccupa di mettere le persone nelle migliori condizioni. Se sei felice di lavorare, ne beneficiamo tutti.

2 luglio 2024, durante l'edizione del 2024 dal vivo presso il Bar Ingrid.

Rispetto all'anno scorso, volevo aggiungere una precisazione sull'azienda. L'Apicorpe è una certificazione rilasciata da un istituto nato negli Stati Uniti e oggi attivo in tutto il mondo. Attribuisce un punteggio alle aziende valutando il loro impegno nel rispetto dell'ambiente, nella trasparenza, nella gestione dei dipendenti e nell'incentivazione dei fornitori a diventare più sostenibili. L'idea è mantenere il paradigma del profitto, ma senza che questo ricada negativamente sull'ambiente, sulle persone e, soprattutto, sui propri lavoratori. Si tratta di un modello di crescita più armonico, forse meno impressionante, ma più equilibrato.

Una delle poche cose positive del Covid è che ha spinto le aziende a ripensare le proprie fonti di approvvigionamento. Hanno ricominciato a produrre più vicino, per garantire una filiera più chiara e sicura.

Noi collaboriamo con la Festa del Teatro Eco Logico perché ne condividiamo il linguaggio. Certo, siamo stati anche sponsor dei concerti di Vasco Rossi, dove abbiamo distribuito milioni di caramelle, ma se vuoi davvero raccontare i valori di Ricola - perché il vero rischio non è la fine della terra, ma dell'uomo sulla terra - devi trovare i contesti giusti.

E Stromboli, con la sua Festa, è uno di questi. L'effetto volano è fortissimo, anche se ti rivolgi a trecento persone anziché a tremila.

È nella natura di Ricola affiancare grandi eventi di massa, ma anche realtà più selezionate. Lo facciamo, ad esempio, anche con *Paglia e Fieno*, un festival vicino al Lago Maggiore, dove si parla a poche centinaia di persone. È un equilibrio tra qualità e quantità.

30.6.24, presso la Libreria di Stromboli.

Linda Kemp, ufficio stampa Ricola: Quando sei immerso in questo posto, non vuoi più andartene. Sei costretto ad abbandonarti all'atmosfera, a confrontarti con una potenza naturale sconvolgente. Solo vivendola puoi comprenderla, ed è sempre la prima volta, perché cambia di continuo.

Quest'anno, per esempio, hanno dato il codice di allerta rosso per l'eruzione. Eppure, qui sembra tutto tranquillissimo. C'è una fiducia immensa nel Vulcano.

Sono arrivata a Stromboli grazie al mio lavoro, dieci anni fa. Mi occupo della comunicazione di Ricola per l'azienda Di Vita, una sua filiale con sede a Busto Arsizio. Quando Ricola ha deciso di diventare *main partner* in ambito ecologico, ho capito che per comunicare questo impegno dovevo conoscere la realtà dal vivo, sperimentarla in prima persona.

Quando parli di questa Festa, nessuno immagina davvero cosa

significati dal punto di vista spirituale. È difficilissimo da spiegare. Per me è un vero viaggio interiore. Io lo racconto con parole semplici, mi rivolgo alla stampa che, a sua volta, parla ai consumatori. Ma sento la frustrazione di non poter trasmettere tutta la filosofia che c'è dietro. Bisogna limitarsi agli spunti principali, anche perché bisogna stare entro un certo numero di battute. Cerchiamo di veicolare meglio il messaggio attraverso le interviste radiofoniche. Io sono l'ufficio stampa per Ricola, ma l'ufficio stampa della Festa, da diversi anni, è Marina Saraceno.

La prima volta che sono arrivata, nel 2014, per la prima edizione, sono rimasta profondamente colpita. Non immaginavo di essere così vicina al Vulcano. Lo visualizzavo, certo, ma pensavo di trovare molta più terra, una possibilità di fuga in caso di pericolo. Invece no. Mi sentivo nell'ombelico del Vulcano. Nei primi anni brontolava tantissimo, incuteva paura. Camminavi in spiaggia o lungo un sentiero e, all'improvviso, ti esplodeva qualcosa sopra la testa. Nei primi giorni provavo un disagio fisico, una paura viscerale. Alloggiavamo a Casa Carlotta, vicinissima al Vulcano.

Ora mi sono abituata, amo quest'isola e il suo isolamento... anche se, diciamo, è un finto isolamento. Il tempo qui si rielabora nello spazio.

Riconosci i volti delle passate edizioni, come se appartenessero all'isola. Ma per me, più che un legame con le persone, Stromboli è un contatto con la natura. Ogni anno che torno, noto cambiamenti positivi. Sembra più verde, più curata. Vedo più amore da parte degli abitanti, soprattutto dopo la tragedia dell'incendio del 2022.

C'è una maggiore consapevolezza in tutti, turisti compresi. Qui la natura comanda e noi viviamo grazie alla meraviglia del creato. Ti accorgi di essere solo un ospite. Un ospite che deve fare poco, per non disturbare con la sua presenza. Mi sento una privilegiata a essere qui.

Qui il teatro è vissuto in modo completamente diverso. Non è teatro, è natura. Tutti i luoghi scelti sembrano nati per le rappresentazioni. La scelta degli spazi è attenta, e tutto diventa naturale.

Qui il teatro è organicità, armonia, naturalezza assoluta.

La sorella: Per me, Stromboli è fiori, serenità, uccelli... Tutto ciò che serve per tornare alla natura, allo stato zero. Vivo in Olanda e sono in pensione da tre anni. Sono felicissima di venire qui.

- L'unità di spazio e di tempo: il paesaggio

Interventi misti del direttore artistico, degli allievi e degli organizzatori.

Sintesi degli esiti:

L'esperienza della Festa di Teatro Eco Logico a Stromboli dimostra come teatro e paesaggio si fondano in un'unità inscindibile di spazio e tempo. Il contesto naturale e architettonico dell'isola diventa indiscutibile parte attiva della performance, determinando una nuova percezione del tempo scenico e dell'azione teatrale. Il teatro diventa un'esperienza vissuta nel luogo e con il luogo. Il paesaggio viene percepito come unità e il tempo della performance non si esaurisce nella durata dello spettacolo, ma si espande, creando i presupposti transitivi e intransitivi del teatro diffuso.

L'esperienza dello spettatore non è scandita solo dall'azione teatrale, ma anche dal fluire della vita sull'isola: il teatro esiste nel tempo della natura e della comunità, annullando la separazione tra scena e quotidianità.

Questo approccio consente di sperimentare un teatro che non si interrompe mai, ma che continua a vivere nel presente, nei ricordi e nella percezione di chi lo attraverserà.

Alessandro Fabrizi: Effettivamente, la restituzione alla realtà per lo spettatore e per l'attore avviene attraverso cose semplici: un'onda di mare che t'inzuppa, un'ape che ti punge. Ritorni nel tuo corpo, in una presenza chiara. Non puoi astrarti come in una sala teatrale, sei costretto a rimanere nel corpo, anche attraverso i fastidi che la natura ti provoca. La natura partecipa, collabora, ti aiuta, ma prima di tutto t'infastidisce.

Il paesaggio è vero, ma è diverso dalla natura: è il risultato del montaggio di un frame. Se lo attraversi con una visione teatrale, moltiplichi le possibilità. Così, quando guardi Maurizio Rippa cantare, nella tua percezione senti anche quell'uccello che gli vola sopra la testa. Ci sono elementi che si mettono in relazione tra loro involontariamente.

L'attività dello spettatore diventa ancora più creativa: puoi mettere insieme una roccia, un animale, un dettaglio qualsiasi, perché in scena accade sempre qualcosa. Ecco perché lo spettatore si diverte: partecipa attivamente alla creazione.

Francesca Caprioli: Gli spazi sono quelli già dati, come la natura che si presenta così com'è. Solo attraverso l'intervento umano diventano luoghi.

Il luogo è dove si stratifica la memoria. Citerei Fernando Garcia:

«Non tornare dove un giorno sei stato felice. È una trappola della malinconia: tutto sarà cambiato e niente sarà più come prima, nemmeno tu.». I luoghi si fanno spazio dentro di te, ti assorbono e assorbono i tuoi ricordi. Si trasformano in paesaggio, come se fossero frammenti di uno spettacolo.

Lo spazio è asettico, un po' come la natura che vive a prescindere dall'uomo. Il paesaggio, invece, è un'elaborazione umana, così come lo è il luogo. Un luogo si crea quando lo si vive, lo si abita. E se abitare significa

anche mettere in scena, allora tutto diventa un'unica compenetrazione.

Per me, Stromboli ha avuto un ruolo spiazzante. Abbiamo creato uno spettacolo per l'isola, senza conoscerla.

L'ho scoperta insieme ai miei compagni del gruppo *Fabrica*.

Il paesaggio di Stromboli è legato al concetto di ecologia, che viene dal greco *oikos*, casa. L'ambiente in cui tutti viviamo e che tutti ci comprende. Vulcano, tombe del cimitero, uomini che le hanno costruite... tutto è stratificato nello stesso luogo. Noi, nel sagrato di San Bartolo, abbiamo messo in scena Arato. Ma quel luogo si è fatto presente a noi con tutte le sue stratificazioni: il vulcano, il terreno, la chiesa, noi stessi e il pubblico che ci guardava. Lo spettatore, come l'attore, compie un montaggio interiore. Non puoi levare la chiesa dietro le spalle di Laura. L'esperienza è unica, irripetibile. Stromboli non ti consente di rifare due volte la stessa cosa. Se lo spazio è neutro, il luogo è fatto delle esperienze che vi si depositano. Il paesaggio è, per me, un montaggio di strati.

Alessandro Fabrizi: Eva, che abita a Stromboli e ha partecipato a tutte le edizioni, dice sempre che questi luoghi, carichi di storia, vengono rianimati dalle storie della Festa. Luoghi che per gli abitanti hanno già un significato, con le performance assumono nuove dimensioni.

Ad esempio, c'è un posto dove è morto un ragazzino. Quando fecero una performance in quel luogo, Eva disse: «Gli avete ridato vita.» Era come se quel luogo avesse ricevuto un nuovo colore, un nuovo significato, un pensiero che andava oltre la tragedia.

Maurizio Ripa: Spesso i luoghi sono solo spazi di passaggio. Ma uno spettacolo ti costringe a fermarti. E quando ti fermi, osservi, vivi, provi emozioni. Quel luogo diventa una pietra miliare della tua esistenza. È come

il posto dove qualcuno ti ha chiesto di sposarti: anche se è orrendo, non lo dimenticherai mai. Un'emozione legata a un luogo è definitiva.

Laura Mazzi: Da attrice, avendo partecipato a tutte le edizioni, non ho potuto vedere tutto ciò che è successo. Ma voglio restituire un'immagine che, secondo me, può essere utile per comprendere il paesaggio teatrale.

Durante *Sogno di una notte di mezza estate* abbiamo deciso di rispettare i tempi del testo, rappresentando le scene negli orari in cui, secondo Shakespeare, accadevano. E lì si è creata una magia. Durante la scena in cui gli innamorati si addormentano nel bosco, il pubblico andava via... e tornava alle cinque e mezza del mattino per trovarci ancora lì, addormentati. Ovviamente, nel frattempo, eravamo andati a dormire tre ore in un altro luogo. Ma per gli spettatori quel bosco era rimasto tale. Non era un'illusione che si concludeva la sera per poi ricominciare altrove. Il luogo era fermo, sospeso, incantato. Ci chiedevamo: «Chi verrà mai alle cinque del mattino?» Eppure, arrivavano.

Aggiungo poi che *La Tempesta*, vissuta da spettatrice, non è stata per me un'esperienza teatrale, ma un'esperienza totale. Vedere *La Tempesta*, con il mare in tempesta, sembrava quasi che ogni elemento fosse in sintonia con il testo. Non sapevo nulla di cosa avrebbero fatto, era tutto una sorpresa. Ricordo i costumi di Marina Asciarelli: stupendi. Non c'era nulla di improvvisato. Ci credevi. Ci credevi ai personaggi, stavi vivendo quella storia. Ma la cosa più sorprendente è stata la reazione dei bambini. Lo spettacolo era lungo, durava tre ore e si svolgeva in tre location diverse. Ero convinta che non avrebbero retto, ero già pronta ad abbandonare per portarli a mangiare. E invece, quando ho detto: «Andiamo?» mi hanno risposto: «Assolutamente no! Vogliamo vedere come va a finire!» Per loro

è stata un'esperienza indimenticabile. E non erano solo i miei figli. C'erano altri bambini, di cinque, sei anni, tutti rapiti dalla storia. Uno di loro si è persino alzato in piedi e ha urlato: «Prospero, sei un grande!» Io sfido qualsiasi teatro nazionale a ottenere un miracolo simile. Noi non eravamo solo spettatori. Eravamo paesaggio teatrale.

Francesca Caprioli: Come i miei figli con Aminta. Quello era il bosco di Aminta. E nei loro ricordi lo è ancora. È come il mistero di Babbo Natale. Io voglio sapere cosa fanno i due innamorati dopo, quando non li vedo. Io devo arrivare prima che si sveglino. Sono cose sacre. Ci devi credere al cento per cento. Ed è qui che il paesaggio diventa luogo. Perché siamo tutti immersi nella stessa identica immagine.

Maria Vittoria Argenti: I passaggi erano impervi, ma c'era sempre qualcuno a guidare. C'era chi cantava, chi parlava. Gli spettatori non erano mai soli. Anche i passaggi tra le tre location della Tempesta facevano parte dello spettacolo. Diventavano paesaggio, parte del corpo unico dell'opera.

Alessandro Fabrizi: A Stromboli, per il contesto in cui sei immerso, ho scoperto l'importanza della distrazione per lo spettatore. Se uno spettatore sa di potersi distrarre, paradossalmente si concentra di più. Diventa più coinvolto, più attento. Il bambino cui viene detto "Stai zitto e buono" in un teatro al chiuso, al buio, avrà solo voglia di scappare. Sulla spiaggia, invece, se sa di potersi alzare quando vuole, tutto cambia.

D'altronde, i momenti più alti della storia del teatro - penso al Teatro Greco e al Teatro Elisabettiano - sono nati in contesti in cui il pubblico entrava, usciva, mangiava, si muoveva. Il teatro ha bisogno di questo spazio vivo, largo. Non ha nulla a che vedere con lo stare seduti in silenzio,

su una poltrona di velluto, a guardare qualcuno illuminato che ti racconta la verità.

A contatto con la natura, torniamo a una dimensione reale, necessaria.

Qui, se uno spettacolo non funziona, hai la libertà di alzarti e andartene.

Leonardo Gambardella: Il tema del paesaggio apre una questione importante: la libertà. A Stromboli, lo sguardo si apre. Hai un orizzonte infinito intorno a te. Ed è proprio questa la vera conquista della libertà.

Ancora oggi, molti raccontano di questa abitudine: quando si arriva a Stromboli, ci si toglie le scarpe. Si cammina a piedi nudi. Questo aiuta tantissimo nel lavoro pedagogico. Nel laboratorio, il contatto diretto con la terra cambia il modo di stare nel proprio corpo. Aiuta a percepire la voce, il respiro, l'espressività in un modo che non è riproducibile altrove. Ecco perché da anni continuano a tornare persone da tutto il mondo. C'è qualcosa di specifico nel fare teatro qui. Va oltre le immagini, oltre gli elementi scenici. Nel laboratorio, ad esempio, il punto centrale è questa terrazza aperta. Aperta anche alle difficoltà. Il sole può essere insopportabile, ci sono zone scomode e impraticabili. Ma è proprio il limite, la difficoltà, a rendere gli allievi presenti. Non puoi minimamente paragonare questa esperienza a un laboratorio in città, dentro una stanza chiusa e sicura.

Allievi corso Linklater e Scuola Teatro Azione: A Stromboli tutto si amplifica. Ti costringe a stare nel luogo, a respirarlo davvero. Da spettatori e studenti, ogni passaggio da un contesto all'altro diventa un'esperienza totale. A livello percettivo, Stromboli è profondamente visiva.

Silvia Ignoto: Tutti i sensi sono coinvolti. Nel laboratorio lavoravamo

scalzi, ma poi continuavamo a camminare scalzi per tutta l'isola. Il contatto dei piedi con la terra diventa un'esperienza potentissima. A livello uditivo, senti il mare, il vulcano, gli uccelli. Il sole che brucia sulla pelle. Perfino il gusto ne è coinvolto. Ma è soprattutto la vista a subire una rivoluzione: qui hai uno spazio a trecentosessanta gradi. Libero. Aperto. Immenso.

Maria Vittoria Argenti: Ricordo con esattezza un esercizio. Dovevamo dire qualcosa nel tempo di una fiamma di fiammifero. Alcuni riuscivano a dire solo una parola, altri poco più. Era un gioco finale, nell'edizione del 2021. Patrizia Menichelli ci aveva guidati per dieci giorni in un percorso ispirato alla poetica del *Teatro de Los Sentidos* di Enrique Vargas. Attraverso una serie di esercizi, ci ha portati dentro un vero e proprio percorso di luce. Era l'anno dopo il Covid. Un'esperienza di coinvolgimento totale. Per me, è stato il momento in cui ho finalmente potuto abbracciare di nuovo qualcuno. Dopo due anni senza abbracci.

Maurizio Rippa: Mi chiedo spesso quanto duri davvero l'esperienza della Festa. A Stromboli inizia appena scendi dalla nave. Mentre metti piede sull'isola, sei già dentro lo spettacolo. È un'esperienza totale. Se parti da Napoli, ad esempio, ti addormenti con il Vesuvio e ti svegli con Stromboli. C'è un passaggio, un rito, un percorso iniziatico. Dormi, e ti svegli da un'altra parte. E poi c'è il rito dell'addio. I saluti struggenti, lo strazio di lasciare un teatro che non puoi portarti via. Rimane dentro. Per tutto l'anno.

Laura Mazzi: Per me, la percezione più forte è quella uditiva, senti costantemente la voce del vulcano e, quando il vento gira, la senti ancora più forte. Sembra un tuono. Cerchi le nuvole nel cielo, pensi che stia per piovere ma il cielo è limpido. Ed è *Iddu* che parla. Anche l'olfatto è

potente, gli odori di Stromboli sono indimenticabili. Nel 2020 non c'è stata la Festa perché c'era il Covid, ma io sono andata e precisamente nel medesimo periodo in cui in genere è prevista la Festa, dunque a fine Giugno. La cosa interessante rispetto al tema del paesaggio è stato proprio vivere l'isola proprio nel momento in cui doveva esserci la Festa e non c'era. È stata una sensazione strana, sentivi che il paesaggio era diverso, ma non intendo solo per gli spettacoli, ma per le persone che sempre passano per andare agli spettacoli, per tutti coloro che vanno ad allestire lo spazio. Stromboli, quando c'è la Festa, è piena di noi e il suo paesaggio ne risente. In quell'occasione mi fu chiaro, percepivo una precisa sensazione di vuoto, di mancanza.

**- L'esperienza come veicolo di conoscenza. Lo spettatore reale
Interventi misti del direttore artistico, degli organizzatori e degli
allievi.**

Sintesi degli esiti:

La Festa dimostra come il teatro possa essere un veicolo di conoscenza che coinvolge lo spettatore in modo diretto e reale. Qui la separazione tra attore e pubblico si annulla. Il teatro viene vissuto come esperienza diretta e autentica, non ci si basa su effetti scenici o artifici spettacolari, ma tutto è fondato sulla relazione immediata. Lo spettatore è "reale" e la sua partecipazione è assolutamente spontanea. Il pubblico della Festa non è selezionato o abituale, ma spesso è fatto di persone non avvezze al teatro. Questo crea un'interazione genuina, dove la risposta

dello spettatore diventa una misura dell'efficacia della performance. L'assenza di barriere tra scena e pubblico permette una partecipazione orizzontale, dove l'esperienza teatrale si costruisce nel momento e con le persone presenti. Vivere il teatro in un ambiente aperto e imprevedibile come Stromboli significa scoprire il valore del teatro nel suo farsi, senza filtri. Il contesto costringe attori e spettatori ad adattarsi e a riscoprire la relazione diretta tra corpo, spazio e tempo. Lo spettatore non assiste, ma attraversa il teatro, facendo un'esperienza che lo coinvolge e lo trasforma.

Alessandro Fabrizi: Certe cose che facciamo da tredici anni ora sono diventate di moda. Spesso, leggendo i bandi, non si capisce granché: si parla di allestimenti, amplificazione... ma noi, a Stromboli, ci spogliamo di tutto. Ne parlavo proprio ieri in classe, e una ragazza mi ha detto: «Ultimamente mi stufo ad andare a teatro e vedere questi registi che ci tengono così tanto a farci vedere quanto sono bravi, con tutti questi effetti.

Ma nella maggior parte dei casi, questi effetti non hanno nessuna coerenza tra loro. Non si potrebbe tornare all'essenza?» Lo ha detto una ragazza giovane, di soli ventidue anni. E con me sfondava una porta aperta. Senza nulla togliere alle esperienze meravigliose che ci hanno regalato registi come Wilson, Ronconi e tanti altri, adesso forse è proprio un'esigenza. Si sente forte il desiderio di rifondare il teatro a partire da uno stato zero, dal grado più elementare possibile.

Leonardo Gambardella: L'idea dello *spazio vitale* dell'attore che tu citi mi fa pensare a una delle esperienze iniziali, antecedenti alla nascita della Festa come luogo di ospitalità, quando esisteva solo il seminario. All'interno del percorso pedagogico si è sempre manifestata un'estrema

ricchezza linguistica, una vera e propria Babele di lingue, che in un luogo così speciale riuscivano a coesistere in maniera sorprendentemente armonica. C'era chi parlava in inglese, chi rispondeva in italiano, e da questa naturale convivenza nacque l'idea di fare incursioni plurilingue, con pezzi improvvisati tratti da Shakespeare, su una terrazza di un locale commerciale aperto al pubblico. La scena era fluida: tutti facevano aperitivo, ma sembrava che spontaneamente gli altri si spostassero, lasciandoci lo spazio per presentare ciò che per noi era urgente e vitale.

In quel momento ho avuto la percezione concreta della relazione tra attore e spettatore, ma in modo totalmente diverso dal teatro: orizzontale e autentico. Era un modo per testare se riuscivamo davvero a coinvolgere chi ci osservava. E questa è una grande differenza rispetto a una semplice sala prove o a un teatro, dove - volenti o nolenti - gli spazi sono già definiti e preordinati. Qui tutto si realizzava nel momento, in divenire.

Alessandro Fabrizi: In tutti questi anni ho avuto il privilegio di creare in uno degli spazi più belli del mondo. Non perché non avessi altri luoghi a disposizione, ma perché sceglievo proprio questo spazio.

Fin da bambino venivo qui. C'erano giardini ovunque, e con pochi pezzi di pietra mi immaginavo interi spettacoli. Per me, vedere spazi naturali ha sempre significato immaginare persone che vi recitassero sopra.

Difficile dire quando tutto è realmente iniziato. Credo sia accaduto a pezzi, come un montaggio spontaneo. Non è che un giorno ti svegli e dici: «Ho questa urgenza e ora la risolvo mettendola in scena.» No. Ti ritrovi a fare delle cose, e solo dopo capisci che le hai fatte perché avevi davvero quella necessità. Una necessità che, nel tempo, ha mostrato tutta la sua forza e consistenza. Oggi, purtroppo, non si parla più di spazi pubblici.

Dopo il Covid e l'incendio, ottenere permessi è diventato quasi

impossibile. Ma questa difficoltà si è trasformata in un'opportunità. Siamo stati costretti a spostarci quasi esclusivamente in spazi privati, eppure la dimensione dell'isola e della comunità continua a risuonare. Solo in modo diverso, rinnovato. Gli spettatori ormai ci cercano. Prima ci trovavano per strada. Adesso, invece, vengono a cercarci consapevolmente. Lo spazio che condividiamo è diventato reciproco, vitale. Un legame che ci siamo conquistati nel tempo, attraverso il desiderio di condividere questa esperienza.

Laura Mazzi: Lo spazio di Stromboli è per me uno spazio artistico di rinascita, di ricarica. Anno dopo anno, si è rivelato sempre più così. Mi nutro artisticamente di tutto questo. E poi, per il resto dell'anno, lo lascio scorrere dentro di me.

Maria Vittoria Argenti: Tutto, qui alla Festa di Stromboli, diventa motivo di apprendimento. Succede ogni anno, immancabilmente. Accade guardando gli spettacoli degli altri, accade mettendo in scena i tuoi, accade nei momenti di incontro tra una rappresentazione e l'altra, nelle chiacchiere del mattino al bar. Forse è proprio questa la differenza tra Festival e Festa.

Qui ci si incontra davvero. C'è uno scambio continuo con il pubblico, con gli altri artisti. È impossibile non portarsi a casa un intero mondo. Se mi chiedi una cosa in particolare, non saprei cosa rispondere... perché è tutto.

Alessandro Fabrizi: Come regista e come essere umano, ho imparato tantissimo dalla Festa. È stata una grandissima scuola. Chi me lo avrebbe mai detto che un giorno avrei accettato di fare prove aperte, davanti a chiunque passasse? Io, che le prove le ho sempre fatte in una stanza chiusa,

blindata. E invece, attraverso la Festa, ho scoperto quanto è divertente farle con la gente. E quanto ti ispirano. Se qualcuno si ferma a guardare, capisci subito se quello che stai facendo funziona. L'attenzione spontanea è un segnale potentissimo. In questi anni abbiamo scoperto tante cose, che ormai ho dimenticato. O meglio, ho incorporato, fanno parte della mia nuova natura di artista.

Il giorno della messa in scena de *La Tempesta*, volevo chiamare Stefania Minciullo per dirle di bloccare tutto. Non facciamo lo spettacolo. Quella telefonata non è mai arrivata. E meno male. Guardando il mare così mosso, avevo pensato che non fosse il caso di andare in scena. Ma poi, in una sorta di sincronia celeste, il mare ha bagnato gli spettatori esattamente nel momento in cui Prospero gettava la bacchetta in acqua. Gli spettatori e gli attori si sono alzati all'unisono, proprio all'arrivo dell'onda. È stato un momento unico. Sembrava tutto studiato.

Francesca Caprioli: Io odio le repliche, odio proprio il concetto stesso di replica. Studio l'artigianato, faccio cose artigianali, e non posso credere che qualcosa sia davvero ripetibile. Con Stromboli ho trovato un'alternativa reale, una sorta di auto-aiuto concreto, una dimensione di ascolto reciproco tra il luogo e l'attore.

Abbiamo realizzato due repliche dello spettacolo *Arato* ed erano due cose completamente diverse. Sì, è vero, le repliche non sono mai identiche, ma il teatro, diciamolo, questa cosa la nega. Tutto è standardizzato. L'attore deve fare salti mortali per non ripetersi. Quando assisto a due spettacoli consecutivi, provo una gioia infinita quando un attore ride lì dove nella replica precedente non lo aveva fatto. Lì vedo l'essere umano. E nell'artigianato, cerchi sempre l'essere umano. Ho vissuto questa esperienza in modo fortissimo portando una puntata del gruppo *Fabrica*, un

reading con musica che facciamo spesso. Non era uno spettacolo pensato appositamente per Stromboli, era uno di quelli che hanno girato ovunque. Eppure, è diventato qualcos'altro. Certo, è ovvio, ogni replica è diversa. Ma qui il cambiamento è stato radicale. A Stromboli, l'attenzione si è posata su dettagli ai quali non avevo mai fatto caso. Il silenzio - un vero silenzio - che si creava in certi momenti. La scomodità della situazione, che cambiava la postura degli attori e degli spettatori. I *feedback* sono stati di un coinvolgimento che altrove non trovi.

La gente piangeva. I musicisti mi hanno detto di aver sentito i testi in un modo completamente nuovo. Su *Shaut*, Valentina mi ha confessato: «Mi stavo sentendo male, non ho mai cantato così in vita mia». Era finito lo spettacolo, avevamo pianto, eppure intorno a noi tutti ballavano.

Noi facciamo anche serate *dance*, siamo abituati, ma Valentina mi ha detto: «Non mi sono mai sentita così. Avevo l'impressione di essere un motore che si autoalimentava, che andava avanti da solo, oltre ogni mia aspettativa e potere di controllo». Stromboli nega in assoluto il concetto di replicabilità. Ecco cosa intendevo parlando dell'unità di luogo e di tempo. Quel giardino, per me, sarà sempre animato da noi. Lì, proprio lì, saremo presenti per sempre. Almeno nell'immaginario. E quindi nel paesaggio che abbiamo costruito insieme, noi attori e gli spettatori. Credo che tutto questo abbia a che fare con il concetto di totalità.

Alessandro Fabrizi: A Stromboli ho imparato un'altra cosa, e riguarda la sensazione di avere a che fare con un pubblico reale.

A Roma, quando faccio uno spettacolo, incontro sempre le stesse persone: devo invitare i miei amici, i parenti, gli amici degli amici, e alla fine il pubblico è sempre quello, con poche variazioni.

A Stromboli, invece, è tutta un'altra storia.

Ricordo ancora l'anno dopo de *La Tempesta*, quando la ragazza che faceva le pulizie alla Nassa mi disse: «Ah, quest'anno c'era poco teatro. Io voglio il teatro, io voglio teatro.»

E lì mi sono detto: «Mamma mia, qui stiamo facendo qualcosa che ha davvero un senso». A Stromboli ti confronti con persone che non sono abituate al teatro.

È anche vero, e questo un po' mi dispiace, che da un paio d'anni si è formato un pubblico più stabile. Le persone si organizzano in gruppo, bloccano le vacanze in funzione del Festival. Mi piacerebbe trovare un modo per riaprire gli orizzonti - e qui la questione economica non è da sottovalutare - ma posso dire con certezza che fino a qualche anno fa esisteva un vero incontro con un pubblico sconosciuto.

2. Sezione Gombola

- Gli abitanti utopici. Abitare il borgo Rurale di Gombola si trasforma in utopia.

Interventi misti di Francesca Figini (attrice e responsabile dei progetti formativi del Teatro dei Venti) e degli abitanti utopici.

Sintesi degli esiti:

L'esperienza del progetto *Abitare Utopie* emerge come un modello unico di relazione tra teatro, territorio e comunità. I tre punti cardine che emergono dalle interviste sono 1) L'abitare il progetto utopico del teatro dei Venti come scelta consapevole e coraggiosa; 2) Il teatro come pratica di comunità e azione politica; 3) La relazione tra luogo, memoria e trasformazione. Andando per ordine si evidenzia un processo in cui l'atto di *abitare* si

configura non solo come una presenza fisica in un luogo, ma come una convinta scelta di relazione con lo spazio, le persone e la memoria del territorio.

L'idea di *abitanti utopici* nasce, infatti, dalla necessità di superare la definizione di volontariato per descrivere un coinvolgimento più profondo, in cui chi partecipa non è solo esecutore di un progetto, ma parte attiva di un'utopia in divenire.

L'utopia, in questo contesto, non è un sogno irraggiungibile, ma un'esperienza concreta, fatta di azione, responsabilità e trasformazione reciproca. Il teatro, in questa prospettiva, si configura come un *dispositivo di comunità*, capace di generare un senso di appartenenza e di rinegoziare la storia del luogo, ponendo al centro la relazione tra corpo, memoria e ambiente.

Francesca Figini: Gli abitanti utopici sono coloro che abitano l'utopia. Molti dicono di essere stati volontari prima e abitanti utopici dopo. In effetti, è bene spiegare. L'evoluzione del progetto del Teatro dei Venti ha portato con sé questa invenzione. Il termine nasce durante il periodo Covid, quando tutto sembrava utopia. Realizzare quello che stiamo riuscendo a fare oggi sembrava impossibile. Tutto qui. Il progetto Abitare Utopie era (ed è) un manifesto poetico, un contenitore complesso e stratificato.

Quando abbiamo riproposto il Festival, nel 2020 a Gombola, in pieno Covid, ci siamo detti che chiunque decidesse di aderire al progetto non poteva essere chiamato semplicemente volontario. Si sceglieva di abitare un'utopia. Volontario era una parola troppo riduttiva. Sì, c'è la volontà, ma non è solo quello. Quello che più conta è il coraggio. Proprio stamattina ci siamo riuniti e abbiamo detto loro: «Ragazzi, noi vi chiediamo tanto. Dovete assolutamente dirci quando questo tanto diventa

troppo». Le vedi, no? Queste persone vengono, aderiscono, non si risparmiano in nulla.

Ora parliamo del Festival, ma le attività che coinvolgono gli abitanti utopici sono tantissime. Non si è solo esecutori, si diventa parte di un tutto. L'abitante utopico è chi si assume la responsabilità di portare avanti questa utopia. Molti di loro, qui da anni, ci danno consigli, proposte, suggerimenti di miglioramento. A volte sono considerazioni piccole, ma preziose - come il funzionamento dei turni, che magari non si adattano al Festival. Insomma, fai parte di una grande famiglia che ti accoglie. C'è una posizione paritaria. Scegli di essere dentro.

Massimo Gambetta: Io non ho mai frequentato i corsi con il Teatro dei Venti, mi ha portata dentro mia figlia Caterina, che è coinvolta a livello organizzativo in questa esperienza ormai da tanti anni.

Sono qui dal 2020, quando si è realizzata per la prima volta la sessione di Gombola. C'era bisogno di un impegno in cucina e, dato il mio background, ho deciso di mettere a disposizione questa mia piccola competenza.

Qui mi affascina il modo in cui l'azione poetica non è considerata intrattenimento, ma - scusate il termine - una vera e propria proposta politica. Qui è chiaro che esiste un altro modo di vedere le cose. E accade, sul serio.

Il fatto di inserirsi in un contesto attraverso l'esperienza teatrale diventa una vera forma di animazione sociale.

Si costruiscono relazioni al di fuori di ogni frammentazione e individualismo ed è proprio questo che mi muove e mi fa aderire al progetto. Qui si arriva in un luogo che ha un problema, quello dell'abbandono. Il tessuto sociale tende a sfilacciarsi. Gombola è un luogo

ultimo.

Se a Modena si è scelto di lavorare con il quartiere, qui si è fatto lo stesso, anche se in modo diverso, adattandosi allo specifico territorio.

Basti pensare al coinvolgimento, per la terza volta, dei cittadini in una produzione artistica - una produzione che ha trovato un suo pubblico importante e che ha attivato una rete di collaborazioni locali. È un metodo di lavoro, un filo comune: creare comunità. Qui la dimensione è particolare. Noi non abitiamo questo luogo, ci facciamo solo un'esperienza. Ma è evidente come tutto ciò che passa sia sostenuto dall'idea di comunità che si crea. Una comunità nella comunità. C'è la comunità degli artisti, degli organizzatori, degli abitanti utopici, degli spettatori, delle compagnie ospiti, degli abitanti del luogo. Tante galassie in un unico universo.

Abitante utopica: Sono tornata quest'anno, dopo tanti anni lontana dal teatro. Ho iniziato con il Teatro dei Venti parecchio tempo fa, col progetto della Consulta, che selezionava gli spettacoli. Poi, per ragioni personali, mi sono allontanata. Caterina mi ha chiesto di tornare e, dato che quest'anno potevo permettermelo, ho accettato con gioia. È la mia prima volta a Gombola. Ne sono profondamente colpita. Mi colpisce questa dimensione così inclusiva. Sento un'apertura autentica, volta all'unità.

Abitante utopico: Per me è un'opportunità molto stimolante, ti mette alla prova. Ti riappropri della bellezza indiscutibile di questi luoghi destinati all'abbandono e lo fai insieme ad altre persone. Alla fine, certo, diventa anche un pretesto per conoscere nuova gente. Ed è bellissimo. Ma è anche difficile e per niente comodo. C'è da lavorare, devi metterti in discussione. Nella quotidianità, dentro casa, tra le tue sicurezze e abitudini, è tutto molto diverso. Qui, invece, tutto è dinamico, e soprattutto sempre rivolto verso gli

altri, verso l'esterno. Tutto si basa sulla relazione. Ed è, a mio parere, molto salutare. Creare comunità è una pratica speciale. Secondo me, ha anche effetti importanti sulla salute mentale. Qui i tempi sono diversi, ti stimolano. La difficoltà la vivi direttamente, anche solo per la conformazione fisica del luogo. Per salire al borgo devi affrontare una salita impegnativa. Per pulire il campo in pendenza serve uno sforzo fisico.

Ma è proprio questa difficoltà a restituirti una bellezza che, nella vita di tutti i giorni, ti sfugge. Apri lo sguardo, l'olfatto, il respiro. Esci dalla dimensione quotidiana, dove tutto ti sembra facile e lineare. Qui, anche se la fatica fisica è maggiore, i tempi sono più dilatati. E così la fatica mentale è minore. A Gombola corpo e mente si accordano in una perfetta armonia.

Qui, perfino la posizione di una chiesa ti appare in armonia con tutto il resto, con la natura. L'essere umano torna a porsi domande, anche solo su dove posizionare una pietra. In ogni cosa si vede un criterio, qualcosa che nei quartieri dormitorio semplicemente non esiste.

È tutta un'altra cosa. Qui la fatica rimette in connessione mente e corpo. E questa è la vera bellezza dell'esperienza: essere tutti insieme e faticare tutti insieme. In città, è come se si perdesse la propria posizione nel mondo.

Qui, invece, avviene una sorta di ridimensionamento interno. Lasci i problemi, i pensieri, e sei qui, al cento per cento. E questo qui diventa il mondo intero.

Ieri c'era un signore molto anziano che guardava dal ponte il fiume. Gli abbiamo chiesto cosa stesse facendo. «Sto guardando i pesci». Semplice. Eppure noi, in città, non ci prendiamo mai questi tempi. Si tratta di spostare il focus, di prestare attenzione a qualcosa che solitamente ignoriamo. E forse, per un uomo che vive da sempre in questo luogo, guardare il fiume non è solo un gesto quotidiano. È una relazione con il territorio, un atto d'amore.

Pensare che quel fiume ha una storia, un trascorso, un'esistenza, e che qualcuno ancora lo guarda, ti fa capire che la forza sta proprio in questo: nell'esistenza stessa. Non è una costruzione artificiale.

È la vita. Ed è teatro.

Un'altra cosa che mi colpisce qui a Gombola è il modo in cui viene utilizzata la Chiesa. Nel Medioevo, era il luogo dove venivano chiamati i migliori artisti dell'epoca per creare statue, affreschi, opere d'arte. Oggi, il fatto che quella stessa Chiesa ospiti residenze e spettacoli, per me, è qualcosa di straordinario. Un intreccio tra passato e presente, che può segnare una direzione per il futuro.

Massimo Gambetta: Parlare di abitanti utopici significa parlare di utopia. Ma l'utopia non è solo il desiderio di proiettarsi fuori da sé, immaginando una realtà perfetta.

Quando parliamo di utopia, parliamo di qualcosa che è già accaduto, ma non è ancora realizzato. Un non ancora. Qui, però, c'è un "già" che si è realizzato. E riguarda le relazioni.

Tutto questo ce lo porteremo dietro, quando torneremo in città. E si tradurrà in una nuova posizione interiore, più decentrata da noi stessi, più volta all'inclusione e alla relazione concreta. Anche quello che sembra dato per scontato può cambiare. Fare un'esperienza in un luogo così evocativo lascia dentro un vissuto, una traccia, una tradizione di vita. Tocca corde profonde, richiama la nostalgia. E forse è proprio questo che possiamo portarci via. La consapevolezza che esiste un altro modo di affrontare le cose: con fatica fisica, senza necessariamente obbedire alle regole imposte.

Caterina Gambetta: Io porto mia madre e mio padre. È una questione di relazione, di comunità. Se faccio un'esperienza in cui mi trovo bene, in cui

c'è spazio per me, non posso non dividerla con le persone a cui tengo. Nella quotidianità questo spazio non c'è. Se nella vita di tutti i giorni non trovi opportunità di esperienza comunitaria, qualsiasi ricerca spirituale tu possa tentare, rimane fine a se stessa.

Ecco perché apprezzo l'agire poetico del Teatro dei Venti. Perché non si limita al Festival, non si riduce a un'azione singola. Costruisce l'utopia.

Quando guardo dentro me stessa, non mi chiedo mai cosa vorrei dalla mia vita. Mi chiedo cosa vorrei dalla società in cui vivo. Io non credo alla visione americana per cui sei tu che ti costruisci da solo. Per me, è la società che deve accoglierti. Deve renderti parte integrante di una struttura unica e armonica. Agire insieme, nella stessa direzione. Accogliersi. E vivere. Qui, in un posto come questo, questa condizione si fa autentica.

- *Andare a Vågg* (20/23 luglio 2023): il laboratorio residenziale.

Interventi misti degli attori-cittadini dello spettacolo *Le opere e i Giorni*

Sintesi degli esiti:

L'esperienza del laboratorio residenziale *Andare a Vågg* e dello spettacolo *Le opere e i giorni* ha rappresentato un percorso d'immersione totale nella dimensione del teatro come pratica di comunità e di riconnessione con il territorio. Le testimonianze raccolte mettono in luce il valore trasformativo di questa esperienza che ha permesso ai partecipanti di abitare il luogo non solo fisicamente, ma anche simbolicamente, riscoprendo legami con il passato e generando nuove forme di relazione con il presente e il futuro.

I risultati possono essere sintetizzati in tre punti chiave: 1) Abitare la

sperimentazione teatrale come spazio di comunità; 2) La memoria del territorio come elemento drammaturgico; 3) Il teatro come pratica ecologica e sostenibile.

Il laboratorio ha offerto ai partecipanti l'opportunità di sperimentare il teatro come pratica collettiva, come spazio di relazione in cui il tempo si dilata e si riscopre il valore del *fare insieme* fuori dalla quotidiana frammentazione della vita moderna.

Il contesto e la memoria del luogo hanno avuto un ruolo centrale nel processo creativo: elementi naturali come le querce, il bosco, il tramonto e persino il percorso in salita per raggiungere il borgo sono diventati parte integrante della narrazione teatrale. Allo stesso modo il dialetto e le tradizioni orali hanno riacquisito valore, permettendo ai partecipanti di riscoprire frammenti di storia personale e collettiva, intrecciandoli in una nuova drammaturgia capace di valorizzare la memoria senza cristallizzarla, ma rendendola viva e attuale.

L'esperienza laboratoriale ha poi messo in evidenza una dimensione ecologica del teatro che va oltre la semplice sostenibilità ambientale. Il tornare a ragionare sul lavoro con la terra, sul rapporto con le stagioni, sul riconoscimento della fatica fisica come parte integrante del processo creativo hanno permesso di ristabilire un equilibrio tra corpo, natura e azione performativa. Attraverso il teatro, i partecipanti hanno riscoperto il valore del tempo, della relazione e della memoria, costruendo un'esperienza (diffusa) che non si esaurisce nello spettacolo, ma continua a vivere nelle persone e nei luoghi che l'hanno generata.

Nell'intervista non vengono riportati i nomi perché realizzata subito dopo la visione di uno spettacolo durante il Festival, in una dimensione di festa in cui si è esplicitamente deciso di parlare liberamente a prescindere dall'identificazione, volutamente perdendosi nella dimensione di gruppo.

Abitante donna: Frequentiamo questo laboratorio dal 2020, quindi da tre anni. Noi quattro ci siamo fin dall'inizio. Altri sono andati via, altri si sono aggiunti dopo. Certo, il gruppo si è ridotto, ma noi quattro siamo rimasti uniti. Abbiamo saputo del laboratorio tramite un buon passaparola che girava nel territorio. Siamo di Gombola, Polinago, Maranello. Ci conoscevamo solo di vista, molti di noi hanno figli che frequentano la stessa scuola.

Del Teatro dei Venti avevamo sentito parlare, ma non avevamo un'idea concreta. Non conoscevamo i loro progetti. Un giorno ci siamo trovati all'Asineria di Gombola e ci hanno spiegato il progetto laboratoriale. Il laboratorio, invece, si è sempre svolto qui, su al borgo di Gombola, anche durante il Covid.

Abitante uomo: È stato fondamentale conoscere questi luoghi, le persone che ci abitano, tutto molto concentrato. Questa zona, pur abitando a Polinago, non la conoscevo. L'ho scoperta attraverso il Teatro.

Abitante donna: In realtà, lo abbiamo vissuto profondamente, entrando in relazione anche con i suoi elementi naturali. Le tre querce che vedi lì hanno avuto un ruolo importante nello spettacolo *La Passione*, una di esse è proprio quella dell'impiccagione di Giuda. Anche il tramonto, il boschetto, ogni elemento ha assunto una forma umana con cui siamo entrati in connessione. Erano coinvolti anche i nostri figli: accoglievano Gesù a Gerusalemme per la Domenica delle Palme. Un gruppo di quindici bambini gli correva incontro. Noi, a nostra volta, siamo stati spettatori di una vera magia. Nel secondo spettacolo, *La natura umana*, eravamo solo una sorta di cornice, ma ci sentivamo parte integrante del tutto. Osservavamo il

movimento degli attori, ne capivamo le dinamiche e, pur non essendo al centro della scena, avevamo la percezione di far parte di qualcosa di importante, oltre che della comunità del Teatro dei Venti, che fino ad allora non conoscevamo.

Noi non andiamo a teatro insieme, gli impegni familiari ce lo impediscono. Ma questo è il nostro teatro. È una fuga dalla quotidianità per ritrovare il tempo e, quindi, noi stessi. Qui riscopriamo una lentezza preziosa, che ci permette di vivere un progetto creativo di cui nessuno di noi ha una visione chiara, ma che Stefano Tè conosce. Ci affidiamo a lui.

Tu non sai dove andrai a finire. Parti battendo le mani su un tavolo e, alla fine, il progetto si è trasformato in qualcosa d'incredibile. Finisce e resti sorpreso, ma il processo ti rimane dentro, in tutte le sue fasi. È una co-creazione continua. Nascono suggerimenti, alternative, e noi restiamo in ascolto. Non esiste un progetto definitivo, tutto si evolve nel tempo.

Quest'anno abbiamo partecipato ancora di più, abbiamo scritto parti del testo con l'aiuto di Azzurra D'Agostino. Abbiamo elaborato poesie che sono poi state inserite nello spettacolo. Partivamo da semplici esercizi, che hanno smosso ricordi e fantasia. Scrivevamo direttamente sul posto, poi leggevamo tutto insieme. Azzurra ha raccolto e assemblato ogni contributo.

Quanto al dialetto - vero legame con le origini della lingua - è stata una scoperta straordinaria. Molti di noi, a casa, non lo parlano, figurarsi in pubblico. Ho ritrovato un linguaggio che avevo completamente dimenticato. Mi è tornato in mente mio suocero. Lui parlava in dialetto, lo capivamo, ma noi non gli rispondevamo mai nella stessa lingua. Attraverso questo laboratorio è riemerso il suo modo di esprimersi, il suo mondo, e in un certo senso ho voluto farlo rivivere.

Per me è stato divertentissimo. Mi sono divertita più a parlare in dialetto che in italiano. Secondo me, sei più libera, riesci a coinvolgere gli

altri con maggiore naturalezza. Ci sono sfumature che l'italiano non ha.

Ricostruivamo immagini e, con assoluta spontaneità, le traducevamo in gesto. I gesti sono stati fissati e hanno dato vita a vere e proprie partiture sceniche. Anche il gesto, come il dialetto, è qualcosa a cui non siamo più abituati. Nella quotidianità del lavoro non lo usiamo, siamo molto trattenuti e composti. All'inizio mi è sembrato difficile, ma una volta cominciato è stato un piacere assoluto. Ci chiedevano di divertirci e di abbandonare il giudizio. Io mi sono sentita più disinvolta e spero di portarmi dietro questa libertà nel tempo.

Abitante uomo: Io sono napoletano, mi scappa il dialetto quando i miei figli mi fanno arrabbiare. Nello spettacolo lo uso per raccontare la ricetta della grappa, che però si produce in questi luoghi. Involontariamente ho incastrato due culture. Sono napoletano, ma mia moglie è di Polinago. Mio suocero Gianfranco è di qui e facciamo la grappa insieme. Quando ci trovavamo alle prove, la portavo per dividerla e riscaldarci. Era il nostro goccettino per iniziare o finire, soprattutto nelle giornate fredde. Il nostro rito.

Abitante donna: La proposta creativa di Stefano e Azzurra partiva dallo studio di ricette di cucina, rituali, usanze e modi di operare per raggiungere un risultato. Io ho raccontato un'usanza dei miei nonni quando c'era tempesta. Mio nonno Amilcare e mia nonna Adele, quando il vento si alzava forte, andavano nel campo con uno scaletto e lo appoggiavano delicatamente sugli steli di grano, per evitare che sbatessero troppo. Quando il grano è verde lo puoi piegare, poi risale, è elastico. Era un modo per prendersi cura della terra in vista della raccolta.

Abitante donna: Io ho raccontato una leggenda popolare del posto, di cui mia suocera è assolutamente convinta. Dice che se bruci l'ulivo benedetto della Domenica delle Palme durante un temporale, la tempesta si ferma o si allontana.

Abitante donna: Io, invece, ho parlato di come si prepara la terra per l'orto. Ma il mio intento era creare un collegamento tra la terra e le persone. Mescolare diversi ingredienti nel terreno lo rende fertile, così come mescolare le persone tra loro genera fertilità fisica, relazionale e sociale. Trovarsi tutti insieme in un contesto contadino, con una storia e delle tradizioni evocative, è un'esperienza unica. Secondo me, questo è il vero progetto ecologico del Festival. Qui le stagioni si sentono più che altrove. Parti in inverno con il camino acceso in Chiesa e arrivi all'estate che, nello stesso luogo, diventa soffocante. E lo avverti ancora di più perché ci lavori con il corpo. Senti tutto: il freddo, il caldo, la fatica della salita, prima con la neve e poi con il sole cocente.

Nello spettacolo eravamo attori, ma anche spettatori dei nostri compagni di scena. Dovevamo concatenarci armonicamente, in un sistema di cura e supporto reciproco. Alla fine conoscevi i testi di tutti, ci si aspettava l'un l'altro. Questo posto è magico, altrove sarebbe stato impossibile creare ciò che abbiamo costruito. Se lo ripetessimo in un altro luogo, verrebbe fuori qualcosa di diverso. Noi lo sentiamo, ci appartiene perché lo abbiamo abitato. Ci siamo abitati a vicenda.

Avere un appuntamento settimanale fisso, quest'anno addirittura serale, è stata una sfida. Devi liberarti dagli impegni lavorativi e familiari, affrontare la fatica della strada, che non è certo comoda. Ma poi, alla fine, tutto questo ti fa sentire parte del luogo. Qui è la natura che comanda, siamo entrati in casa sua con rispetto e oggi sentiamo di farne parte, della

sua particolarità e del suo mistero.

Fare questo spettacolo, *Le opere e i giorni*, ha significato lavorare sulla valorizzazione del quotidiano, dare importanza a ciò che viviamo ogni giorno e che i nostri avi facevano prima di noi. Sono valori da tramandare. Senza storia non ci sono radici, senza radici non c'è sviluppo, né futuro. È come se il presente si facesse carico del passato per costruire il domani.

Oggi il sistema di vita annulla ogni senso di appartenenza. L'unico valore sembra essere il profitto, il fatturato, una burocrazia schiacciante che impone regole di cui si è persa la ragione. Qui ho riscoperto il passato, un nuovo equilibrio che non avevo mai conosciuto. Mi sono sentita parte della natura, integrata in un ritmo che sembra quello giusto. Questa, per me, è la vita.

Abbiamo perso la misura delle cose, la misura umana. Viviamo pieni di appuntamenti, tutto segue binari rigidi, ma non ci guardiamo più intorno e non ci scopriamo l'un l'altro. Il laboratorio era un momento conviviale, dove le emozioni si sono fissate. Rispetto ai tre anni precedenti, questa è stata l'esperienza più significativa: più tempo, più energie creative.

C'è stato un miglioramento continuo, fondato sulla fiducia reciproca. La grande tavolata della scena mi ha dato la sensazione di cenare ogni sera accanto a un vicino diverso. Le reazioni del pubblico sono state incredibili. Molti ci hanno raccontato di essersi commossi, di aver ritrovato ricordi d'infanzia, dei loro nonni. È stato profondamente evocativo, per noi e per loro.

- *Tra, o sulle cose in mezzo*. La trasformazione di una performance di danza nel bosco.

Noemi Piva (coreografa e danzatrice), Sara Chinetti (danzatrice) e Federica Siani (danzatrice)

Sintesi degli esiti:

L'esperienza della residenza artistica a Gombola con la performance *Tra, o sulle cose in mezzo* ha rappresentato un'occasione di trasformazione per il gruppo di danzatrici coinvolte. Il progetto, nato come evoluzione di *Considero Casa*, ha subito un profondo mutamento grazie al dialogo con lo spazio naturale del bosco, che ha imposto nuove logiche performative e ridefinito il senso della relazione tra corpo, oggetto e ambiente.

La ricerca si è sviluppata intorno alla necessità di abitare il *tra*, ovvero il passaggio tra gli elementi scenici, tra il corpo e lo spazio, tra il pubblico e la performance, in un processo in cui la natura stessa è diventata co-autrice dell'opera. Il bosco ha imposto vincoli e possibilità, obbligando le danzatrici a rivedere il proprio approccio performativo e a liberarsi di tutto ciò che risultava superfluo. Tre i punti essenziali emersi dalla ricerca. Il primo è rappresentato dall'idea del corpo come mediatore tra spazio e oggetto. Gli sgabelli, inizialmente pensati come strumenti performativi già sperimentati in contesti teatrali, hanno trovato nuove modalità d'uso grazie all'adattamento alle condizioni ambientali del bosco. Questo ha permesso di sviluppare una grammatica del movimento basata sull'ascolto attivo dello spazio e sull'interazione con la natura. Secondo aspetto di rilevanza essenziale è stato rappresentato dalla trasformazione dello spazio. Il bosco ha imposto una continua ridefinizione della scena, eliminando la rigidità

della visione frontale: il pubblico, anziché essere un elemento statico, è stato invitato a muoversi liberamente, rendendo il confine tra spettatore e performer meno definito. Ultimo punto è stato l'abbandono del superfluo e la riscoperta dell'essenziale. L'esperienza ha portato le danzatrici a un confronto radicale con l'ambiente, costringendole a eliminare ogni elemento che non fosse strettamente necessario alla narrazione performativa. La difficoltà di adattarsi al bosco ha reso evidente il concetto di *casa come bagaglio interiore*, svincolato dalla presenza di oggetti e radicato nel corpo e nella memoria. Questa consapevolezza ha trasformato la performance in un'esplorazione dell'essenziale, un processo in cui il luogo stesso ha dettato le regole del gioco. La performance si è rivelata un'esperienza in cui il *tra* non è solo un concetto drammaturgico, ma una condizione esistenziale, un continuo processo di adattamento e ridefinizione dell'essere in relazione con l'ambiente.

Noemi Piva: Con Federica ci conosciamo da tanti anni, siamo dello stesso paese piemontese. Con Sara, invece, ci siamo formate insieme in un'Accademia di danza contemporanea a Roma. Abbiamo un'età compresa tra i venticinque e i ventisette anni e lavoriamo insieme ufficialmente come trio dal 2021, anno in cui abbiamo vinto il Bando Fermentazioni, organizzato da Casa Lut e Zero Grammi. Lo spettacolo era Considero Casa, la matrice da cui è nato l'ulteriore progetto Tra, o sulle cose in mezzo, che ci ha portate qui a Gombola come vincitrici del Bando di Residenza proposto dal Teatro dei Venti. Questa esperienza ci serviva per portare avanti il lavoro. Il bando richiedeva una breve scheda artistica, una presentazione del gruppo, ma soprattutto chiedeva di esplicitare quale sarebbe stato il nostro rapporto con lo spazio, con l'intorno di Gombola e, nello specifico, con il bosco, in relazione al tema del Festival di

quest'anno: attraversare il vuoto.

Entrambi i progetti (*Considero Casa e Tra, o sulle cose in mezzo*) sono nati da un'idea mia, mentre Francesca e Sara inizialmente venivano coinvolte solo come danzatrici. Ma per la specifica situazione di Gombola, per questa versione pensata per spazi non convenzionali e in continua trasformazione a seconda del luogo, il loro contributo è stato imprescindibile. Sento che ormai la firma del progetto si possa considerare comune. Questi cinque giorni, o questa settimana (ho perso il conto), sono stati una collaborazione a tutto tondo. La loro opinione ha influito moltissimo, perché aveva a che fare con il modo di vivere e adattarsi allo spazio che stavamo occupando e abitando.

Siamo arrivate con un progetto ancora embrionale, tutto ciò che avevamo era stato pensato sulla base di *Considero Casa*, che però era concepito per spazi teatrali, con una tecnica diversa e numerosi oggetti di scena. Degli oggetti originari ne abbiamo mantenuti alcuni, in particolare sei sgabelli color pastello. Lo spettacolo non ha faticato a trasformarsi perché, pur avendolo provato tanto, non aveva ancora una struttura definitiva. Ci mancava proprio il “tra”, il passaggio da un elemento all'altro. Avevamo costruito delle bolle, delle vere partiture coreografiche tra noi e gli sgabelli, ma sapevamo che tra una e l'altra dovevano avvenire delle cose che, prima di arrivare qui, erano rimaste sospese.

Abbiamo quindi cercato di far “indossare” questi sgabelli ai luoghi del bosco, elaborando nuove strutture compositive che potessero rappresentare il “tra”, in una compenetrazione reciproca con il bosco, in una partecipazione attiva del luogo, che in effetti ha chiaramente scritto per noi. Il bosco ha dettato le regole e noi ci siamo solo adattate. È la prima volta che lavoriamo in uno spazio naturale che non necessita di alcun espediente per essere performativo. I primi giorni sono stati una lotta: c'era

un evidente stridere tra l'idea che avevamo portato e le condizioni necessarie per realizzarla.

Ieri, a un giorno dalla presentazione al pubblico, è stato il momento della svolta. Ci siamo dette che non funzionava. Io sentivo che stavo imponendo un'idea pensata per un altro spazio. In questo boschetto, con le sue condizioni, non poteva funzionare. Il lungo lavoro di questi giorni con gli sgabelli raccontava tutt'altro e andava assolutamente preservato. Gli sgabelli li avevamo già usati tanto in Considero Casa, ma portarli qui così com'erano non aveva senso. Qui non puoi sdraiarti per terra, devi stare attenta a dove metti i piedi, hai le scarpe (non sei scalza), ci sono mille difficoltà. Per non parlare del fatto che ogni giorno devi trovare nuovi incastri per far stare in equilibrio gli oggetti, che sono geometrici, quadrati, mentre il terreno è dissestato. E poi li smontiamo e accatastiamo perché inutili, e questo rinforza ancora di più l'idea dello smontaggio in funzione della supremazia dell'umano.

I nostri corpi hanno abitato queste situazioni, sono cambiati nel frattempo, hanno compreso che non serviva tutta quella roba. Qui ci è tornata tutta l'idea dello spogliarsi di ciò che è superfluo e che non ha veramente a che fare con l'umano. La difficoltà vissuta si è tradotta in un rimbalzo di senso inequivocabile. La casa ce la portiamo sempre dietro, nel bagaglio interiore che trasportiamo. Il corpo è la nostra casa. Possiamo traslocare ovunque, indipendentemente dagli oggetti. Questo volevamo raccontare, e qui è stato chiaro.

Inizialmente immaginavamo il pubblico seduto in cerchio intorno a noi, come in un teatro, ma ieri abbiamo cambiato idea. Ora pensiamo di lasciarlo in piedi: saremo noi a muoverci in tutte le direzioni del bosco. La zona in cui abbiamo deciso di lavorare è composta da tre sentieri che convergono in una radura. Li useremo tutti, con la radura centrale. È pur

sempre uno spazio artificiale, probabilmente i sentieri sono stati tracciati dai passi di chi ha camminato qui, ma ho imparato che in questo luogo tutto è temporaneo. Ogni giorno i sentieri cambiano, la natura li riprende continuamente.

Il pubblico potrà muoversi liberamente e saremo noi a portare tra loro i nostri sgabelli, le nostre strutture, le nostre danze, le nostre parole. C'è un livello di rischio e incertezza. Le regole del gioco saranno stabilite dalla maschera che accoglierà il pubblico, guidandolo nella disposizione ottimale per evitare che si sentano abbandonati. Ci sarà comunque un grande margine di libertà: sarà interessante vedere come il pubblico deciderà di autogestirsi. Domani sarà la prima prova davanti a loro.

Federica Siani: Stare qui ci ha costretto a cambiare, o meglio, a moltiplicare i punti di vista che lo spazio ci offriva. Siamo arrivate con il nostro bagaglio di idee, informazioni, strutture, convinte di poterle semplicemente trasferire nel bosco. Ma dopo appena due giorni di prove ci siamo rese conto che non funzionava. Non stavamo ascoltando il luogo, cercavamo solo di imporre qualcosa di già pensato altrove, senza considerare ciò che ci circondava. Era evidente che non poteva andare. Così abbiamo dovuto cambiare prospettiva. Qui non si può proporre al pubblico una sedia e un punto di vista fisso: ha la libertà di muoversi, di esplorare con lo sguardo e con i sensi. È tutta un'altra esperienza e bisogna tenerne conto.

Sara Chinetti: Oggi posso dire che, nella mia personale gerarchia dei valori, viene prima lo spazio, poi il corpo, poi gli oggetti. Lo spazio è ciò che plasma e trasforma i nostri corpi, guidandoli verso certe direzioni o escludendone altre. Ci sono luoghi che respingono e altri che sembrano

proprio chiamarti, come vicoli nascosti che ti attraggono senza un motivo apparente. Gli oggetti arrivano dopo, siamo noi a decidere dove metterli, come utilizzarli, quasi fossero un'estensione del nostro corpo. Sono un sostegno, un elemento che modifica l'ambiente, lo arricchisce. Alla fine, il corpo si trova in mezzo: è il ponte tra lo spazio e l'oggetto, lo strumento che connette e trasforma.

Noemi Piva: Certo, in relazione agli oggetti dobbiamo sempre metterci in secondo piano, in una posizione servente e strumentale. Il corpo performativo si espande, ma sempre adattandosi... io con lo sgabello posso fare questo e questo, ma non altro, altrimenti cado. Per espandermi totalmente dovrei abbandonare tutto, ed è forse per questo che alla fine ci liberiamo di ogni cosa.

Tutto questo per dire che, secondo me, non si può parlare né di spazio né di corpo dilatato in senso assoluto, perché la risposta sta nel mezzo. Basta pensare al nostro arrivo nel bosco con gli oggetti, con gli sgabelli – assolutamente fuori contesto – che, inevitabilmente, costringono la realtà del luogo a dilatarsi, ad accogliere altre bolle di realtà che non gli appartengono. Il punto cruciale è proprio questo tra: lo spazio che si crea tra noi, che costruiamo qualcosa di sfumato eppure estraneo al bosco, e il pubblico, che invece è completamente immerso in esso. Piano piano, questo tra si compenetra: noi entriamo nel pubblico, il pubblico entra nel bosco, il bosco entra in noi... ed è questo il vero movimento di dilatazione. Sono realtà che si fondono tra loro.

A proposito del *tra*, credo sia importante evidenziare un altro elemento fondamentale di questi due anni di lavoro: il gioco. Abbiamo riscoperto il gioco sia come strumento per esplorare la danza, sia come mezzo per interagire con il pubblico. Personalmente, sento questo

spettacolo come un gioco che costruisco insieme a chi ci guarda. Se avessimo altre opportunità residenziali, mi piacerebbe trasformarlo in un gioco strutturato, un'esperienza in cui il pubblico possa scegliere tra diverse possibilità, influenzando attivamente lo sviluppo della performance.

Sara Chinetti: Se dovessi scegliere tra il dentro e il fuori, sento di prediligere sempre il dentro. Questa esperienza mi ha insegnato molto. Le sue difficoltà mi hanno fatto capire che non tutto può essere fatto ovunque. Portare la mia idea di performance, il mio corpo poetico, in uno spazio che sembra respingere l'uomo è complesso. A volte mi sembra che il senso più autentico sia semplicemente attraversarlo, camminando. Qualsiasi atto appare superfluo, anche se, paradossalmente, è proprio questo contrasto a generare bellezza, possibilità, qualcosa che comunque ti porti dentro.

Federica Siani: Tutta questa difficoltà è dovuta anche al fatto che questo spettacolo aveva già alle spalle un anno e mezzo di esplorazione. Gli sgabelli li avevamo sperimentati a lungo, sviluppando il lavoro in un luogo bianco, liscio, sicuro, senza zanzare, scalze. Questo ha amplificato il senso di disagio nel bosco: abbiamo dovuto rimettere tutto in discussione.

Sara Chinetti: È importante distinguere, soprattutto in ambito performativo, tra il fuori della città e il fuori del bosco. Sono due dimensioni completamente diverse. Il fuori urbano - piazze, strade, superfici dure come asfalto, marmo, legno - forse mette meno in difficoltà.

Il bosco, invece, è complesso sotto ogni aspetto. Intanto, devi arrivarci a piedi, portando con te gli oggetti di scena. E poi ci sono cose che lì semplicemente non puoi fare: sdraiarti a terra, per esempio, è quasi

impossibile. O meglio, se lo fai, devi mettere in conto che dovrai toglierti di dosso le zecche (parlo per esperienza).

Noemi Piva: Lavorare nel bosco ha messo in discussione la struttura drammaturgica di *Considero Casa*, portando a riflettere sulle implicazioni tematiche di questa sua nuova declinazione in *Tra*, o sulle cose in mezzo. Oggi posso dire che considero casa qualsiasi spazio in cui posso portare le mie cose. È questo che rende un luogo familiare. Nella sinossi dello spettacolo si dice “travestire luoghi sconosciuti da casa”, perché sono gli oggetti e le esperienze che portiamo con noi a definire ciò che sentiamo come casa. Questa consapevolezza mi è diventata chiara nel bosco, che sembrava respingere tutto e ci costringeva a smontare ogni elemento, lasciandolo ai margini. Il luogo cercava di accogliere noi, il nostro corpo – che è la nostra vera casa – ma per essere davvero presenti dovevamo imparare a lasciare andare tutto il resto. Questo è stato il più grande insegnamento e, in fondo, è ciò che ci eravamo proposte di esplorare fin dall’inizio.

- *Muoio come un paese. A partire dal cammino per i sentieri di Gombola*

Gemma Carbone (attrice, regista, organizzatrice, attivista)

Sintesi degli esiti:

L’esperienza di *Muoio come un paese* rappresenta un’indagine profonda sulla relazione tra teatro e cammino, esplorando il legame tra corpo, territorio e memoria storica.

Gemma Carbone, attraverso il suo percorso artistico, ha sviluppato

un linguaggio performativo che si distacca dagli spazi teatrali tradizionali per immergersi in un'esperienza in cui lo spettatore diventa parte di un viaggio rituale. La performance si configura come un attraversamento fisico e simbolico dello spazio, dove il cammino diventa dispositivo drammaturgico e strumento di attivazione percettiva.

La ricerca evidenzia come il camminare in gruppo, accompagnato da una narrazione poetica, generi una condizione di ascolto e immersione, contribuendo alla costruzione del paesaggio e offrendo agli spettatori una prospettiva inedita e un'esperienza extraquotidiana. Il corpo dell'attrice diventa il punto di connessione tra passato e futuro, tra le rovine e la possibilità di un nuovo sguardo.

Due sono i punti essenziali emersi dalla ricerca. Il primo riguarda l'idea del cammino come dispositivo teatrale e rituale: la performance trasforma l'atto del camminare in un rituale collettivo capace di generare una temporalità diversa e una dimensione meditativa. Il ritmo comune del passo crea un respiro condiviso, permettendo allo spettatore di percepire lo spazio in maniera più profonda. Questo processo porta a una riscoperta del corpo in relazione al paesaggio e alla storia dei luoghi attraversati, restituendo un senso di appartenenza e consapevolezza.

Il secondo punto è la responsabilità della memoria e il teatro come archivio vivente. L'attraversamento dei territori diventa anche un viaggio nella memoria, una riflessione sulla dissoluzione dell'utopia europea e sulla necessità di tramandare valori culturali essenziali. La performance non si limita a essere un evento artistico, ma si trasforma in un'esperienza politica e storica, in cui il teatro si fa testimone delle storie dei luoghi e delle persone. Il paesaggio, con i suoi elementi imprevedibili e in costante trasformazione, diventa parte integrante della narrazione, rendendo ogni replica un'esperienza unica e irripetibile.

In conclusione, *Muoio come un paese* non è solo una performance itinerante, ma un'esperienza che interroga il rapporto tra teatro, memoria e comunità, restituendo al pubblico il ruolo di viaggiatore consapevole dentro un montaggio che si fa paesaggio, in cui passato e presente si fondono.

Gemma Carbone: Spostare lo spettatore e la pratica artistica fuori dall'edificio teatrale canonico, a mio parere, è già di per sé un'azione cognitiva e sensoriale precisa, che esce dai canoni delle attività quotidiane.

Negli ultimi anni ho insistito nel voler investigare nuovi spazi, interni ed esterni, per generare atti performativi capaci di rigenerarmi non solo artisticamente, ma anche e soprattutto umanamente.

Nelle esperienze di teatro che si svolgono fuori dagli edifici ordinari ho riscoperto l'ascolto del contesto, il dialogo con la terra e con gli altri esseri umani. Ho sempre cercato di esplorare gli interstizi attraverso cui osservare il teatro e lo spettatore.

L'interesse per il confronto con spazi e contesti non teatrali mi ha permesso di creare connessioni umane rinnovate, finalmente libere da quel sistema culturale e umano che, nonostante continuiamo a chiamarlo teatro, oggi risulta obsoleto. Le regole della pratica teatrale devono essere riscoperte, le sovrastrutture messe continuamente in discussione.

Credo che partire da un'interazione diretta e concreta con la natura sia un ottimo punto di partenza: ci insegna moltissimo e ci indica una via alternativa. Basti pensare alle fronde degli alberi: si auto-strutturano a seconda della loro crescita in verticale, seguono regole naturali, non sociali. Se impariamo da loro, possiamo riconquistare un margine di libertà, come artisti e come cittadini.

Il mio desiderio di lavorare sul camminare è nato quando ho iniziato

a lavorare su un testo greco. Dovevo curarne la regia, ma l'attrice svedese non ha più potuto partecipare e l'autore ha insistito perché lo interpretassi io. Il paradosso è che inizialmente avevo immaginato un'installazione completamente statica. Poi, grazie a un festival in Spagna intitolato *Arte del Caminar*, ho deciso di metterlo in movimento.

Fu in quel contesto che ho sperimentato questa forma e, oltre ogni mia aspettativa, ha funzionato perfettamente. Sapevo già che il mio lavoro doveva fondarsi su un territorio geografico, sociale, umano, politico e storico, ma non avevo ancora capito che potesse essere itinerante. Il festival mi ha dato questa opportunità... d'altronde, il miglior modo per scoprire un luogo è attraversarlo camminando. Così si è creata questa processione di esploratori.

Le regole dello spettacolo sono essenzialmente tre:

1) Gli spettatori devono seguirmi, mantenendo una certa distanza e il silenzio; 2) Camminando, proviamo a migrare; 3) Il cammino è alla base di molti rituali e processioni e crea un'esperienza condivisa e orizzontale.

A livello fisico e percettivo, camminare tutti con lo stesso ritmo genera un respiro comune, stimola la contemplazione. Un tempo, il camminare veniva usato persino come anestetico per chi doveva essere operato: gli antichi greci ne conoscevano bene questa tecnica per raggiungere uno stato di *trance*. Dopo un certo tempo di cammino, il cervello inizia a funzionare diversamente... ed è solo a partire da quel momento, quando sembra che tutti abbiano trovato un tempo comune, che comincia il testo poetico. Io interpreto una sorta di *Angelo della Storia*, un riferimento diretto a Walter Benjamin, ma anche al testo di Dimitris Dimitriadis. Parlo al microfono e il pubblico mi ascolta in cuffia. Ho trenta cuffie, che credo sia il numero massimo: un gruppo più grande modificherebbe la dinamica della visione e della percezione. Io sono

sempre in testa, di spalle, guardando in faccia le rovine del passato, mentre gli spettatori, dietro di me, rappresentano il futuro, la speranza.

Ritengo che l'uso della cuffia non crei distanza tra attore e spettatore, perché tra noi c'è comunque la condivisione dell'atto fisico del camminare. Ciò che compiamo insieme, così semplice, è in realtà un atto sacro di cui abbiamo dimenticato la potenza. Ne sono sempre più convinta, soprattutto oggi, dove il tempo è compresso e schiacciato, le nostre emozioni e azioni subiscono una pressione costante che non ci restituisce il senso del respiro. Siamo sempre più spinti a fare molte cose in maniera meramente funzionale, mentre l'umano risulta appiattito. Credo sia fondamentale imparare a esigere un distacco, rivendicando il fatto che l'essere umano non può essere ridotto a un sistema binario, altrimenti si verifica un collasso spirituale senza possibilità di ritorno.

Il mio spettacolo cerca di aprire i presupposti per una condizione meditativa. Il semplice atto del camminare, accompagnato dall'ascolto di parole visionarie, permette di entrare in una dimensione irreali, extraquotidiana, che genera una dilatazione dei sensi. Cammini, respiri, tutto è in movimento e il paesaggio visivo e sonoro si apre intorno a te. Le cuffie non isolano, consentono di ascoltare su un doppio binario: il suono dal vivo del paesaggio e la mia voce al microfono. Il filtro tecnico serve solo a focalizzare l'attenzione su dettagli che normalmente sfuggirebbero. Il mio intento è restituire alle persone le condizioni adatte perché i loro sensi si riaccendano. Il rituale si attiva quando le condizioni sono condivise.

Ciò che più mi colpisce dello spettacolo è la libertà che coinvolge sia attore che spettatore, affidandosi all'imprevedibilità dello spazio esterno. La dilatazione dell'azione, che nel teatro tradizionale è data da un movimento interrotto e poi ripreso o da una scelta improvvisa tra diverse

direzioni, qui è offerta direttamente dal paesaggio. A un certo punto, per esempio, si apre una finestra e una signora si affaccia a guardarci dal terzo piano. Sono atti imprevedibili, doni dello spazio, e l'attore non deve fare altro che coglierli. Ogni volta il territorio entra in perfetta sintonia con l'atto fisico, e gli spettatori lo vivono profondamente. È grazie a questo che il teatro si accende in loro.

Gli spettatori si sentono creatori di quell'atto scenico, e in effetti lo sono: sono loro a scegliere dove posare lo sguardo, a collegare un'azione a una frase, costruendo un montaggio mentale che mette in secondo piano l'attrice, che si limita ad accendere un'idea. Io do solo l'avvio, imposto le condizioni iniziali: tutto il resto accade da sé, o meglio, accade ciò che si decide di far accadere.

Politicamente, questo è un aspetto per me fondamentale, perché porta lo spettatore a un ruolo attivo e lo rende partecipe. Non bisogna però costruire percorsi troppo difficili o lunghi. Gli itinerari vengono progettati attraverso una mappatura teorica che elaboro in anticipo, basandomi su una ricerca storica e politica del luogo, principalmente attraverso interviste agli abitanti. Creo un paesaggio e vi applico un testo.

Il testo stesso è scritto per adattarsi a questa operazione, è frammentario, con sezioni che corrispondono a specifiche morfologie geografiche: una parte si svolge su una salita, un'altra in uno spazio aperto, una richiede un sentiero, un'altra ancora un panorama vasto. In base a tutto questo costruisco l'itinerario. Vado nei luoghi con largo anticipo, l'ideale è almeno dieci giorni prima. Questo processo diventa una ricerca spirituale, un tentativo di recupero del *genius loci*, mentre l'evento teatrale è solo una piccola parte del tutto.

Mi sento fortunata: questo spettacolo mi sta portando in tutta Europa, mi sta facendo entrare in contatto con storie di paesi diversi. E non ti

nascondo che mi sembra di compiere una sorta di lungo commiato, un addio, un funerale per questa Europa che si sta definitivamente sfaldando, decretando il fallimento di un'utopia. Mi sento testimone di culture in via di estinzione, e ultimamente questo mi commuove.

Aggiungo un'altra riflessione: questo spettacolo, questo atto spirituale che porto in luoghi così diversi, mi ha fatto capire quanto sia fondamentale essere consapevoli di appartenere al passato e di scegliere cosa vogliamo portare nel futuro. Mi sento responsabile di questo passaggio e vorrei che lo fossero tutti quelli della mia generazione. Vorrei che tutti si interrogassero su quali valori vogliamo tramandare.

Ho raccolto tantissimo materiale, un diario di bordo immenso, e spero che un giorno questo mio viaggio solitario possa essere consegnato, nella sua interezza, alla comunità. Ma prima dovrà trovare una conclusione. Il progetto è iniziato lo scorso anno ed è già attivo in nove paesi europei. Mi chiedo se questo tipo di lavoro possa funzionare anche in culture non occidentali. Il prossimo anno lavorerò in Nepal, a Kathmandu, per capire se il tema sia davvero universale.

Lo spettacolo lo realizzo solo dove trovo una prospettiva valoriale affine alla mia e, comunque, in contesti che abbiano una storicità alle spalle. Ho notato che le realtà più attente alla connessione con il territorio sono quelle più piccole. I grandi nomi, i festival, le istituzioni maggiori adottano un approccio diverso, spesso privo di sostanza.

Il corpo è il mio primo palcoscenico. Non mi stanco, sono molto allenata e amo viaggiare. Non potrei fare altrimenti per portare avanti questo spettacolo. So che nella tua ricerca stai mettendo insieme i casi di Gombola e Stromboli. Io, in effetti, sono stata anche alla Festa del Teatro Eco Logico e sì, Stromboli è un luogo unico, straordinario. È una terra potente, impossibile non confrontarsi con l'elemento naturale. Non è la

foresta di Gombola.

Quel paesaggio porta con sé una tragicità, una saggezza, un'epoca, una vecchiaia. Rimasi colpita da questo fuoco che ribolle senza sosta, che continua a nascere di continuo. La terra calda ti mette di fronte alla sua intera storia: vedi le ere geologiche scolpite nei massi, nelle secrezioni laviche, e insieme la storia umana, abbarbicata con ostinazione su questa terra. Chi sceglie di viverci lo fa con determinazione. Anche gli abitanti, in fondo, hanno caratteri lavici.

Eppure li ricordo come una comunità estremamente aperta, forse perché sono gente di mare, abituata a un orizzonte che non chiude, ma invita.

**- È stato un tempo il mondo. Per una musica dei rapporti interumani
Ginevra di Marco (cantante)**

Sintesi degli esiti:

La musica, come il paesaggio, è un organismo vivente: si nutre dello spazio, delle relazioni e del tempo che la attraversa. In un'epoca che consuma e cancella, suonare in armonia con il luogo significa ritrovare il senso di appartenenza a un ecosistema più grande, riconoscersi parte di un respiro collettivo che lega passato, presente e futuro.

L'intervista mette in luce il rapporto profondo tra musica, autenticità e contesto, sottolineando come il percorso artistico sia una continua ricerca di coerenza e integrità. L'esperienza con i *C.S.I.* ha segnato un punto di svolta, evidenziando i rischi della sovraesposizione e della perdita di significato nel rapporto con il pubblico. Il passaggio dalla musica d'autore alla musica popolare è stato un modo per ritrovare un senso, scavando nelle

radici della tradizione per riscoprire una matrice comune, capace di connettere le persone attraverso il tempo e lo spazio. La dimensione ecologica di questa ricerca emerge nell'idea che la musica non esiste in isolamento, ma si sviluppa in relazione al contesto, come parte di un sistema vivente. Suonare in luoghi immersi nella natura, senza palchi imposti, significa accogliere le vibrazioni dell'ambiente e risuonare con esso, recuperando una dimensione organica della pratica musicale.

Il dialogo con il luogo e con chi ascolta diventa quindi centrale: la musica non è solo esecuzione, ma un atto di relazione, un'esperienza che si nutre dell'energia collettiva e della condivisione. Il passaggio dalla grande scena musicale a contesti più intimi e immersivi, come Gombola, risponde all'esigenza di una pratica artistica che non sia consumo, ma esperienza vissuta. Due i punti essenziali emersi dalla ricerca 1) L'importanza dell'autenticità nella pratica artistica; 2) La musica popolare come spazio di connessione e memoria ecologica. Il percorso artistico non può essere subordinato alle logiche del mercato e della spettacolarizzazione. La ricerca di autenticità passa attraverso scelte consapevoli, capaci di preservare il senso profondo del fare musica. L'artista deve rimanere padrone della propria espressione, evitando di essere strumentalizzato dal sistema culturale dominante. Il recupero della musica popolare non è solo una scelta estetica, ma un atto politico e culturale che ricollega l'individuo a un ciclo più ampio di appartenenza. In un mondo che consuma e cancella, tornare alle radici significa recuperare un senso di comunità e di relazione con l'ambiente.

Ginevra Di Marco: Quella in cui siamo caduti con i C.S.I., il Consorzio Suonatori Indipendenti – e che ha portato allo scioglimento del gruppo – era una proiezione che non ci apparteneva. Più cresceva il consenso, il

pubblico, le grandi situazioni, più si snaturava la motivazione interiore che ci aveva mossi fin dall'inizio.

Ci eravamo ridotti a un jukebox: tutti cantavano le nostre canzoni, ma per noi era deprimente. Eravamo parte di un meccanismo che non ci corrispondeva più, anzi, lo stesso che avevamo sempre combattuto. Il nostro immaginario, i pensieri che tante canzoni riuscivano a evocare, venivano traditi da quella modalità.

Poi tutto è esploso. Per tutti noi è scattato un richiamo interiore, il bisogno di ritrovare una dimensione più autentica, in connessione con la nostra natura.

*Se tu pensi di fare di me un idolo
Lo brucerò
Trasformami in megafono m'incederò,
cosa fare non fare non lo so,
quando dove perché riguarda solo me ,
io so solo che tutto va ma non va,
non va, non va, non va, non va...*

A tratti in Ko de mondo (album d'esordio dei CSI, 19.1.1994)

Alla fine, cosa ti rende veramente felice? Ti senti appagato quando fai arte in un modo che ti corrisponde. Per me, trovarmi in un luogo che già di per sé mi ridimensiona come essere umano è una sensazione potentissima, che ricerco intenzionalmente. È un pensiero che mi accompagna ogni giorno, anche nella vita quotidiana.

Non ho mai cercato di emergere. Il mio rapporto con il canto è sacro, interiore, autentico. Lavoro per mantenere intatta questa autenticità, per

non perderla mai. E questo vale soprattutto per la relazione con il pubblico. La musica deve vivere in ambienti in cui risuona, dove le energie si muovono. È un dialogo tra il palco e le persone che sono venute ad ascoltarti. Ci piacciono i palchi bassi, o addirittura l'assenza di palco. A volte suoniamo in unplugged. Situazioni come quella di Gombola sanno regalare energie belle.

L'esperienza con i CSI è stata una palestra di pensiero, di attitudine. Ho imparato tantissimo, ho assorbito idee che poi sono diventate parte di me. Sono cresciuta in quella realtà, con una visione indipendente, tesa a mantenere sempre un'autonomia creativa. Il mercato è oppressione. Ferretti diceva sempre che bisogna essere attenti per essere padroni di se stessi. Le insidie sono ovunque: ti credi libero, ma ti strumentalizzano. Bisogna avere le antenne dritte per seguire la propria autenticità e non perderla mai.

Luoghi come questo aiutano a ritrovarsi.

Ieri sera, al concerto, ho cantato alcune canzoni storiche e altre della tradizione. Voglio raccontarti questo. Dopo la fine dei CSI, ci siamo trovati in un vuoto testuale. Fino a quel momento avevamo cantato solo i testi di Giovanni, che considero uno dei più grandi intellettuali del nostro tempo. *Del Mondo*, tra quelle di ieri, è sua. Erano visioni potenti, di una lucidità spiazzante. Quante canzoni scritte negli anni '90 oggi risuonano con un'attualità impressionante, quasi didascalica. Già allora si interrogava su cosa sarebbe successo, e non è da tutti.

Dopo la fine di quella storia, non trovavo più testi che mi appartenessero davvero (ancora oggi faccio fatica). Per le ultime canzoni, lui mi disse: le sto scrivendo per te, perché tu sia la voce di queste canzoni. Parlo di *Del Mondo*, di *Monte Sole*, di canzoni sulla vita, sulla distruzione del mondo.

Il mio avvicinamento alla tradizione nasce proprio dalla ricerca di un

senso forte. Non sapevo più cosa cantare. Così ho riscoperto un patrimonio italiano inestimabile e ho esplorato attitudini musicali a me sconosciute. È stato un passaggio dal cantautorato alla musica popolare, una sorta di archeologia di senso, capace di riportare alla luce principi che riguardano la storia di tutti.

In contesti evocativi e rurali, la musica popolare solleva energie e significati che vengono da lontano, ma che ci uniscono. È una matrice assoluta, che connette tutti. Il dialetto, in questo viaggio, non è motivo di distanza, ma di vera inclusione. È stato un percorso bellissimo, terra dopo terra, fatto di apertura e condivisione.

Mi piace pensare di dare un piccolo contributo affinché, nella grande confusione, certe cose preziose non vadano perdute. Siamo una società che consuma, distrugge, annienta e non ascolta. Ma la vita ti dà il coraggio di dire no, di rinunciare, per trovare la strada che più ti corrisponde. Non inseguiamo i festival, inseguiamo le persone, le relazioni.

- *The best of Bach*. Il ruscello che si fa oceano

Massimo Mercelli (flautista) e Ramin Bahrami (pianista)

Sintesi degli esiti:

L'intervista evidenzia come la musica, per sua natura, sia un linguaggio di relazione che trova nell'armonia con il contesto una delle sue espressioni più autentiche. Suonare all'aperto comporta una sfida tecnica e percettiva: l'acustica si dissolve, gli strumenti reagiscono agli elementi naturali, il suono si mescola con l'ambiente. Tuttavia, questa condizione trasforma l'esperienza musicale in qualcosa di più ampio, in cui

l'esecuzione si intreccia con la spontaneità del pubblico, restituendo alla musica la sua funzione originaria di incontro umano e sociale. Il concerto si fa così spazio di connessione, dove l'interazione tra strumenti, natura e pubblico genera un'esperienza unica.

La collaborazione tra pianoforte e flauto assume un valore simbolico: il primo offre una struttura armonica stabile, il secondo si adatta alle condizioni esterne, insieme costruiscono un equilibrio sonoro che rispecchia l'idea stessa di dialogo e ascolto reciproco. Due i punti essenziali di attenzione: 1) L'armonia come dialogo tra musica e ambiente; 2) La musica come legame sociale e culturale. Suonare all'aperto significa accettare l'imprevedibilità del contesto e integrarla nell'esecuzione. La musica non si impone sul luogo, ma lo abita, adattandosi ai suoni e ai ritmi della natura. Questa condizione restituisce all'esperienza musicale una dimensione ecologica e relazionale. La performance fuori dai luoghi tradizionali riporta la musica alla sua dimensione originaria di esperienza collettiva. Lontana dall'idea elitaria della sala da concerto, essa si apre a nuovi pubblici, creando occasioni di ascolto spontaneo, proprio come avveniva nelle epoche in cui la musica era parte integrante della vita quotidiana.

Massimo Mercelli: All'aperto, suonare con gli strumenti a fiato significa affrontare una serie di variabili. Prima di tutto, gli strumenti stessi. I miei sono costruiti con legni di 180 anni fa: sentono tutto, dai cambi di temperatura all'umidità, sono elementi estremamente sensibili.

Poi c'è l'aspetto dell'acustica. All'aperto non esiste una risonanza definita, il suono non torna indietro. A questo si aggiunge l'amplificazione, che non è naturale e che, per quanto il contesto possa essere potente, mi costringe a tararmi su un mezzo ulteriore. Diciamolo chiaramente:

preferirei sempre suonare in acustico e abolirei lo streaming. Sono molto selettivo, ma qui non si poteva fare diversamente e tenevo troppo a esserci.

Un altro elemento è la specificità della situazione. Non siamo in una sala da concerto, né di fronte a un pubblico specialistico ma siamo davanti a un pubblico onesto, spontaneo, che reagisce senza filtri. Non puoi impedire a qualcuno di applaudire o di esprimersi, e questo è un aspetto molto bello, perché significa autenticità. Ci sono persone che sono venute apposta, anche da lontano.

E poi c'è la potenza della natura, che non è certo una scoperta recente. Vivaldi l'aveva già valorizzata in maniera eccellente secoli fa. Senza contare il grande piacere di suonare con Ramin, che rende tutto un tripudio di esperienze condivise.

Ramin Baharami: Con il maestro Mercelli c'è un'intesa straordinaria, nata più di vent'anni fa. Ovunque ci troviamo, mi sembra sempre di essere a casa. Non posso che raccontare il piacere acustico, musicale, artistico che nasce da un'umanità profondamente condivisa.

Molti colleghi tendono a dimenticare l'aspetto umano della musica, dimenticano che è un linguaggio per comunicare con gli altri, non un'arte da confinare in una torre d'avorio. Noi crediamo che il pubblico, in occasioni come questa, non debba essere limitato, ma libero di partecipare alle nostre emozioni in modo autentico. Se vuole applaudire, perché impedirglielo? Qui non siamo in una sala concerto convenzionale, ma in una sala concerto naturale.

La citazione più bella che si può fare è quella di Ludwig van Beethoven, che disse che Bach, il cui nome in tedesco significa *ruscello*, avrebbe dovuto chiamarsi *oceano*. E in effetti, suonare Bach in questo borgo è stato un oceano di emozioni, un oceano di esperienze condivise.

Ovviamente, suonare all'aperto è molto diverso che suonare al chiuso. All'aperto si vede la vera qualità di un musicista. Strumentisti come Mercelli, privi della cassa di risonanza di una sala da concerto, riescono a immaginarla mentalmente e a proiettarla con precisione verso chi ascolta.

Per un pianista è un po' diverso: suona uno strumento che ha già una cassa armonica, che lo aiuta sempre, sia all'aperto che al chiuso. Il pianoforte, inoltre, ha armonici che creano un tappeto sonoro più ampio, cosa che strumenti come il flauto o il violino non possono fare. Ed è proprio qui che il nostro connubio tra flauto e pianoforte diventa essenziale: il pianoforte sostiene il flauto, creando un equilibrio perfetto.

Certo, non bisogna dimenticare la celebre frase di Arturo Toscanini: «all'aperto si gioca a bocce, la musica si fa al chiuso».

Ma oggi, in un tempo in cui sempre meno persone conoscono questa musica meravigliosa, è fondamentale esserci e restituirle il valore che aveva in epoca barocca. Allora, la musica era considerata una cosa seria, al pari della matematica, della letteratura, dell'aria stessa. Aveva una funzione sociale concreta: se volevi essere considerato una persona istruita, dovevi conoscere l'armonia e saper suonare tre o quattro strumenti. Faceva parte della dimensione umana.

Oggi siamo distratti da troppe cose che non giocano a nostro favore. Ecco perché suonare all'aperto è importante, se permette di raggiungere un pubblico che altrimenti resterebbe lontano.

Ricordo i bambini seduti a terra, attenti, senza disturbare. In quei momenti, io e il maestro siamo altrove, in contatto tra noi, ma soprattutto in contatto con i compositori.

E poi ci sono le campane. Stasera, per la prima volta, ho fatto finta di non sentirle. Forse è la vecchietta, vent'anni fa mi avrebbero dato molto più fastidio. Ma credo che in questi casi sia essenziale costruire un tempo

interno che nulla, neanche un terremoto, possa spostare.

- *Attraversare il vuoto*. Amministratori, Organizzatori, Drammaturghi, Attori e Spettatori a confronto.

Un articolo di Giuseppe Di Lorenzo

Sintesi degli esiti:

L'articolo sotto riportato integralmente rappresenta un'eccezione all'interno della ricerca testimoniale, necessaria per restituire la molteplicità dei punti di vista sintetizzati esemplarmente da Giuseppe Di Lorenzo. L'esperienza titolata *Attraversare il vuoto* si configura come una base fondamentale del progetto, evidenziando criticità e possibilità del sistema teatrale italiano e interrogandosi sulla gestione degli spazi, la funzione del teatro e il rapporto con la comunità. L'undicesima edizione della residenza-studio, organizzata a Gombola dal Teatro dei Venti, si è strutturata come un laboratorio collettivo in cui artisti, amministratori, organizzatori e spettatori hanno condiviso pratiche, domande e proposte per il futuro del teatro. L'assenza di un format prestabilito ha permesso un confronto aperto, attraversato da suggestioni interdisciplinari, con l'obiettivo di esplorare il tema dell'*attraversare il vuoto*. Gli incontri e i tavoli di lavoro hanno messo in evidenza la necessità di ripensare il teatro come spazio di relazione, in cui l'esperienza artistica non si esaurisce nell'evento spettacolare, ma si radica nel territorio e nelle comunità. La residenza ha portato a riflettere sulla gestione degli spazi teatrali, spesso inaccessibili o vincolati a logiche istituzionali, e sulla necessità di un modello più inclusivo e dinamico, capace di adattarsi alle esigenze di chi il teatro lo fa e di chi lo vive. Ne consegue un'analisi del teatro che non può

essere inteso come un contenitore neutro, ma come un ambiente che favorisce la creazione e l'incontro. La gestione degli spazi deve essere ripensata in un'ottica di maggiore accessibilità, superando le rigidità burocratiche e istituzionali che spesso ne limitano l'utilizzo e l'innovazione. In secondo luogo emerge l'idea di una comunità teatrale a cavallo tra apertura e consapevolezza. Il teatro non può e non deve piacere a tutti, ma deve ampliare il proprio raggio d'azione creando contesti che favoriscano l'ascolto e la partecipazione. Per avvicinare nuovi pubblici, è necessario ripensare il ritmo dei festival e delle rassegne, introducendo spazi di vuoto e di riflessione, valorizzando il diritto a *non capire* e superando il gap intellettuale che spesso allontana il teatro dalle persone

Dove vogliamo andare? La residenza-studio di Trasparenze XI

di Giuseppe Di Lorenzo, 6 Settembre 2023 www.altrevelocità.it

«L'undicesima edizione di Trasparenze, ideata e coordinata da Teatro dei Venti dal 18 al 30 luglio, è stata una prova di fiducia verso un sistema di relazioni fragile e discontinuo come quello del teatro italiano, lacerato dal folle sistema produttivo statale quanto vivo e palpitante ai suoi margini. Spogli di un finanziamento mai arrivato, ma col fondamentale supporto di C.Re.S.Co. (Coordinamento delle Realtà della Scena Contemporanea) e l'incoraggiamento di Fabio Biondi, Teatro dei Venti ha chiesto un atto di fede ai partecipanti di questa residenza-studio, organizzata in un abbandonato angolo del borgo di Gombola, nel modenese, rinunciando fin da subito ad alcune comodità pur di investire in questo tempo passato assieme. A turno i più di sessanta nuovi residenti del paese hanno dovuto prendersi la responsabilità di cucinare, lavare, aiutare e sostenere ogni attività prodotta in quei giorni di lavoro, ritmi comunque

ben diversi da quelli febbrili ed eccitanti dei festival estivi. Il tema della residenza era piuttosto criptico: “Attraversare il vuoto”, nessun'altra spiegazione o input, se non qualche settimana prima l'accesso a una lavagna digitale su Miro su cui appuntare pensieri, poesie, foto, video, domande su quel tema vaporoso. Arrivati sul luogo della residenza nessuno sapeva bene cosa sarebbe successo, anche se Stefano Tè (Teatro dei Venti), Gregorio Amicuzzi (Residui Teatro) e Francesco Chiantese (Accademia Minima), hanno fin da subito preso le redini della nostra permanenza ponendo in essere delle prassi quantomeno peculiari: non promuoversi, non divagare, non lamentarsi.

Per indirizzare i lavori Teatro dei Venti ha escogitato un sistema semplice quanto efficace di suggestione: tre incontri a sorpresa, tutti sull'attraversare il vuoto ma da tre prospettive totalmente antitetiche. Il primo con lo scultore Felice Tagliaferri, artista non vedente che ci ha aiutati a mettere mano alla materia scultorea, convincendoci a bendarci e a fidarci degli altri sensi, attraversando la notte della vista. Il secondo col fisico Livia Conti, che ci ha raccontato la storia del concetto di vuoto da Aristotele fino alla fisica quantistica, mostrandoci come il vuoto, almeno nelle scienze dure, non esista. Il terzo con il medico palliativista Paolo Vacondio, che ha portato con sé storie di lunghi addii, modi diversi di affrontare l'assenza generata dalla morte. Questi incontri, inframezzati durante le giornate di studio, hanno influenzato positivamente la qualità del dibattito, non ponendo dei punti di riferimento statici ma stimolando la discussione con delle esperienze in comune con quali cominciare a confrontarsi.

Quattro giorni, quattro tavoli di lavoro divisi per i dintorni di Gombola, girando a turno tra un boschetto, l'antico mulino ancora in funzione, la vecchia chiesa di San Michele Arcangelo e altri luoghi

all'interno del borgo, come una bellissima stazione radio allestita per l'occasione e coordinata da Francesco Chiantese, in cui giornalmente veniva registrato, montato e trasmesso il podcast Pionieri dell'invisibile su Cosmic Fringe Radio. Di questi iniziali quattro gruppi di lavoro, divisi arbitrariamente in Artisti, Amministratori, Organizzatori e Spettatori, ne sono scaturiti nuovi cinque che li hanno sostituiti, generati dalle istanze emerse durante i primi tre giorni di dibattiti. Un'altra prassi che Teatro dei Venti aveva promosso fin da subito era proprio quella di sciogliere i gruppi iniziali per creare dei tavoli trasversali uniti da uno scopo (o per meglio dire, da un tema) comune. Non era scontato in un processo di questo tipo riuscire a costruire delle proposte, anche perché non era strettamente richiesto. Ma ho personalmente trovato rincuorante che invece si sia anche cercato di risolvere nodi, di porre questioni concrete. Credo ovviamente al valore intrinseco che questi eventi hanno di creare relazioni prima ancora che restituire qualcosa di concreto e valutabile, ma temo che questo continuo rimandare le risposte per cercare ossessivamente nuove domande (vendute come panacea contro il veleno capitalista del "prodotto"), provochi anche un impaludamento politico, per cui senza una direzione condivisa si è portati a accettare più di buon grado che qualche Ministro prenda le decisioni per noi.

Alcune proposte per attraversare il vuoto, insieme.

Tra le questioni emerse in modo ricorrente tra tutti i tavoli di lavoro è risultata particolarmente significativa quella dello spazio. La poetessa Azzurra D'Agostino ha parlato spesso di «vuoto come sorgente», similmente Ilaria Romano (associazione Laviko) rilanciava il concetto di «prendersi cura del vuoto». Si era fin da subito evidenziata tra i tavoli un'idea diffusa che lo spazio del teatro sia un luogo da riempire di significato, che metterlo a disposizione di altri voglia dire curarne la

neutralità. È un tema particolarmente sentito anche al di fuori della nostra residenza studio, ricordo profonde riflessioni in merito durante la prima tappa della residenza per curatori (“L’insostenibile leggerezza dell’essere – Il valore delle relazioni”, festival Contemporanea, 2022) ideata da Edoardo Donatini, Fabio Biondi e Settimio Pisano. Anche lì si parlò lungamente del concetto di “cura” come messa a disposizione di strumenti e tentativo di creare un ambiente non codificato che gli artisti potessero definire. Ma perché si sente questa costante necessità di ricordarci che lo spazio teatrale dovrebbe essere un “vuoto” da riempire di significato? Durante una discussione ad un tavolo rinominatosi “Sassolini bianchi”, si è individuato nel teatro istituzionalizzato italiano un carico di significati e significanti che lo rende un luogo in cui è difficile portare qualcosa di proprio. Il teatro non è solo il luogo dove andare col vestito buono e per mettere in mostra la propria cultura, elementi già di per sé completamente fittizi eppure ben presenti nell’immaginario collettivo anche grazie alla rappresentazione che ne fanno i vari media, ma è anche il luogo della conservazione più che dell’innovazione, seguendo una china che non è molto diversa da quella dell’intero apparato culturale nostrano.

Ci sono stati molti interventi memorabili sul tema, ma vorrei soffermarmi su una frase che ho trovato illuminante: «Fin da quando siamo arrivati qui abbiamo dovuto affrontare delle mancanze. Nei tavoli di lavoro, per esempio, mancava il tavolo». Matteo Pecorini, attore e organizzatore, col suo cinismo fiorentino ha colto un elemento che ritengo fondamentale, ovvero la pratica della mancanza. Buona parte degli spazi oggi disponibili per fare teatro sono a disposizione di pochi eletti, arrivati a possederli o a occuparli dopo una lunga fila ordinata su scala anagrafica. Spesso Pecorini in quei giorni di dibattiti si è sentito dire che il teatro lo puoi praticare anche nel balcone di casa tua, e questo è vero, ma fino a qualche

generazione fa potevi ancora fare i tuoi spettacoli nelle cantine (dove taluni rischiavano l'osso del collo ogni sera), oggi avresti bisogno di compilare migliaia di pagine di scartoffie burocratiche per avere a disposizione un sottoscala colonizzato dalla muffa, per poi pagare la SIAE e qualche altro acronimo statale la cui utilità è andata perduta nel tempo, e trovare pure un modo per guadagnarci, dato che non puoi semplicemente mettere una sedia e un tavolo e sbigliettare, ci vogliono dei permessi anche per quello. Pecorini ravvisa in tutto questo un problema di cessione degli spazi di produzione, e immagina una sorta di rivalsa marxista in cui tramite rotazione quinquennale gli spazi vengano costantemente riassegnati a nuovi inquilini più giovani (ovviamente anche questa va presa come una provocazione, ma almeno è politica). Esistono comunque anche sistemi alternativi. In Sud Corea, per esempio, c'è una distinzione tra il teatro così detto "Nazionale" e quello invece "popolare", il primo è a trazione pubblica e si occupa esclusivamente di portare in scena drammaturgie classiche sia coreane che internazionali, il secondo invece è composto da imprese culturali indipendenti che si occupano del teatro più pop come quello di sperimentazione, e dove i luoghi deputati alle prove vengono fortemente agevolati fiscalmente e burocraticamente. Negli U.S.A. invece c'è una forte distinzione tra un sistema produttivo milionario come Broadway, dove l'accesso è molto limitato, e quello dal basso, che grazie al *crowdfunding* e a un sistema di tassazione leggero (o quasi inesistente) riesce a contaminare l'intero paese di produzioni underground. Bisogna solo saper scegliere una direzione comune.

Da noi sembra mancare un'idea condivisa politicamente di come dovrebbero essere gestiti gli spazi, di quale valore dovrebbero avere e quali possibilità di gestione. Damiana Guerra, drammaturga e docente di drammaturgia, aveva parlato nel suo tavolo del teatro come potenziale

spazio di incontro oltre l'evento spettacolare, chiedendoci perché non fosse una prassi condivisa. Penso a realtà come il Teatro Bellini di Napoli, che sta tentando di creare nel suo foyer uno spazio che faccia incontrare il teatro con la città, che ne sia il cuore senza per forza regolare quel flusso verso uno specifico spettacolo, ma rendendo fluida l'esperienza tra prendersi un caffè, seguire un laboratorio, ascoltare una conferenza e via discorrendo. Ma mi torna in mente anche il Teatro Metastasio di Prato, che ha dovuto chiudere i suoi bar per investire sulla produzione, lasciando però che l'attesa diventi sempre meno un rito da consumare assieme ma una corsa all'ultimo momento prima che aprano il sipario.

È anche emerso il tema della comunità di riferimento del teatro, e ha riscontrato un certo consenso l'idea che un teatro che piace a tutti non solo non è possibile, ma di certo non è neanche auspicabile. Eppure al tempo stesso allargare la propria comunità di riferimento è sempre più complesso, si parla spesso con orgoglio che i teatri da noi sono sempre più pieni, eppure ci si dimentica di osservare che sono sempre anche di meno e a volte con meno sedute. Di questo passo tra poco ci ritroveremo a festeggiare con champagne e caviale i continui sold out dell'unico teatro rimasto aperto. Stefania Minciullo (Festa Di Teatro Eco Logico a Stromboli), nel tavolo "Patto collettivo", ha saputo sintetizzare un percorso pragmatico, forse anche per la sua professione di organizzatrice. In questo approccio, per ampliare la visibilità del teatro, è essenziale porre al centro la pratica dell'ascolto. Dal punto di vista organizzativo questo si traduce in festival teatrali molto diversi da quelli a cui siamo abituati, dove la noia e il tempo perso possano rimpiazzare l'impellente necessità di riempire ogni momento della giornata con eventi di ogni genere. Nel taoismo come nello zen giapponese esiste un tema ricorrente riguardante la creazione vuoti per permettere a qualcosa di riempirli per poi svuotarsi successivamente. Come

si può pretendere che si avvicini una nuova comunità al teatro se non gli si dà lo spazio per farlo? Guerra parlava anche del presunto «gap intellettuale» ovvero l'idea che ci voglia una certa preparazione per andare a teatro. Nel tavolo dei “Vuoti a rendere” si è discusso molto del diritto a «non capire», un diritto che la cultura ci nega fin dalla scuola, insegnandoci che dietro ogni rima di una poesia esiste un significato specifico da analizzare, perdendo così la prospettiva sul piacere di vedere le parole danzare sul filo dei significati.

Per quanto Stefano Tè abbia provato a evitare che ci percepisse la necessità di produrre qualcosa da questi tavoli, delle urgenze sono emerse da sole, costringendoci a confrontarci con delle domande che esigono delle risposte. Che sia a Gombola o a Cortona o a Gualtieri o a Sant'arcangelo, ovunque il teatro si desti questi temi riparlano con voci diverse, con un preoccupante senso di smarrimento e trascuratezza da parte della politica che dovrebbe farsi voce di queste istanze.

Siamo effettivamente capaci di attraversarlo questo vuoto, senza pregiudizi su cosa ci sia dopo? Oppure il terrore di perdere ciò che abbiamo ci sta logorando, lasciando che la nostra inerzia venga indirizzata finché sarà comodo, per poi lasciarla inerme nell'abisso una volta che avrà esaurito la sua funzione di consenso elettorale? Dove vogliamo andare?

- Una residenza che fa del rischio e dell'ostilità il suo valore.

Salvatore Sofia (responsabile della comunicazione del Teatro dei Venti)

Sintesi degli esiti:

L'intervista a Salvatore Sofia, figura storica e poliedrica all'interno dell'organizzazione del *Teatro dei Venti*, offre una visione complessiva dell'operazione Gombola come residenza strutturata fuori dal senso tradizionale. Gombola è un luogo che mette alla prova chi lo attraversa, trasformando l'ostilità naturale – il clima, la distanza tra gli spazi, l'adattamento necessario – in parte integrante del processo creativo. Il contesto impone agli artisti una ridefinizione delle proprie abitudini, favorendo un rapporto più autentico con l'ambiente e con la comunità.

Il legame tra *Trasparenze* e Gombola nasce da un'intuizione sviluppata ben prima del Covid, ma è stata proprio la pandemia a rendere evidente la necessità di un luogo di rifugio e sperimentazione artistica. Due punti emergono con evidente chiarezza: 1) L'ostilità del luogo come spinta alla trasformazione; 2) Un ecosistema di relazioni in continua evoluzione. L'adattamento alle condizioni ambientali diventa parte integrante del processo artistico, costringendo gli artisti a confrontarsi con il paesaggio e a ripensare il proprio approccio alla creazione. L'esperienza si costruisce attraverso il superamento delle difficoltà e la riscoperta di una relazione diretta con lo spazio. Gombola non è solo un luogo fisico, ma un intreccio di comunità: attori, organizzatori, abitanti e artisti ospiti costruiscono una rete fluida di scambi e connessioni. La residenza diventa così un laboratorio sociale e culturale, in cui la creazione artistica si fonde con la

vita quotidiana, generando un'esperienza di *abitare* condiviso e trasformativo.

Salvatore Sofia: Gombola non è un luogo che nasce con le caratteristiche di una residenza strutturata, con le sue comodità e tutto regolamentato ad arte. Qui si entra in un contesto che, a prima vista, può apparire ostile - un'ostilità naturale.

Gli abitanti non ti respingono, anzi, ti accolgono con curiosità, ma il territorio è quello che è: il freddo e il caldo sono pungenti, i collegamenti radi. Per arrivare qui bisogna organizzarsi, e non basta guardare su *Google Maps*: devi chiedere a chi ci vive, altrimenti rischi di perderti.

Le logiche di fruibilità sono diverse da quelle delle città o dei villaggi più accessibili. A questo si aggiunge il fatto che le residenze artistiche non sono concentrate in un unico punto, ma sparse a diversi chilometri di distanza. Eppure, è proprio questo il senso del progetto: potremmo accorparle tutte nella Chiesa, ma l'idea è un'altra, quella di abitare davvero il territorio. Chiudersi nel borgo non avrebbe senso. C'è bisogno di esplorare, di spostarsi, di lasciare che qualcosa interrompa la quotidianità. È qui che nasce quella ostilità intrinseca, la crisi che spezza l'abitudine e diventa motore di nuove scoperte.

Non abbiamo certo spianato la strada con una ruspa per permettere alle tre danzatrici vincitrici del bando di raggiungere il bosco e lavorare. Hanno trovato un ambiente con le sue difficoltà concrete e naturali.

Due mesi fa c'è stata una frana: abbiamo sistemato il percorso per quanto possibile, ma poi loro (e anche il pubblico che le seguirà) si adattano alla situazione così com'è. Ogni giorno percorrono 20 minuti a piedi per andare e tornare dal loro luogo di prova, dove rimangono almeno

cinque ore. Portano con sé casse, oggetti di scena, acqua e tutto il necessario... non è semplice, non è da tutti. Ma era chiaro fin dal bando. Certo, per loro è stata una sorpresa impegnativa, ma dopo cinque giorni di prove e spettacolo le ho viste diverse, quasi felici di questa nuova routine.

Già nel 2019 avevamo intuito il potenziale incredibile del borgo e volevamo concludere il Festival trasparenze proprio qui. C'erano segnali forti: un bellissimo ostello, una Chiesa importante... tutto esisteva sulla carta e nella nostra immaginazione. L'edizione di quell'anno si chiamava non a caso trasparenze portami via: dopo la proiezione del film del nostro *Moby Dick*, erano state organizzate due corriere per portare tutti a Gombola. Ma una nevicata improvvisa bloccò tutto.

Già allora, prima del Covid, si sentiva l'urgenza di insediarsi qui. Poi la pandemia ha dato forma concreta a quell'intuizione: Gombola è diventata un rifugio, soprattutto nell'estate del 2020. Non è stato facile, con tutte le restrizioni di allora, ma ha funzionato incredibilmente bene. Ricordo ancora lo spettacolo itinerante nel bosco che presentammo come Teatro dei Venti: gli attori si immergevano fisicamente nella natura, senza risparmiarsi. Ci furono tagli, escoriazioni, punture d'insetti, ma l'entusiasmo era totale. E lì ci siamo detti: l'abbiamo fatto, possiamo invitare anche altri.

L'idea era quella di creare uno scambio con altri artisti e di dare al progetto maggiore visibilità. trasparenze non è nato come progetto pedagogico, ma è cresciuto naturalmente in quella direzione, perché abbiamo sempre voluto che gli artisti si mettessero in relazione con i contesti sociali in cui operiamo. Così, molte compagnie hanno scelto non solo di fare spettacoli, ma anche laboratori, o entrambe le cose. Questo approccio viene da lontano, dal 2014, e si intreccia con la poetica complessa di Abitare Utopie.

Il luogo diventa comunità ospitante, un tessuto vivo in cui la creazione artistica s'innesta nel recupero di una vita antica, fatta di narrazione e partecipazione. Qui la comunità è come una *matrioska*, composta da tanti piccoli sottoinsiemi: gli attori del Teatro dei Venti, la squadra organizzativa, gli Abitanti Utopici, le compagnie ospiti che vanno e vengono... un arcipelago di relazioni che si intrecciano, si confondono, si trasformano.

La sensazione è quella di trovarsi dentro un microcosmo esperienziale, dove ogni elemento contribuisce a dare forma a un'utopia concreta, abitabile.

3. Sezione Teatro Itinerante Urbano

- Interviste alla pedagoga Eleonora Bovo.

Quali stimoli e quali direzioni per ricollocare i bambini al centro del mondo.

Sintesi degli esiti:

Gli esiti della presente intervista condotta con Eleonora Bovo, pedagoga del teatro itinerante urbano a Messina, sono stati elaborati a partire da una griglia di domande che ha guidato l'analisi delle sue pratiche, delle sue scelte metodologiche e della sua visione del rapporto tra teatro, pedagogia e territorio urbano ed extra urbano.

Le domande hanno indagato aspetti centrali della sua esperienza, tra cui l'ibridazione delle sue competenze tra pedagogia e teatro, la trasformazione dei limiti strutturali in opportunità creative, il ruolo dello spazio pubblico come luogo di azione e apprendimento, la relazione tra corpo e ambiente, la costruzione del gruppo e le dinamiche di partecipazione spontanea. L'analisi dei risultati conferma l'assunto secondo cui il paesaggio è composizione dinamica che si genera dall'interazione esperienziale con l'ambiente. Il teatro itinerante urbano si configura, dunque, come un dispositivo che risignifica la città attraverso il movimento dei corpi, l'improvvisazione e la relazione con lo spazio e gli avventori che lo attraversano. Tre assi fondamentali emergono dall'esperienza della Bovo: il viaggio come processo di esplorazione e *risignificazione* dello spazio, il gioco simbolico come scaturigine prima dei processi di conoscenza e la dimensione relazionale come opportunità di costruzione

della vivibilità condivisa.

Dal punto di vista delle scienze cognitive, il teatro itinerante urbano s'innesta sui principi della cognizione incarnata e dell'apprendimento situato. Se il corpo in movimento nello spazio urbano diventa uno strumento attivo di conoscenza e interazione con l'ambiente, il gioco teatrale consente ai bambini di esplorare e manipolare il mondo, trasformando i limiti della città in possibilità di espressione. La pratica proposta da Bovo permette di affinare capacità di orientamento, percezione sensoriale e relazione spaziale, sviluppando la concreta opportunità di assunzione del paesaggio fuori dalla semplice fruizione passiva degli spazi.

Nella prospettiva della filosofia estetica, il teatro itinerante si affranca dalla rappresentazione tradizionale per divenire estetica relazionale, in cui lo spettacolo non è un oggetto chiuso, ma un processo che si realizza nell'interazione tra attori, spettatori accidentali, accadimenti e ambiente circostante. La città diventa elemento d'azione scenica: la sua conformazione geografica, le atmosfere mutevoli, gli incontri imprevisti e le storie sedimentate nei luoghi influenzano e vengono ridefinite dall'esperienza teatrale. La struttura improvvisativa adottata diventa mappa dinamica, capace di svelare le pieghe del quotidiano e di restituire una città invisibile sotto quella visibile.

Sul piano dell'atmosferologia, l'esperienza del teatro itinerante urbano si configura come una pratica di risemantizzazione dello spazio pubblico. L'assenza di uno spazio teatrale chiuso non è vissuta come una privazione, bensì come un'apertura verso una drammaturgia che si costruisce in itinere, in un dialogo costante con le atmosfere in continuo mutamento. Il paesaggio (urbano e naturale) non è solo un contenitore ma un organismo vivo, in cui le narrazioni s'innestano e si trasformano. Il camminare, il sostare, l'attraversare divengono atti scenici in sé, capaci di

modificare la percezione dello spazio e di generare nuovi significati condivisi. L'esperienza teatrale diventa strumento di formazione dell'identità personale e collettiva, ridefinendo la relazione tra i partecipanti e la città.

Cristiana Minasi: Quanto ha influito il tuo trasferimento nella città di Messina sui tuoi molteplici progetti che scoprono la città attraverso il viaggio? Quali i punti d'interazione tra teatro e realtà?

Eleonora Bovo: Il viaggio ha inizio. Dentro una cultura, sempre italiana ma molto diversa da quella veneta. Senza esserne consapevole mi stavo dando una grande opportunità: ritrovare casa, la mia. Quella davvero intima, quella che ogni essere umano si porta dentro anche quando non lo sa. Ma questo la capisco solo molti anni dopo. Quando finalmente, senza sapere che la cercavo, la ritrovo. La ritrovo, perché c'è di sicuro un momento nella vita, ossia l'infanzia, in cui non abbiamo alcun dubbio, se qualcuno ci chiede qual è casa nostra. Il viaggio è a contatto, dentro e grazie a una cultura e il suo territorio. Per sentieri, sempre inconsapevoli, arrivo alla natura intima di Messina, anch'essa, mi vien da pensare, poco conscia, poco presente nell'immaginario stesso della città: il bosco. Inizio l'avventura dell'asilo nel bosco, assieme ad altri pionieri. Ma ancora qualche anno prima attiro genitori, avventurosi anch'essi, che mi affidano i loro figli con cui vado in giro per la città con uno sguardo aperto e un *pedi longu* che ci porta ad attraversare tanti luoghi diversi: piazze, scalinate, cortili, spiagge, paesini collinari e bosco. Battezzato "Grest in viaggio" è un viaggio a piedi e con i mezzi pubblici. Come dei veri viaggiatori. A piedi si colgono un sacco di dettagli e si ritrova il tempo, per fermarsi, giocare, conoscere. Sui mezzi si ritrovano gli innumerevoli volti

della città, lo stesso mezzo su cui viaggiare ci restituisce l'uguale diritto di occupare uno spazio, di condividere la stessa città. Un po' di anni dopo, in fase di pandemia e oltre, questo modo di viaggiare trasforma anche il corso di teatro - sempre destinato ai bambini - che diventa subito itinerante. Attraversare i luoghi, contagiarli della nostra presenza, farci modificare dagli ambienti diversi il corpo, la fantasia, l'umore. Un'interazione salvifica. Per me di sicuro. Questo viaggio mi aiuta a ricostruire la mia identità. A riconoscermi. Non a caso, mi vien da pensare, accompagno bambini. Esseri umani in ricerca pura, spontanea, sincera e irriverente.

Cristiana Minasi: Cercando di sintetizzare e comprendere le tue differenti competenze, quale qualità può realmente identificare la tua azione? Quale stadio d'ibridazione e sconfinamento riconosci tra le pratiche di pedagoga all'interno dell'asilo nel bosco e quelle di pedagoga teatrale all'interno di questo progetto di teatro itinerante?

Eleonora Bovo: Mi definirei un'accompagnatrice, un'intermediaria in costante via di definizione, e le due pratiche chiamate in causa hanno in comune, senz'altro, la mia postura nell'atto dell'osservare. Osservo molto in entrambi i casi, lasciando spazio e tempo ai bambini. Osservo le loro pratiche di esplorazione e manipolazione dell'ambiente in cui agiscono e le loro dinamiche di relazione umana. Osservo che, nel gioco "spontaneo" all'asilo e nel gioco "teatrale" del laboratorio, la matrice rimanga la medesima: il gioco simbolico del "come se", che bambine e bambini, spontaneamente e per necessità evolutiva, mettono in atto, incidendo sulla realtà circostante in dialogo tra emulazione e immaginario. Quest'urgenza manipolativa e sperimentatrice di senso, che caratterizza l'essere umano sin dall'infanzia, restituisce importanti motivi di riflessione

al mondo adulto, che sembra sempre più essere agito senza più agire autonomamente. La mia funzione consiste solo nel premurarmi di accompagnare i bambini, concretamente e simbolicamente, lì dove possa esserci la circostanza adatta, capace di far emergere interessi e connessioni. Che poi questo si svolga fuori dai contesti più tradizionali, ossia dagli edifici di varia funzione, quindi dentro gli spazi pubblici, urbani o boschivi che siano, è l'altra caratteristica comune alle due pedagogie, elemento fondamentale e non casuale, che alimenta la "potenzialità bambina" di scoprire e compiere azioni autentiche, meno mediate da sovrastrutture adulte e più in contatto con la propria natura. Le due pratiche si differenziano solo in relazione all'età dei partecipanti. I bambini dai 3 ai 6 anni hanno diritto al gioco spontaneo tout court, meno indirizzato possibile. Per i bambini del laboratorio teatrale, dai 7 ai 12 anni, utilizzo degli input drammaturgici che si incastrano con la dimensione reale che viviamo».

Cristiana Minasi: Quale è il metodo che utilizzi per riscoprire la città di Messina?

Eleonora Bovo: Più che un metodo, lo definirei proprio un imprinting relazionale con Messina, legato senza dubbio a varie esperienze di natura sociale e teatrale insieme, oltre che private, di esplorazione urbana, che, dopo vari anni, si sono tradotte anche in processi professionali personali. Entrare in contatto con la città è avvenuto nei miei primi tempi messinesi, soprattutto per mezzo di eventi creati da collettivi di natura interdisciplinare, in cui un motore importante era anche la matrice sociologica, che proponeva come luoghi di azione, per l'appunto, spazi pubblici urbani. Questo, unito al fatto di camminare molto, anche solo per i semplici spostamenti quotidiani, mi ha permesso di immaginare in modo

molto spontaneo che i piedi potessero tornare ad essere, anche a Messina, città che si muove soprattutto in macchina, ciò che per natura sono, ossia il nostro primo mezzo di trasporto. E in primis lo sono per i bambini, che ovviamente non hanno la patente e che a Messina usano raramente, per questo scopo, anche la bicicletta.

Cristiana Minasi: Come hai tradotto il limite di non avere un luogo in cui operare in opportunità di conoscenza e condivisione? Quanto il limite si è tradotto in opera d'arte?

Eleonora Bovo: Si sa che ogni cittadino fa la sua parte, più o meno consapevolmente, nel gioco collettivo dell'intreccio culturale di pratiche sociali, anche e soprattutto lì dove le istituzioni non arrivano e dove le necessità reclamano attenzione. I limiti di una realtà determinano lo spazio entro cui muoversi e sono al contempo confine e motore per sperimentare soluzioni creative. Ad esempio, a prima vista, Messina non sembra una città per bambini: pochi parchi pubblici, spesso poco curati, una viabilità pedonale spesso a rischio, spazzatura in luoghi pubblici e altre criticità. È stato questo limite a permettermi, con una fulminante intuizione, di creare il "Grest in viaggio" (i cui esiti positivi sono stati traghettati nell'esperienza del laboratorio teatrale di cui stiamo parlando, non appena mi sono spostata all'aperto).

In quel caso, non mi andava di imprigionarmi con i bambini in un lido per un'estate, né, tanto meno, in un qualsiasi spazio al chiuso. E all'improvviso, dopo giorni di impasse, ho visto e compreso con chiarezza dentro di me che i bambini avevano diritto di transitare/viaggiare in tutta la città e che questo era possibile perché hanno i piedi e, a sei anni, possono camminare e seguire semplici regole per farlo in sicurezza.

Lì dove non sarebbero potuti arrivare a piedi, potevano usufruire dei mezzi pubblici. Niente di più semplice e lineare. E così è stato.

Messina è una città molto grande per un bambino che a malapena sa il nome della via in cui abita e spesso non sa ben collocarla in relazione agli altri pochi luoghi che frequenta: la scuola, la casa dell'amichetto, quella della nonna, il luogo in cui fa sport, la piazza maggiore e così via.

Il tempo della vacanza in città, dunque, può a tutti gli effetti diventare un tempo di viaggio per il bambino: un tempo di esplorazione, di connessioni, di scoperta di relazioni spaziali e di se stesso come abitante di un luogo che può di diritto vivere e in cui può giocare.

Dunque, a tutt'oggi, dopo quasi nove anni di "Grest in viaggio" e quattro di laboratorio teatrale all'aperto, con innumerevoli bambini partecipanti, innumerevoli mezzi presi, pochissimi ritardi, molti chilometri percorsi, tanti spazi vissuti e riempiti di giochi e voci vocianti, potrei dire piuttosto che siamo stati noi a diventare a misura di questa città.

Abbiamo accettato il limite e dato forma a ciò che poteva essere, anziché subire la mancanza di ciò che non poteva essere.

Cristiana Minasi: Quali gli esiti dell'innesto del teatro dentro i luoghi?

Eleonora Bovo: La pratica scenica è per natura coinvolgente. Se coinvolge, può contagiare. Può contagiare azioni, per esempio. Quando una pratica scenica accade in un luogo, quel luogo acquista luce, viene visto e abitato. Se questo accade più volte, quel luogo diviene bersaglio di proiezioni anche sentimentali, e più facilmente, dunque, verrà rivissuto, rispettato, forse curato. Se questi luoghi, spazi abitati da pratiche sceniche, sono urbani e pubblici, allora potremmo dire, forse, di agire in nome di una pedagogia della vivibilità.

Cristiana Minasi: Descrivi la struttura di una giornata tipo, per quanto possibile chiaramente, considerando la differenza di ciascuna, sottesa alla natura del laboratorio.

Eleonora Bovo: Il punto di incontro è lo spazio antistante il Teatro Vittorio Emanuele, un luogo centrale della città, comodo per spostarsi con i mezzi, sia verso nord sia verso sud, o per raggiungere velocemente luoghi pubblici al coperto in caso di pioggia. Inoltre, il fatto che sia uno spazio letteralmente appena fuori dall'Istituzione Teatro l'ha reso per me, metaforicamente, il punto concreto di avvio del nostro cammino.

Succede, a volte, che, appena riuniti, facciamo un cerchio di saluto e confronto sul punto del percorso in cui ci troviamo e su come proseguire, o discutiamo di dove andare quel giorno, nel caso in cui ci siano più direzioni preferite e se non è stato deciso la volta precedente. Poi iniziamo a camminare.

A seconda della meta, seguiamo a piedi o prendiamo un mezzo pubblico. In entrambi i casi, incrociamo persone, e può succedere che ci si scambino parole, sicuramente sguardi e sentimenti.

Quando arriviamo nel luogo scelto, iniziamo con il "gioco degli sguardi in cerchio". È il nostro modo di guardarci negli occhi e di dare il via al gioco condiviso con un momento di intesa silenziosa. Poi li accompagno attraverso giochi di esplorazione e immersione, che guidano la loro attenzione sia sulle differenti forme dell'ambiente in cui ci stiamo muovendo, sia sul modo in cui si muove il loro corpo in relazione a questi spazi.

In questa parte dell'incontro, si possono sviluppare azioni singole e di gruppo, diverse a seconda delle caratteristiche architettoniche del luogo e

delle necessità di espressione del gruppo, che io cerco di cogliere e di lasciar fiorire.

La seconda parte dell'incontro è dedicata al racconto in forma scenica, sia esso proposto da me o inventato dai bambini, di gruppo o collettivo, preceduto da un momento di accordo in cui, eventualmente, racconto una fiaba, leggo una parte del libro che stiamo utilizzando oppure si definisce il confine del tema.

Ad ogni modo, ciò che si sviluppa è in connessione con il filo che lega tutto il cammino dei nostri incontri lungo un anno scolastico.

A conclusione, c'è un momento di restituzione del lavoro e, prima di chiudere la mattinata, un altro cerchio, in cui ognuno può esprimersi, se vuole, rispetto a come si sente, a cosa gli è piaciuto o meno di ciò che ha vissuto o a cui ha assistito. È possibile che in questo cerchio emergano anche, se presenti, i conflitti del gruppo e che vengano ascoltati tutti coloro che si sentono coinvolti. È possibile, inoltre, che si decida quale sarà la meta del prossimo incontro o quali siano i desideri futuri in relazione al lavoro scenico. Concluso questo momento, riprende il cammino per tornare al punto di ritrovo con i genitori, davanti al Teatro Vittorio Emanuele.

Cristiana Minasi: Come lavori sul corpo extraquotidiano dentro il quotidiano? Come lavori sui cinque sensi?

Eleonora Bovo: Propongo brevi routine di gioco orientate verso modalità di movimento, stimolando l'immaginario dei bambini con riferimenti concreti legati al mondo animale, vegetale, minerale o atmosferico.

Spesso questi giochi sono finalizzati, sin da subito, all'esplorazione dei diversi livelli dello spazio: basso, medio, alto (scale, muretti, pali, alberi, panchine, prati...). Quindi il corpo dei bambini, spontaneamente,

attraversa ritmi, tensioni, estensioni, equilibri in continua variazione.

Quando troviamo qualcosa che a loro piace molto, lo sviluppiamo più a lungo.

Quanto ai cinque sensi, non li nomino neanche: lavoro solo cercando un'integrazione che si traduce nella presenza totale, nel qui e ora. Ma con i bambini è abbastanza facile, se si propone un'azione che si muove in direzione del loro interesse.

Quando i bambini si lanciano nell'esplorazione dello spazio, attuano un diretto contatto con il luogo, in modi e misure variabili, un contatto che privilegia di gran lunga i sensi. Non hanno alcun interesse per le nostre concettualizzazioni e, d'altronde, nemmeno le capacità cognitive per farle.

Cristiana Minasi: La città diventa parte della drammaturgia? La conformazione esclusiva della città (lunga, alta e profonda) fatta di città, colli e mare quanto incide?

Eleonora Bovo: Ho sin da subito intuito che **quest'**ipotesi fosse estremamente appropriata a Messina, proprio per la sua specifica conformazione. Il suo essere così ricca di differenze, così piena di scale, così profonda, spesso nascosta. L'unica condizione che ci guida è che siano spazi che consentano il gioco spontaneo.

Per quanto riguarda le storie che ne conseguono o che combiniamo, è successo che, per due anni, a seguito di improvvisazioni spontanee continue dei bambini, incentrate sulla relazione di conflitto tra due gruppi sociali (animali e uomini), abbiamo poi utilizzato la trama de "La famosa invasione degli orsi in Sicilia", ambientandola per lo più nel bosco dei Colli S. Rizzo. Anche in questo racconto, come nella città, ci sono due luoghi: le montagne e, a valle, le case.

Evidenti, dunque, sono le risonanze spaziali e contenutistiche, sia che si tratti di scrittura scenica pura, sia che si prenda come punto di riferimento un testo già scritto o una leggenda già raccontata.

Cristiana Minasi: Cosa significa avere a che fare con una scenografia naturale che si sviluppa su vari livelli, alto, basso?

Eleonora Bovo: Ai bambini piace elevarsi: se possono, si arrampicano, saltano in su, salgono. Ma ai bambini piace anche stendersi a terra, rotolare, strisciare. Nel bosco ci sono dislivelli naturali, montagnole, alberi, rocce. In città ci sono i muretti, le scale, i pali.

Alcuni tra i luoghi preferiti dei nostri tragitti sono proprio questi: il bosco e le scalinate. Il bosco è uno spazio che amano anche per molto altro, mentre le scalinate, secondo me, le prediligono proprio perché offrono livelli diversi: l'alto e il basso dei due punti della città che congiungono, e tutti gli scalini intermedi. Molte scalinate che abbiamo transitato (quella di Monsignor Bruno, quella di Montevergine, la Rampa della Colomba, quella di contrada Acqua del Conte, quella in via Antonio Catalano, quella in via Tommaso di Taxo, ecc.) sono ricche non solo di scalini, ma anche di altre tipologie architettoniche di spazio: muretti, pianerottoli, ringhiere e cancelli, corti, aiuole, alberi, tutti spazi da abitare, in cui il corpo del bambino trova un ambiente di cui nutrirsi.

Questa scenografia naturale è utile, quindi, sia per soddisfare i bisogni di movimento dei bambini già nel primo momento di esplorazione, sia nello sviluppo del racconto scenico, per configurare le azioni in luoghi differenti, proprio come accadrebbe nello spazio della storia.

Cristiana Minasi: Quanto o meno intervengono i conflitti tra bambini sulla

natura delle improvvisazioni?

Eleonora Bovo: I primi due anni, il gruppo era molto omogeneo a livello di età e, proprio per questo, nascevano spesso conflitti. La pratica del cerchio, in cui ognuno parla a turno per dire, in primo luogo, come ci si sente, e le improvvisazioni sceniche stesse sono stati spesso entrambi luoghi di messa in forma del conflitto e della sua risoluzione. Questo ha creato anche una forte identità di gruppo.

Cristiana Minasi: Quali sono le reazioni dei passanti, spettatori non progettati, che assistono a bambini che, in strada, agiscono fuori dalle regole del quotidiano?

Eleonora Bovo: Gli spettatori adulti (chi passa, chi si affaccia alla finestra) li viviamo come variabili del paesaggio attorno a noi: quasi sempre in movimento, a volte interagenti, a volte no, ma che non condizionano i bambini, se non nel reciproco rispetto. Quanto ai bambini, se si tratta di uno o due, è facile che si diventi un polo attrattivo e che quelli fuori dal gruppo si sentano spontaneamente coinvolti, fino a unirsi e condividere le regole del gioco fino alla fine del nostro incontro.

Se attorno abbiamo molte persone, quest'attrazione funziona solo a livello di attenzione, ma ognuno rimane nel flusso delle proprie attività. L'atmosfera di gruppo si crea con il solo elemento del gioco. Se impostato dall'adulto, ossia da me, che calibro armonicamente anche i nuovi intervenuti, allora dev'essere il gioco che più si avvicina a quello che i bambini avrebbero fatto spontaneamente.

Cristiana Minasi: I vostri saggi? Come hai convinto i genitori a non fruire del solito spettacolo di restituzione finale e a diventare parte integrante di un processo?

Eleonora Bovo: Uscendo dagli spazi convenzionali deputati ai corsi di teatro, mi sono emancipata da altre convenzioni, tra cui quella del saggio.

Non ho mai promesso saggi ai genitori, sin dall'inizio.

Alla fine del primo anno, però, ho sentito la necessità di un incontro tra noi: i bambini, io e i genitori. Anche perché, durante tutto l'anno, dopo ogni appuntamento, scrivevo un report dedicato ai genitori, rendendoli partecipi anche loro di un percorso sperimentale, con qualche foto allegata. Li ho quindi sentiti parte del lavoro sin dal principio.

La possibilità del saggio finale, però, mi creava notevoli resistenze, legate soprattutto al tradimento del motore che ci aveva guidato durante tutto l'anno: l'esplorazione degli spazi e il fiorire delle improvvisazioni collettive. Se non potevano essere pubblico, dunque, quale altra posizione potevano assumere i genitori?

Non rimaneva che integrarli come attori nel processo, creando un accompagnamento e uno spazio adatto a loro all'interno del tutto. E così è stato. Anziché un saggio, abbiamo creato uno spazio di gioco teatrale, condiviso da bambini e genitori assieme.

- Interviste ai genitori e ai bambini partecipanti al laboratorio.

Il teatro e la sua vocazione al paesaggio

Sintesi degli esiti:

Attraverso le testimonianze di genitori e bambini si è esplorato il valore

educativo, espressivo e trasformativo del Teatro Itinerante Urbano.

I genitori hanno scelto questa esperienza per la sua capacità di integrare gioco, scoperta e relazione con l'ambiente, distinguendosi dal teatro tradizionale per la libertà e l'imprevedibilità. Hanno osservato nei figli una maggiore consapevolezza corporea, creatività, autonomia e capacità d'improvvisazione. Il teatro vissuto negli spazi urbani ha permesso ai bambini di reinventare la città, intersecando realtà e finzione. La pratica è stata riconosciuta come artistica, educativa ed etico-politica, favorendo una nuova percezione degli spazi pubblici. È emersa anche una distinzione tra *natura* e *paesaggio*, dove quest'ultimo è visto come frutto dell'interazione umana con l'ambiente. I bambini hanno vissuto il teatro come uno spazio di invenzione, in cui esplorare e creare storie nuove. Le giornate prevedevano momenti di accoglienza, spostamenti, attività teatrali e restituzione finale. Il paesaggio è stato percepito come un luogo da scoprire e reinventare. Hanno sviluppato una maggiore consapevolezza dello spazio urbano, utilizzando i sensi per esplorarlo e giocando con la sovrapposizione tra realtà e finzione. Il tempo atmosferico ha influenzato le invenzioni teatrali, rendendo ogni esperienza unica. Il teatro è stato visto come un modo di *parlare con gli altri in modo diverso* e di guardare la città con occhi nuovi. Il Teatro Itinerante Urbano in definitiva si è rivelato un potente strumento di crescita, trasformando la città in un palcoscenico e offrendo ai bambini nuove chiavi di lettura per comprendere il mondo che li circonda.

1) Daniela Morabito, mamma di Alice di anni 7.

Alice ha 7 anni ed è alla sua prima esperienza di Teatro Itinerante Urbano. La scorsa estate aveva partecipato al "Grest in Viaggio" e ci aveva

parlato di questo laboratorio teatrale particolare, Francesca Cavallaro che aveva mandato sua figlia Alida. Le due pratiche hanno in comune la fruizione degli spazi urbani, il "viaggio", il cerchio di accoglienza prima della singola esperienza.

La differenza sta nel fatto che nel laboratorio teatrale si lavora miratamente sulle emozioni, sulla loro espressione e sull'empatia. Trovo che il teatro vissuto negli spazi urbani, nella quotidianità le restituisca qualcosa di magico che si è ormai perduto, i luoghi diventano altro. Vengono scoperti, visti e fruiti con occhi diversi e scopi diversi.

I luoghi si integrano nell'esperienza e la influenzano.

Credo che anche i luoghi restino influenzati dai bambini e rivestiti di magia. In un progetto al chiuso mancano, a mio avviso, gli elementi della magia, dell'avventura, della scoperta. In palestra manca la casualità degli eventi che ruotano, in quel preciso momento, intorno al gruppo e che possono cambiare inaspettatamente la direzione degli eventi.

Trovo che sia una pratica espressiva, estetica ed etico/politica.

La città viene reinventata da mia figlia e reinventa mia figlia di continuo, in lei prevale sempre il gioco della finzione. Il suo mondo magico si carica d'input che in un batter d'occhio si staccano dalla realtà.

Per me, se la natura è selvaggia, il paesaggio è la natura con il tocco dell'essere umano.

Adoro questo tipo di esperienza, perché trovo che restituisca una dimensione più poetica e più a misura di bambino in una realtà cittadina quale la nostra, che non è sempre gradevole.

Alice, 7 anni:

La nostra giornata tipo si svolge così. Ci vediamo davanti al teatro,

aspettiamo che arrivino tutti, facciamo il cerchio, poi prendiamo l'autobus, quando arriviamo scendiamo giù e camminiamo fino alla destinazione scelta. Lì scegliamo insieme che gioco fare. Poi facciamo merenda. Facciamo il gioco degli specchi. Creiamo una storia in coppia ed anche singolarmente. Il teatro, per me, è un posto in cui si inventano storie nuove e storie vecchie. Un paesaggio è, per me, un posto.

Tra tutti gli spazi ho preferito *Parco Aldo Moro*. Considero gli spostamenti parte del laboratorio. Non ho mai considerato chi ci guarda. Credo ora di conoscere molto meglio lo spazio della mia città. Ho scoperto tante cose sconosciute e le ho trasformate in gioia. Ho imparato i valori dell'amicizia e dell'amore.

*Quando io e Alida siamo andate nello spazio, la luna si spezzava.
Per 100 anni io e mia sorella Alida siamo state separate.
Io nella parte più grande della luna e lei nell'altra.*

2) Francesca Cavallaro, mamma di Alida 8.

Mia figlia, da due anni, ha intrapreso questo percorso di teatro itinerante.

In estate partecipa al progetto del Grest in viaggio, sempre condotto da Eleonora.

Credo che questa modalità di fare teatro metta in gioco elementi che, in un ambiente chiuso, non potrebbero esserci. Grazie agli spostamenti dovuti al corso di teatro, Alida sta scoprendo luoghi sempre nuovi della città.

Il percorso è adatto, oltre che necessario, alle esigenze di movimento, scoperta e gioco negli spazi aperti che manifesta un bambino (chiuso in classe per un'intera settimana).

Questo tipo di esperienza aiuta i bambini a scoprire e fondersi con il

territorio, e non è una cosa scontata. Li aiuta sì nella relazione con l'altro, ma soprattutto con l'ambiente esterno.

Grazie a questo percorso viene coltivata l'autonomia, la creatività e la voglia di mettersi in gioco. Mia figlia ne è entusiasta.

Alida, 8 anni.

Le lunghe mattinate si svolgono, in linea di massima, così. Eleonora ci porta in un posto, ci lascia qualche minuto libero per giocare, poi ci fa fare il risveglio muscolare. Dopo, divisi in gruppi rigorosamente scelti da noi, troviamo un posto ben visibile dove mettere in scena la storia che vogliamo inventare. Prima di rappresentare la scena, facciamo merenda. Poi la mettiamo in scena. Le invenzioni teatrali cambiano in base al contesto e alle condizioni atmosferiche.

Alla fine di tutto c'è il rito del saluto, il "saluto degli sguardi": consiste nel guardarci senza dire niente, come se ci stessi dicendo ciao solo con gli occhi. Poi prendiamo gli zaini ed Eleonora ci accompagna al Teatro Vittorio Emanuele, dove ci aspettano i nostri genitori.

Mi è piaciuto molto lavorare al Parco Aldo Moro e alla Pineta di Faro Superiore. Stare in autobus è un'avventura e già fa parte del laboratorio. Mi piace inventare storie e rappresentarle.

3) Giorgia Di Giovanni, mamma di Mata Ida di 12 anni.

Mia figlia ha frequentato il corso dai 7 ai 9 anni, ma lo ricorda con estremo piacere. Mata inizialmente seguiva il corso di teatro di Eleonora all'interno di Studio Danza. Quando il corso si è spostato all'esterno, l'abbiamo seguita con fiducia.

Ritengo che il teatro esercitato fuori dai suoi luoghi ordinari, innestato nella realtà quotidiana, vada molto oltre la mera conoscenza e appropriazione del proprio territorio di appartenenza. È un approccio importante alla cura e al rispetto. Un lavoro sulla propria individualità, in relazione a dinamiche di gruppo, dentro uno specifico contesto.

È un modo per reinterpretare gli spazi, analizzare e discutere problematiche che, man mano, possono emergere e intrecciarsi con le storie che i bambini inventano. Non c'erano attese, ma estrema fiducia.

Più che per me e il mio compagno, che lavoriamo con la danza in festival urbani, è stato molto interessante osservare i genitori non avvezzi a questo tipo di attività.

Ricordo ancora un papà che, nel bosco, vedeva i figli abituati a rotolare tra la terra e arrampicarsi, e il giorno della restituzione continuava ad aiutarli a superare un tronco. Dopo la performance collettiva, credo si sia sentito male vedendo la figlia scivolare sul sedere da un dirupo.

È una pratica espressiva completa, contiene tutto. Il corpo viene agito e permeato dagli ambienti specifici. Possiamo parlare di unità.

Tutto si modifica, trasformando i limiti in risorse e potenzialità: la realtà entra nella finzione e viceversa, senza alcun tipo di distinzione.

Il paesaggio, per me, è parte integrante dell'esperienza, in cui tutto assume senso.

Mata Ida, 12 anni.

Ci vedevamo davanti al Teatro Vittorio Emanuele e da lì, in autobus o a piedi, raggiungevamo il nostro luogo d'azione. Per me il teatro è una forma di espressione alternativa. Ho preferito lavorare alla scalinata vicino al Palacultura e nel bosco. Gli spostamenti sui mezzi pubblici non li ricordo

bene, ho più memoria di quando andavamo a piedi. Tutti i nostri sensi danzavano. Molti spettatori casuali ci davano uno sguardo, per poi andar via.

Questa esperienza di laboratorio mi ha insegnato a osservare e creare. Ho scoperto nuovi boschi e nuove piazze della mia città. Da questa pratica ho imparato che la fantasia è la capacità di non imparare le cose a memoria. Le diverse stagioni, gli orari e le atmosfere, la pioggia, non erano un problema.

4) Katia Portovenere, mamma di Rachele 11 anni.

Rachele ha intrapreso il percorso di Teatro Itinerante Urbano dalla fine del 2023 al giugno 2024, all'età di 11 anni (era la più grande del gruppo). L'idea iniziale era quella di farle seguire un percorso di studio sulla tecnica teatrale.

Durante la ricerca di insegnanti e luoghi idonei allo studio di questa disciplina, mi sono imbattuta in “C'era una volta una volta non c'era”, grazie a una vecchia conoscenza che mi ha parlato di Eleonora Bovo.

Successivamente, attraverso alcune ricerche online, ho esaminato il curriculum dell'insegnante e approfondito la sua attività, trovandola persino più interessante della mia idea originale di studio.

Ogni due settimane i ragazzi si incontravano in un luogo convenuto, per poi partire a piedi alla scoperta di spazi adatti allo svolgimento dell'attività, che richiedeva un contatto diretto con l'ambiente circostante.

I piccoli esploratori hanno raggiunto paesaggi collinari, centri urbani (come la Galleria Vittorio Emanuele), ville pubbliche e persino antiche ferrovie abbandonate, rese nuovamente fruibili. Alcuni di questi luoghi erano persino a me sconosciuti.

Ritengo che questa pratica abbia il potenziale di trasformare qualsiasi luogo in un palcoscenico e di portare la magia del teatro a chiunque, ovunque. Personalmente, credo che il Teatro Itinerante abbia dato a mia figlia uno spunto per riflettere e per connettersi con gli altri in modi diversi, ma molto profondi. In quest'era digitale, in cui siamo totalmente immersi, questa forma di intrattenimento che ispira ed educa ha rappresentato una forza vitale e una potente connessione.

Un'esperienza come quella vissuta da mia figlia offre ai ragazzi la possibilità di sviluppare capacità espressive nel movimento e capacità comunicative nel corpo e nel linguaggio, utilizzando il teatro come strumento per dare voce a ideologie positive.

Rachele, 12 anni.

Appena arrivati sul luogo prescelto, la prima cosa che facevamo era un gioco: ripetevamo il nostro nome in tanti modi diversi oppure imitavamo gli animali, nei suoni e nei gesti.

In seguito ci venivano assegnate delle parti di un testo da fare nostre e, dopo aver scelto i punti da cui partire, ognuno di noi le recitava ai compagni e a Eleonora. Prima di rientrare, facevamo un riepilogo completo di tutto ciò che avevamo fatto durante la giornata.

Per me il teatro è un “luogo” dove, anche giocando, puoi esprimere te stesso o entrare nel corpo di un personaggio, migliorando la tecnica del linguaggio. Durante le esperienze di teatro all'aperto, vedevo il paesaggio come qualcosa di misterioso e avevo sempre voglia di scoprirlo.

Quando cambiavamo posto, la mia fantasia mi portava a immaginare quel luogo come parte integrante di una storia. Mi è piaciuto tanto lavorare alla stazione di Camaro, a Faro Superiore, nel bosco e a Villa Sabin.

Sull'autobus ricordo soprattutto la socialità che si stabiliva tra di noi e la nascita di un'affinità. La maggior parte delle persone non dimostrava interesse, mentre i bambini che incontravamo casualmente erano sempre più curiosi.

Sono tante le cose che ho scoperto: oltre agli aspetti fisici del territorio, ho capito che la natura e la città sono i luoghi più adatti per fare teatro, perché, rispetto a un ambiente chiuso, offrono più possibilità di movimento e quindi stimolano maggiormente la fantasia. È come mescolare la fantasia con la vita reale, per rendere verosimili i personaggi che escono dai testi e prendono forma concreta. Da questa esperienza ho acquisito più sicurezza e maggiore consapevolezza di me stessa.

Gli eventi atmosferici non hanno mai inciso sulle nostre invenzioni, ma piuttosto sulla scelta del posto in cui svolgere le attività. Personalmente preferisco inventare storie, piuttosto che partire da racconti già esistenti.

Un'esperienza che ricordo particolarmente è legata alla rappresentazione di una storia di paura, con protagonista un bambino disperso nella foresta. Mi è piaciuta tantissimo e credo che ogni ragazzo dovrebbe provarla con una buona insegnante, come quella che ho avuto.

5) Mhmed Aguenouz, padre di Rania 9 anni.

Nostra figlia ha intrapreso il percorso del Teatro Itinerante dalla scorsa stagione teatrale. Abbiamo scelto di farle abbracciare questa pratica teatrale perché era già stata vissuta precedentemente dalla nostra figlia maggiore. Entrambe avevano comunque partecipato al Grest in viaggio, esperienza che ci ha dato modo di conoscere e apprezzare la pedagoga Eleonora Bovo.

A tal riguardo, mi sento di osservare una differenza sostanziale tra le

due esperienze: da un lato, l'esplorazione autonoma vissuta nel Grest in viaggio; dall'altro, l'esplorazione guidata proposta nel Teatro Itinerante.

Il nostro desiderio, che ha trovato piena realizzazione, era quello di offrire a nostra figlia la possibilità di sentire la città, di osservarla in un modo che, per motivi legati alla quotidianità, con la famiglia non sarebbe stato possibile.

Ciò che più abbiamo apprezzato è stato il fatto che i bambini fossero sempre messi nella condizione di poter scegliere l'ambiente più in sintonia con il momento, di godere di assoluta libertà di movimento e di essere costantemente su un palcoscenico. Scoperte che sarebbero inevitabilmente precluse all'interno di un contesto chiuso. Ha verbalizzato il suo sentire e, soprattutto, lo ha praticato. Credo che abbia acquisito maggiore consapevolezza del proprio spazio e di quello altrui.

Ha osservato con attenzione le diverse e possibili risposte e scelte. Abbiamo scelto questa pratica teatrale perché colpiti dalla preparazione e dalla competenza di Eleonora Bovo. Eravamo curiosi di osservare in che modo si sarebbe svolta una pratica di Teatro Itinerante, essendo completamente estranei a questo tipo di formazione.

È una pratica trasversale: espressiva, per la possibilità di ampio movimento; estetica, per la capacità di vivere la bellezza nei pieni e nei vuoti delle nostre planimetrie urbane; etica e politica, perché porta alla riflessione sulla relazione tra corpo, spazio e società.

Occorre partire dal potere performativo degli spazi urbani per agire e realizzare determinati comportamenti sociali. La città viene assunta come cornice e reinventata ogni volta che il momento lo richiede. Il paesaggio è tutto ciò che riusciamo a osservare autenticamente, assorbendone l'energia.

Rania, 9 anni.

I nostri genitori ci portano al Teatro Vittorio Emanuele e da lì ci spostiamo verso la nostra meta. Eleonora ci fa osservare il posto e ci riscaldiamo. Poi merenda e gioco. Leggiamo libri e, con le storie, ci dividiamo in gruppi. Alcune volte inventiamo noi la storia.

Per me il teatro è parlare con gli altri, ma allo stesso tempo, parlando in modo diverso. Il teatro non l'hanno creato solo per guardare e applaudire: l'attore deve dare il suo pensiero alla gente.

Per me il paesaggio è il luogo in cui scoprire com'è fatta la nostra città, osservare il suo tesoro. Il paesaggio mi trasmette sensazioni diverse.

In realtà, mi sono piaciuti tutti i posti in cui siamo stati, ma uno in particolare, non so perché, lo preferisco agli altri. È la Galleria Vittorio Emanuele, mi fa pensare alla vita. I segni che ci sono per terra mi fanno pensare al ciclo della vita.

Io lo spostamento con i mezzi non lo considero come parte del laboratorio, preferisco andare a piedi perché così posso guardare attentamente il posto. Gli spettatori della città di solito ci dicono: "Stai attento a non cadere che ti fai male!" Alcune volte fanno domande, incuriositi da ciò che facciamo.

Vedere, toccare e ascoltare sono i sensi che usiamo di più e a cui abbiamo riconosciuto maggiore importanza rispetto alla vita di tutti i giorni. Il teatro mi ha fatto conoscere meglio le storie che riguardano la mia città e i suoi spazi. Questo mi ha fatto riflettere sul fatto che la mia città è tutta da scoprire. Con questa pratica ho sviluppato l'ascolto e credo di aver scoperto la natura che c'è nel nostro mondo, l'importanza di mettersi nei panni degli altri e della natura stessa, e tante altre cose che non so spiegare.

6) Anita Magno, Mamma di Adriano 8 anni.

Mio figlio ha frequentato il laboratorio di Teatro Itinerante Urbano per un anno, dai 7 agli 8 anni. Adriano veniva dall'esperienza dell'Asilo nel bosco sempre condotto da Eleonora che, con il suo teatro, ha in comune il forte legame con lo spazio che circonda i bambini e le bambine e l'importanza che gli educatori danno all'esperire il mondo attorno a loro. Il Teatro si fa dispositivo di conoscenza giocosa, lente divertente attraverso cui sbirciare la città senza mai interporre giudizi o filtri nocivi. Il teatro, così impostato, fornisce al giovane cittadino strumenti per guardare con occhi autonomi e vivere gli spazi con una fiducia per nulla scontata per un bambino. Nessuna attesa, solo tanta sorpresa per una pratica senz'altro politica.

Credo che rotolare a terra nelle piazze, non temere di sporcarsi, nascondersi dietro un muro che accoglie crei immaginari, apra i confini non solo della propria città, ma anche della propria fantasia e del mondo. Per me il paesaggio è il nostro secondo corpo.

In relazione all'attività professionale che svolgo sento di volere aggiungere una riflessione. Nella nostra ultima pubblicazione come casa editrice, le dinamiche conoscitive e immaginifiche innescate anche e non solo dal teatro entrano in relazione con la necessità di immaginarsi "indisciplinati", liberi di poter individualmente e collettivamente ri-immaginare, ri-creare, dis-sentire. senza indisciplinazione intesa come forza oppositiva all'ordine preconfezionato, non esiste conoscenza critica, non esiste vita sociale.

- Intervista alla maestra della scuola primaria Eva Buttà
Essere testimone attiva degli esiti di una pratica democratica

Dall'intervista alla maestra Eva Buttà della quarta classe di scuola primaria dell'Istituto Tommaso Cannizzaro che accoglie quattro bambini che hanno seguito molte delle esperienze condotte da Eleonora Bovo, emerge con chiarezza come l'esperienza di pedagogia outdoor e l'approccio teatrale abbiano influenzato in modo significativo lo sviluppo delle competenze relazionali e cognitive dei bambini.

La sua testimonianza mette in luce il modo in cui l'Asilo nel Bosco, il Grest In Viaggio e il Teatro Itinerante abbiano formato bambini dotati di un'autentica capacità di presenza, attenzione e comunione con il contesto in cui si trovano.

Due i punti su cui si focalizza l'attenzione: 1) il teatro della realtà e lo sviluppo di competenze di presenza, attenzione, comunione e solidarietà; 2) il paradigma corporeo e l'incidenza sulle dinamiche di apprendimento. Eva descrive questi bambini come "facilitatori di nuovi percorsi a scuola", capaci di contagiare i compagni attraverso il loro naturale desiderio di scoprire e apprendere. Il loro modo di porsi rispetto alla conoscenza e alla realtà circostante ha portato la classe a sviluppare una profonda relazione educativa fondata sull'ascolto e sulla costruzione di legami. La loro esperienza si traduce in una pratica quotidiana in cui il gioco diventa strumento di apprendimento, capovolgendo l'approccio tradizionale e mettendo in risalto il valore dell'esperienza diretta.

Il concetto di teatro della realtà si esprime dunque in una didattica dinamica, in cui gli spazi scolastici non sono semplicemente ambienti statici, ma luoghi da abitare e trasformare. La relazione educativa che si sviluppa in questi contesti non è unidirezionale, bensì dialogica: gli alunni

contribuiscono alla costruzione del sapere, esercitano il pensiero critico e partecipano attivamente alla co-costruzione della conoscenza. Questo approccio ha incentivato non solo l'attenzione e la presenza nel momento presente, ma anche un senso di solidarietà e cura verso il gruppo e l'ambiente circostante.

Un altro aspetto centrale emerso dall'intervista riguarda il ruolo del corpo nei processi di apprendimento. Secondo la maestra Eva, il movimento consapevole è strettamente connesso alla crescita cognitiva ed emozionale dei bambini. L'esperienza all'aperto, con le sue dinamiche di esplorazione e scoperta, non solo favorisce la comprensione del mondo naturale e urbano, ma incide profondamente sui processi di apprendimento, in contrasto con la rigidità della lezione frontale.

Questo approccio ha permesso loro di sviluppare una conoscenza incarnata, in cui il corpo non è solo uno strumento di apprendimento, ma un vero e proprio veicolo di conoscenza. La natura stessa diventa un libro aperto, un testo da leggere e interpretare attraverso l'esperienza diretta.

Il paradigma corporeo emerge anche nella consapevolezza che lo spazio educativo non è limitato all'aula, ma si estende a tutti gli ambienti che possono essere abitati e trasformati in luoghi di apprendimento. La città stessa diventa teatro e laboratorio: attraversandola, i bambini sviluppano un senso di appartenenza e di responsabilità verso di essa, imparando a leggerne le tracce e a immaginarne nuove possibilità.

Significative sono le riflessioni dei bambini sul concetto di natura e paesaggio, che evidenziano una sensibilità profonda nei confronti dell'ambiente e della sua trasformazione da parte dell'uomo. Questa coscienza ecologica non nasce da un insegnamento astratto, ma dalla loro esperienza diretta, maturata attraverso l'osservazione e la partecipazione attiva alla vita della città.

Infine, l'approccio adottato dalla maestra Eva e dal gruppo di docenti con cui lavora rappresenta un modello di pedagogia democratica, in cui i bambini non sono semplici fruitori di un servizio educativo, ma protagonisti attivi del loro percorso di apprendimento.

L'idea di scuola che emerge è quella di una comunità in movimento, in cui il sapere si costruisce attraverso l'esperienza, il dialogo e la relazione con il mondo esterno, andando oltre le convenzioni della didattica trasmissiva per abbracciare un modello più inclusivo e partecipativo.

Eva Buttà: Quattro anni e mezzo fa ho ricevuto un bel dono, di quelli che di rado si possono ricevere: il dono di accogliere, in una classe prima, un gruppetto di bambine e bambini straordinari che avevano attraversato esperienze fiabesche in ambito educativo. Mi sono posta, dal punto di vista metodologico e didattico, alcune domande, mosse dal timore di non poter sempre rispondere ai loro bisogni e alla grande libertà che questi bimbi avevano sperimentato nei loro precedenti percorsi conoscitivi: l'Asilo nel Bosco di Camaro, il Grest In Viaggio e, poi, il Teatro Itinerante per luoghi conosciuti e sconosciuti della città di Messina. Come far entrare in contatto queste esperienze con tutte le altre che si possono compiere a scuola?

Immaginiamo spesso la scuola come un ambiente statico e poco organico, talvolta privo di connotazione, quasi "neutro". In realtà la grande sfida, e anche il grande divertimento di una maestra della scuola pubblica, può essere quella di trasformare gli spazi in luoghi da abitare, percorrere, vivere e far rivivere, ed in questo i Bambini, tutti, sono i veri maestri. Lo sono per quella innata capacità di *capovolgere* le cose, caderci dentro e attrarre i più attraverso il gioco che, in una scuola primaria, è anche il gioco del conoscere. Il compito del maestro è quello di ri-creare le condizioni affinché questa speciale magia avvenga, ogni giorno, anche a scuola. Così

in quella classe, i bambini e le bambine del bosco, del *Grest in Viaggio* e del teatro itinerante, poco a poco si sono mescolati con tutti gli altri e contagiati nei loro desideri, grazie alla costruzione di una relazione profonda, che richiede il tempo e la cura dell'ascolto, ogni giorno, anche a scuola.

Credo che corpo, tempo, spazio, azione, forma, traccia, gesto, suono, parola, memoria e ricerca, siano i termini fondamentali della questione educativa che mette in comune l'esperienza fuori e dentro la scuola.

Attraverso i bimbi-facilitatori dei nuovi percorsi a scuola (così chiamerò, in queste righe, questi preziosi bambini-dono già abituati all'idea di apprendere scoprendo e di scoprire apprendendo), ci siamo lanciati tutti più velocemente nella nuova avventura: anche a scuola si può imparare attraverso il gioco ed il suo "movimento".

Da Maria Montessori, passando per tutta la pedagogia moderna e contemporanea, fino ad arrivare ai grandi maestri del misticismo, si sa che il movimento *consapevole* contiene in sé un profondo legame con l'apprendimento. Così le aule, i corridoi, gli spazi di passaggio, il cortile, le scale e soprattutto il grande giardino che circonda la scuola, sono stati gli scenari del nostro *ab-prendere* i primi elementi con cui costruire un linguaggio comune, delle prassi condivise e le prime mappe mentali per orientarsi e per orientare il gesto grafico e pittorico, elementi costitutivi del primissimo stare insieme a scuola. I bambini e le bambine - dono hanno, appunto, il dono, ieri come oggi, della presenza qui e ora, dello stare in quel che si fa e del saperci sostare a lungo, del porre domande utili al proprio progredire, il dono di esprimere, senza paura del giudizio, ogni piccolo sentire, il dono di andare giù nelle profondità delle cose come fanno le radici. Il dono del tempo restituito. E soprattutto il dono del dialogo amico, del desiderio di costruire legami e di sentire che esiste un

inter - essere che, dal cielo alla terra, ci riguarda tutti.

Nel tempo del Covid, lo stare per molte ore in giardino ha reso gli adulti sereni e più consapevoli del fatto che *fuori* non c'è un ambiente ostile, fuori non è pericoloso se sviluppiamo un altro livello dell'attenzione, fuori è addirittura salvifico perché possiamo stare senza mascherine, possiamo respirare e comunicare tutte le nostre espressioni. Oggi un grande numero di genitori è pronto a cogliere tutte le opportunità che la pedagogia *outdoor* offre; sembra aprirsi sempre di più uno spazio di dibattito su questo tema proprio nella nostra città, sorprendentemente e fortunatamente, non solo nelle famiglie, ma anche all'interno della mia scuola. Nel tempo, anche grazie all'esperienza vissuta negli anni con le mie classi, si è formato un nucleo di docenti che promuove e attua la didattica dell'apprendimento all'aperto, cooperativa e senza l'uso tradizionale del libro di testo unico. Lavoriamo con una nutritissima Biblioteca di Lavoro che in-forma tutto il processo educativo e, soprattutto, con i resoconti delle nostre esperienze.

Nello spazio del giardino, ieri come oggi, abbiamo letto storie piccine, grandi e grandissime, abbiamo scritto, disegnato e dialogato, abbiamo corso, giocato e costruito cucine, pietraie, negozi, lettini e nidi per uccelli ed insetti, abbiamo scoperto e classificato piante, osservato la differenza tra le linee inventate dalla natura e quelle inventate dagli umani, scoperto tartarughe in letargo (e sì, proprio così...), protetto piccoli habitat, abbiamo seminato, messo a dimora piante, creato orti, abbiamo assaggiato le erbe spontanee, annusato terre e fiori, abbiamo raccolto materiali buttati via per dipingerci sopra, allestito mostre ed installazioni di pitture e materiali, festeggiato avvenimenti importanti, organizzato conferenze per socializzare il risultato delle ricerche collettive.

Dunque la scuola non è l'aula, è anche tutto ciò che la contiene: nessuno spazio è privo di significati se mentre lo percorriamo lo

osserviamo, cantiamo o lo raccontiamo per stabilirne le relazioni interne. E la città, che contiene la scuola, è anch'essa teatro immaginifico di storie e di eventi, e lo scopriamo anche a partire dalla scuola. Il ruolo dei piccoli – facilitatori, nelle nostre camminate, mi è subito chiaro: sono dei ricevitori e trasmettitori di “passi consapevoli”, metafora della cura di un percorso e del porre l'accento sempre sul processo e meno sul prodotto.

Il loro sguardo cattura la realtà urbana, la com-prende, la trasforma con l'immaginazione e nella consapevolezza che è opportuno vigilare, cambiare quel che non ci piace perché “non è giusta la bruttezza”, “è più giusta la bellezza”, non è bello, insomma, abbandonare ciò che è utile, caro e bello ed esiste là fuori. La città è indubbiamente un dominio dei bambini, a dispetto del suo non esser a loro misura. Raccontare storie, scriverle, disegnare, agire, mangiare, giocare fuori dagli spazi “protetti” rende concreta per i bambini e le bambine, la sensazione di viverla, di abitarla, infine di possederla tutta insieme e di comprendere che anche lei possiede loro, i suoi tesori più preziosi. “Ai cari bambini che possono tutto...” la città comunica più che agli adulti.

C'intratteniamo spesso con i bambini nella pratica della maieutica, istituendo i Cerchi della Parola per tentare di risolvere i problemi della classe, per riflettere più approfonditamente sui temi incontrati o per porci domande importanti.

L'occasione di questo scritto mi ha dato l'idea di chiedere direttamente ai bambini due cose: perché usciamo dall'aula e giriamo per la città e qual è, nella loro percezione o immaginazione, la differenza tra paesaggio e natura. I temi, evidentemente, s'intrecciano.

- Natura e Paesaggio: due cose diverse?

(riporto di seguito le risposte, senza nomi)

La natura è più bella e particolare. Il paesaggio ha la strada, i negozi, il fumo delle macchine, la natura non ha questi pezzi del paesaggio.

Quando vedi un paesaggio vedi molte cose in mezzo alla natura...un paesaggio può essere pieno di natura, ma un paesaggio può essere anche la città dove la natura può anche non esserci.

La natura è qualcosa dove c'è vita e colore, il paesaggio è qualcos'altro, la natura è un posto pieno solo di viventi, il paesaggio ha alcune cose artificiali.

Il paesaggio e la natura sono molto diversi perché nella natura non ci sono proprio case, gli animali dormono dove trovano posto, noi invece dormiamo nelle case e sprechiamo più degli animali, la natura non spreca niente.

Esiste il paesaggio naturale, la natura è molto diversa perché dove c'è la natura non ci sono cose che ha creato l'uomo.

La natura è molto più viva, ha più anima, il paesaggio meno...ci possono essere nel paesaggio gli alberi e i fiori piantati, ma sono mescolati assieme al fumo e all'asfalto.

Posso chiamare anche la natura paesaggio e poi paesaggio non suona come città, paesaggio è una parola più dolce (invece di andare direttamente sul luogo, pensiamo anche a come suonano le parole!). Questa è una città e se andiamo più in là e troviamo una campagna, è sempre una città però tutto insieme lo chiamiamo paesaggio. Il paesaggio è praticamente la "città positiva".

Nella natura ci sono case che non sono simili a quelle che abbiamo in città, in natura ci sono le case con un orto, con un tetto che protegge tutto con quella bella forma, la porta in legno rotonda e anche con qualche animale intorno e tanti alberi, case più simili alla natura stessa che alla

città.

Il paesaggio è una città curata, positiva.

Il paesaggio è più immobile, la natura è più viva, sempre in movimento e in trasformazione.

Ma possono essere anche due cose simili ora che ci penso, può esserci un paesaggio di sola natura, come quando abbiamo studiato più a lungo la collina e la montagna.

La città ha meno vita perché ci sono persone più isolate, tutto il giorno in casa, magari a guardare lo schermo.

- E noi, noi perché usciamo tante volte insieme in città?

Usciamo per conoscere, per non stare sempre in classe...

Dobbiamo di certo andare alla scoperta di nuovi posti!

Usciamo per prendere una boccata d'aria tutti insieme ...

Usciamo per studiare in un altro modo, per studiare da vicino, per sapere perché lì c'è quella statua, là quel monumento...

Andiamo a vedere da vicino cose su cui poi lavoriamo...

Sto meglio andando in giro, noto e sento molte cose e a volte quello che non ho notato prima lo scopro e poi lo approfondisco e me ne prendo cura.

Io nelle strade con i compagni mi sento tranquillissima.

Posso scoprire cose come non succede quando siamo in classe.

A un certo punto bisogna uscire e adattarsi a quello che c'è fuori per capire, come nel Mito della caverna...

Non solo nei libri troviamo tutto, possiamo anche noi scriverlo un libro, possiamo esprimerci su ciò che vediamo...

Tutti i luoghi grandi e piccini non hanno senso senza che noi li

percorriamo o li viviamo.

Questa trascrizione fedele delle loro riflessioni, a rileggerla con attenzione, mi fa osservare ancora una volta il potere che può esprimere lo sguardo dei bambini: capaci di catturare la realtà in trasformazione, di riconoscerla, ascoltarla e descriverla. I bambini, che sono intimamente legati all'idea di bellezza molto più degli adulti, sono ottimi parametri per il governo di una città, nella convinzione che una città rispettosa dei loro bisogni e della loro idea di bellezza può essere una città migliore per tutti. I bambini dovrebbero poter partecipare al governo della città. Le loro pratiche, al suo interno, sono nel contempo espressive, estetiche ed etico-politiche.

I bambini contengono in sé l'idea stessa della trasformazione e l'urgenza del cambiamento, e lo fanno attraverso il gioco che, imitando, trasforma. Un bambino che può giocare nella città, in-segna vie maestre e con-segna la sua idea stessa di città alla città.

Più volte abbiamo raccolto dati, impressioni, immagini originali di paesaggi interiori che dall'esterno prendono l'avvio e viceversa, per costruire libretti sui nostri Viaggi: sono stati i primi testi prodotti, assieme ai racconti collettivi, che ci hanno aperto, già al terminare della prima classe, al più vasto mondo dei libri, della letteratura per l'infanzia e dei saggi dedicati a specifici argomenti. Può la lezione frontale, da sola, suscitare tutto ciò? Non credo: ci vuole una classe "in movimento" per generare amore e passione per la conoscenza.

Approcci metodologici troppo lontani dall'apprendimento per scoperta (laddove, in una scuola primaria, la scoperta del bambino si applica a tutte le discipline del curriculum), non mantengono viva la relazione educativa e ne limitano fortemente l'esperienza, replicano

contenuti in maniera trasmissiva e, quasi adagiandosi passivamente sulle logiche del mercato, dimenticano che i bambini non sono fruitori di un servizio ma persone con molti diritti.

Infine, mi preme sottolineare come questo mio sguardo incantato su questa classe speciale non sia solo il mio. Tutte le maestre ed i maestri coinvolti nella relazione educativa con questi bambini osservano in loro una crescita cognitiva, affettiva, relazionale davvero particolare e degna di nota, documentata ogni due mesi, com'è prassi condivisa di ciascun consiglio di interclasse.

Concludo, riportando volentieri un estratto di una tra le più recenti relazioni che ritengo paradigmatica ai fini delle domande che mi sono state rivolte:

«In quest'ultimo segmento dell'anno scolastico ogni bambino e ogni bambina ha saputo, ciascuno secondo le proprie possibilità, realizzare una crescita personale cognitiva e metacognitiva. Mettendo in gioco la curiosità e il desiderio di costruire insieme la relazione educativa, la classe ha sollecitato il proprio potenziale umano creando una fitta rete tra lavoro didattico, individuale e cooperativo, contenuti e linguaggi disciplinari, espressione verbale e non verbale, originalità, creatività, struttura e libertà nella cornice delle procedure sperimentate e condivise, aggiornate di volta in volta rispetto alle necessità.

Le alunne e gli alunni, partendo dall'esperienza concreta e dalle pratiche laboratoriali, leggono e interpretano le fonti letterarie, storico-geografico-scientifiche, le mettono in relazione e ne colgono i segni e i nessi; usano strumenti concettuali, mappe mentali e fisiche e ne creano di proprie per orientarsi nel tempo e nello spazio.

Esplorano il piccolo mondo naturale che circonda la scuola e

traggono da esso gli stimoli a compiere e ad approfondire scoperte e conoscenze sulla biodiversità e sugli ecosistemi direttamente esperibili; stanno in relazione con il più vasto territorio urbano che conoscono meglio nelle sue componenti naturali ed antropiche. Sono stati esplorati, in questi anni, i paesaggi collinari, marini e l'ecosistema del lago e hanno vissuto la città, i suoi spazi e le sue funzioni percorrendola, sostando in piazze, strade, scalinate, biblioteche, sale da esposizione, luoghi di spettacolo.

Utilizzano la lingua scritta tendendo alla ricchezza dei particolari, dei quali riconoscono il valore, alla bellezza e all'originalità della forma espositiva nella creazione dei loro primi testi. Utilizzano e hanno cura dell'oralità come mezzo di trasmissione di idee, esperienze, pensieri attorno ai quali si fonda l'esperienza didattica quotidiana, senza eccessive sovrapposizioni della "voce" del maestro che si limita a condurre questa regia corale.

Cercano da soli le occasioni per organizzare, attraverso la pratica strumentale e l'espressione grafico pittorica, momenti importanti per accrescere l'Ascolto del gruppo e il sentimento legato allo sviluppo del lavoro collettivo.

Non senza momenti critici, sono disponibili all'incontro con l'altro, allo scambio, al mutuo soccorso, alla reciprocità, alla comunicazione empatica e non violenta e all'uso consapevole e sapiente del Corpo come strumento espressivo che contiene e sostiene i vissuti; sono particolarmente affiatati, scelgono l'armonia e il fair play come orizzonte comune e per questo sono stati lodati dal nostro esperto esterno al termine del ciclo di lezioni di educazione motoria, in occasione del torneo di *dodgeball*.

Nel complesso si può affermare che questa piccola comunità scolastica, estesa al gruppo degli adulti e delle adulte, tiene viva la relazione educativa nel contesto della più ampia Scuola democratica».

Conclusioni

Il percorso delineato in questa ricerca si propone di restituire al paesaggio - e, di conseguenza, al teatro, che diventa lo strumento primario per una sua concreta incorporazione - la sua essenziale dimensione relazionale. L'assunzione del paradigma corporeo quale veicolo di conoscenza del mondo diventa il fulcro di un potenziale ribaltamento di prospettiva, in cui l'essere umano ha l'occasione di ripensare se stesso e la propria posizione all'interno delle gerarchie naturali dell'universo.

Nell'ampio spazio dedicato alle testimonianze dei diversi soggetti coinvolti nelle esperienze analizzate, emerge con evidenza il desiderio di ripensarsi culturalmente e simbolicamente come parte integrante della natura, come una delle sue innumerevoli espressioni. La crisi ambientale è innegabile e potrà essere superata solo se si metteranno in discussione tutte quelle cattive abitudini che hanno condotto l'uomo a perdere la propria dimensione umana e, dunque, naturale.

L'organicità e l'armonia insite nella natura ingenita del teatro promuovono una prospettiva di consapevolezza sana e intelligente, in grado di partire dalla natura e ritornare alla natura stessa, all'interno di un progetto di trasformazione e visione continua, fondato sui principi della coesistenza.

Se la natura è un «sistema complesso di relazioni dotate di valore intrinseco, a prescindere dall'utilità che l'essere umano possa ricavarne»,¹⁸⁸ il paesaggio è quel frammento privilegiato che diviene totalità, come il teatro da sempre ci insegna. Il paesaggio è il volto concreto della riacquisizione di una percezione personale e collettiva insieme, la migliore espressione dell'oggettività geografica che trabocca d'interiorità biografica.

¹⁸⁸ Andrea Porciello, *Filosofia dell'ambiente. Ontologia, etica, diritto*, Carocci, Roma 2022, p. 14.

L'arte scenica, realizzata fuori dai tradizionali edifici teatrali, intercetta e interpreta processi di stratificazione e visione, facendo del paesaggio il costruito privilegiato in cui identità presente, memoria passata e immaginazione futura trovano l'occasione per incontrarsi e trasformarsi in un processo di costante rinnovamento.

In tale prospettiva:

1) la Festa del Teatro Eco Logico a Stromboli rappresenta il presente, ossia l'assunzione del rischio di *esserci* e di confrontarsi con la forza ineffabile della natura in una dialettica fra vita e morte;

2) il Festival trasparenze a Gombola rilegge la storia e si fa modello di possibile riavvicinamento alla dimensione della memoria, del ricordo, della tradizione e dell'utopia di una comunità rurale;

3) l'esperienza pedagogica del Teatro Itinerante Urbano diventa uno sguardo sul futuro, un investimento concreto sulle nuove generazioni, cui si cerca di restituire l'opportunità della conoscenza, compresa quella dell'immaginazione.

Le molteplici discipline messe in gioco tentano di aprirsi e coinvolgere i più attuali temi della filosofia del diritto, provando a mettere in discussione i principi di sostenibilità, nella direzione di un diritto che prova ad affondare le sue radici in una dimensione morale. Il rimando è all'etica della relazione e del sistema integrato, progettato *da e per* esseri umani consapevoli della propria posizione e presenza nel mondo, nel rispetto delle esigenze biologiche che la natura ci manifesta di continuo. Non si tratta di demonizzare il progresso, ma di ripristinare un'etica delle fonti, orientata a decostruire per costruire.

Il teatro diventa così lo strumento privilegiato per riappropriarsi delle leggi che regolano il mondo, assumendo una funzione semiotica che veicola significati di ampio respiro e concreta efficacia. L'orizzonte

performativo si configura come il contesto coerente e semplificato in cui riscoprire e condividere come siamo stati, come siamo e come potremo essere, in un cambio di rotta che considera il paesaggio non come prodotto da consumare ma come condizione sensibile ed emozionale della nostra esistenza: «non siamo semplicemente *dentro* il paesaggio, esso è dimensione costitutiva della nostra esistenza sulla terra».¹⁸⁹

Il teatro è quel sistema in cui tutte le parti che compongono l'azione devono collaborare nel rispetto delle leggi che governano l'insieme, evidenziando lo stridore di azioni incoerenti e inefficaci, offrendo l'opportunità di comprendere immediatamente come l'essere umano sia parte integrante di una rete di relazioni, frammento di un macrosistema.

L'attenzione alla meccanica vitale, la ricerca maniacale sul corpo, la garanzia dei principi di organicità (ispirati al modello naturale) e l'idea di un'arte intesa come organismo vivente diventano paradigmi interpretativi di un modello operativo che mira a superare la supremazia e l'arroganza dell'uomo nei confronti della natura. In questa prospettiva, un'azione teatrale immersa nella natura rappresenta la migliore espressione di comprensione e accettazione del proprio ruolo come parte di un progetto molto più ampio.

La dimensione performativa si trasforma in riflessione etica e ontologica, offrendo strumenti teorici e concreti per ripensare il rapporto con il mondo e per promuovere una visione in cui l'essere umano sia consapevole e responsabile del complesso ecosistema di cui è infinitesimale parte.

La sfida è adottare un approccio integrato in cui la ricerca teatrale, le istituzioni pubbliche e, nello specifico, quelle giuridico-economiche-pedagogiche cooperino per ripristinare un pensiero ecologico volto

¹⁸⁹ Jean Marc Besse, *Paesaggio ambiente*, cit., p. 7.

innanzitutto a ricostruire la relazione con se stessi, con gli altri e con l'ambiente, così da rendere possibile la vita e il benessere in tutte le sue forme, compresa quella dell'immaginazione.

Se l'ontologia che fa capo alla natura fosse realmente incorporata, divenendo il *primo paesaggio* delle nostre esistenze, e se fosse riconosciuta come patrimonio e bene comune da recuperare e tramandare, potremmo auspicare un effettivo cambio di rotta, riconoscendo alle arti performative un modello di assunzione e interpretazione dei principi della complessità. Da questo punto di vista siamo tutti chiamati a una sorta di

*esercizio che ricorda il risveglio di cui parlano le storielle della filosofia zen, ossia una presa di coscienza, una vera e propria epifania che deve realizzarsi, però, attraverso la percezione diretta di ovvi e apparentemente insignificanti eventi quotidiani (...) Eventi, però, che possono divenire strumento di risveglio spirituale, possono riuscire a riconnettere l'individuo alla realtà delle cose, innanzitutto alla loro essenza smarrita, solo se osservati al di là delle incrostazioni deformanti della cultura dominante, solo se vissuti per ciò che realmente sono in quel dato momento. È un tipo di risveglio che deve cogliere di sorpresa, quando le resistenze, anche solo per un attimo, sono venute meno.*¹⁹⁰

Ritengo di poter sintetizzare tre punti salienti della ricerca:

- 1) Valorizzazione del valore relazionale del paesaggio che, attraverso la sua assunzione per mezzo dello strumento del teatro, è il risultato sintetico della triangolazione attore, spettatore e ambiente.
- 2) Interpretazione del paesaggio quale insieme di percezioni volte a svelare la natura profondamente connessa e interdipendente dell'essere umano con l'ambiente.
- 3) Rivalutazione del paradigma corporeo e del ripensamento ontologico della collocazione dell'essere umano come una delle infinite espressioni della natura: non più l'uomo al centro, ma l'uomo come

¹⁹⁰ Andrea Porciello, *Filosofia dell'ambiente*, cit., p. 15.

parte di un ecosistema.

In questo lavoro si è voluto porre l'accento sul recupero della natura che abbiamo perduto e che abbiamo il dovere di continuare a vivere non solo per noi, ma in nome e per conto delle generazioni che verranno. In questa prospettiva, il teatro diventa luogo di espressione primaria di pratiche efficaci, in un ripristino della consapevolezza e dell'organicità cosciente che si libera da visioni preconfezionate, automatiche ed eterodirette. Il paesaggio si rivela così quale ponte fra memoria, identità e immaginazione, nell'evidenziazione della potenza del tempo unico teatrale, in un intreccio temporale che, utilizzando i precetti di una sapienza lontana e antica, mette a sistema il presente in un progetto proiettato verso il futuro.

Questa tesi è una riflessione da artista, un atto d'amore verso un teatro che tenta di tornare a se stesso, nella potenza rivelatrice dei rapporti interumani che riesce a organizzare, in una rivisitazione dei modelli produttivi che fagocitano e distruggono la potenza ineffabile del modello teatrale medesimo. Accade troppo spesso che il sistema teatrale venga assopito, attraverso modelli di sostenibilità e sostegno che sembrano agevolarlo ma che in realtà lo affossano e aggrediscono con numeri e violenze che soffocano la sua forza reale. Credo che questo mio riavvicinamento alla natura del teatro (dunque del mondo) e alla forza rivelatrice dei paesaggi che nutrono la *caverna biografica* di ognuno di noi sia l'unica dimostrazione e ragione del senso raro della pratica scenica che è andato perduta e che bisogna recuperare.

E gli uomini si contenteranno di essere quello che sono

Leopardi, *Il Copernico*

Bibliografia

- Acquaviva F., *Tra sonno e spettacolo: qualche ipotesi per la veglia*,
Ricerche di S/confine, Dossier 1 2013 www.ricerchedisconfine.it.
- Agamben, G., *La comunità che viene*. Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- Agamben, G., *Signatura rerum. Sul metodo*. Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- Appia A., *Attore, musica e scena*, CuePress, Bologna 2020.
- Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi 2000.
- Attisani A., Sini C., *Teatro e conoscenza*, Jaca Book, Rimini 2021
- Bachelard G., *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari 1975.
- Balàzs B., *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Deutsch-Osterreichisches Verlag, Wien und Laipzig 1924. La citazione è tratta dalla traduzione italiana di Antonio Somaini, *Il mondo nel colorito di un temperamento. Cinema ed estetica delle atmosfere*, «Fata Morgana. Mondo», 2007, n.1, p. 44.
- Barba E., *Bruciare la casa. Origini di un regista*, Ubulibri, Milano 2009.
- Barba E., *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993.
- Barba E., *La conquista della differenza*, Bulzoni, Roma 2012.
- Bateson G., *Mente e Natura*, Adelphi 1984.
- Bateson G., *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1976.
- Beltram G.W., *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- Berque A., *Poétique de la terre. Histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie*, Armand Colin, Paris 1988.
- Berthoz A., *La semplicità*, Codice, Torino 2011.
- Besse J.M., *Paesaggio ambiente. Natura, territorio, percezione*, Derive Approdi, Roma 2020.

- Bohme G., *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano 2010.
- Bourriad N., *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.
- Bramini S., *L'erranza in O Thiatos TeatroNatura: pratiche del camminare*, Ricerche di S/Confine, Dossier 1 2013 www.ricerchedisconfine.it.
- Brecht B., *Scritti Teatrali*, Einaudi, Torino 2001.
- Brook P., *La porta aperta*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1993.
- Brook P., *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998.
- Bruno R.T., *Educare al pensiero ecologico. Letture, scritture e passeggiate per un mondo sostenibile*, Topipittori, Milano 2021.
- Candiani D., *Questo immenso non sapere. Conversazioni con alberi, animali e il cuore umano*. Einaudi, Torino 2021.
- Caporale M., Donati D., Gallina M., Panozzo F., *Le politiche per lo spettacolo dal vivo tra Stato e Regioni*, Franco Angeli, Milano, 2023.
- Cardano M. e Gariglio L., *Metodi qualitativi. Pratiche di ricerca in presenza a distanza e ibride*, Carocci, Roma 2022.
- Casi S., *600.000 e altre azioni sociali per Giuliano Scabia*, Edizioni Ets, Pisa 2012.
- Casi S. e Di Gioia E., *Passione e ideologia. Il teatro è politico*, Editoria e spettacolo, Perugia 2012.
- Casini Ropa E., *La danza e l'agit prop. I teatri non teatrali nella cultura tedesca nel primo del Novecento*, CuePress, Bologna 2015.
- Clément G., *Manifesto del terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005.
- Coccia E., *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021.
- Comes S., *Responsabilità della cultura*, Vallecchi, Firenze 1963.
- Crisafulli F., *Il teatro dei luoghi*, Artdigiland, Dublino 2015.
- Cruciani F., Falletti C., *Civiltà teatrale del XX secolo*, Il Mulino, Bologna

1986.

Cruciani F., *Il tempo come architettura dello spazio*, in *In cammino con lo spettatore. Laggiù soffia – Era – In carne e ossa* La Casa Usher, Firenze 2008.

Cruciani F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma 1992.

Cruciani F., *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Editoria e spettacolo, Roma 2006.

Damasio A., *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*. Adelphi, Milano 1995.

D'Angelo, P., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2020.

Debord, G., *Ecologia e psicogeografia*, Eleuthera, Milano 2020.

Debord, G., *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano 2001.

De Certau M., *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2010.

De Marinis M., *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, CuePress, Bologna 2016.

De Marinis M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatralogia*, La Casa Usher, Firenze 1998.

De Marinis M., *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Bompiani, Milano 1987.

De Marinis M., *In cerca dell'attore. Un bilancio del novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2020.

De Marinis M., *Per una politica della performance. Il teatro e la comunità a venire*, Editoria e spettacolo, Perugia 2021.

Debord G., *Ecologia e psicogeografia*, Elèuthera, Milano 2020.

Debord G., *La società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi, Milano 2001.

Deriu F., *Il paradigma teatrale, Teoria della performance e scienze sociali*, Bulzoni, Roma 1988.

Di Matteo P., *Performance + curatela*, Luca Sossella, Venezia 2021.

Dumenil L., *Il teatro e la scienza. Qualche riflessione sul meccanismo di*

- efficacia teatrale in Antonin Artaud*, traduzione di Gabriele Sofia in *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni* (a cura di) Clelia Falletti e Gabriele Sofia, Bulzoni, Roma, 2012.
- Ejzenstejn S.M., *La natura non indifferente*, a cura di Piero Montani, Marsilio, Venezia 1981.
- Ejzenstejn S.M., *Sulla Biomeccanica. Azione scenica e movimento* (a cura di) A. Cervini, Roma, Armando Editore 2009.
- Falletti C., *Il corpo scenico*, Editoria e spettacolo, Roma 2008.
- Fiaschini F., *Per-formare il sociale, Tomo I – Controcampi*, Bulzoni, Roma 2022.
- Fratini Serafide R., *Liturgie dell'impazienza. Cultura, performance, partecipazione*, Editoria e spettacolo, Perugia 2021.
- Gallagher S., Zahavi D., *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*. Raffaello Cortina, 2009.
- Gallese V. e Ugo U., *Cosa significa essere umani? Corpo, cervello e relazione per vivere nel presente*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2024.
- Gandolfi R., *Dilatare la presenza del vivente: etiche ed estetiche dell'azione teatrale*, Ricerche di S/Confine, Dossier 1 2013 www.ricerchedisconfine.it.
- Gandolfi R., *Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi*, in *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine 2021.
- Gatti S., *Drammaturgia onirica del paesaggio*, Acting Archives Review, a. XIII, n. 25, 2023.
- Gatti S., *Sentieri. Teatro in cammino verso luoghi da riscoprire*, Rogas, Roma 2021.
- Gembillo G. e Nucara L., *Conoscere è fare. Omaggio a Humberto*

- Marturana*, Armando Siciliano, Messina 2009.
- Geraci S., *In cammino con lo spettatore. Laggiù soffia, Era, In carne e ossa*, La Casa Usher, Firenze 2008.
- Giacobbe Borrelli M., *Un filo di parole si dipana nel paesaggio in Teatro Natura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria e Spettacolo, Perugia 2015.
- Gibson J.J., *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1979), Il Mulino, Bologna 1999.
- Goffman E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1959.
- Gordon Craig E., *Il mio teatro. L'arte del Teatro. Per un nuovo teatro*, Feltrinelli, Milano 1971.
- Gottlieb Baumgarten A., *L'estetica* (a cura di) S. Tedesco, tr. Di F. Caparrotta, A. Li Vigni, S. Tedesco, consulenza scientifica e revisione di E. Romano; Aesthetica Edizioni, Palermo 2000.
- Griffero T., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Laterza, Roma-Bari 2017.
- Griffero T., *Fisiognomica emozionale. Affordances, estasi, atmosfere, Lebenswelt, aesthetics and philosophy of experience*, n. 6 (2015), in www.riviste.unimi.it.
- Griffero T., *Sentimenti nello spazio predimensionale. Riflessioni atmosferologiche*, in www.romatrepress.uniroma3.it
- Grotowski J., *Holiday e Teatro delle Fonti*, La casa Uscher, Firenze 2006.
- Grotowski J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.
- Guarino R., *Il teatro nella Storia. Gli spazi, le culture, la memoria*. Laterza, Milano 2008.
- Guarino R., *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla «microsocietà» e una storia a parte che diventa necessaria*, Teatro e Storia, 2-2010.

- Guarino R., *Teatri luoghi città*, Officina edizioni, Roma 2008.
- Guarino R., *La misura dell'organico. Archetipi e frequenze del ritmo nel primo Novecento* in *Ritmo*, Edizioni Grenelle Potenza, 2018.
- Guarino R., *Il fossile e il cristallo*, Prefazione in *Fabrizio Crisafulli, Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, Dublino, Artdigiland Ltd, Dublino 2015.
- Guarino R., *Un intreccio profondo. Ginnastica e movimento espressivo nella Körperbildung intorno al 1920*, in *Intrecci. Incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento. Atti del convegno internazionale di studi Università di Padova, 9 -10 maggio 2019* (a cura di) Paola degli Esposti, Edizioni di Pagina, Bari 2020.
- Ingold T., *Ecologia della cultura*, Mimesis Edizione, Milano 2016.
- Jonas H., *Il principio di responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica* (a cura di) P.P. Portinaro, Einaudi, Torino 2009.
- Jullien F., *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, Mimesis, Milano 2020.
- Kandinsky W., *Punto Linea Superficie*, Biblioteca Adelphi, Milano 1968.
- Knebel' M., *L'analisi della pièce e del ruolo mediante l'azione*, Ubulibri, Milano 2009.
- Kuster Hansjorg, *Piccola storia del paesaggio. Uomo, mondo, rappresentazione*. Donzelli Virgola, Roma 2010.
- Lacis A., *L'agitatrice rossa. Teatro, femminismo e rivoluzione*, Meltemi Milano, 2021.
- Lorenzoni F., *I bambini pensano grande. Cronaca di un'avventura pedagogica*, Sellerio, Palermo 2014.
- Malinaric J., *Dare forma all'incontro. Gli aspetti relazionali della drammaturgia contemporanea*, Mantichora Anno12, n. 12 2022.

- Mallgrave H.F., *L'empatia degli spazi. Architettura e neuroscienze*. Raffaello Cortina, Milano 2015.
- Mango L., *Il Novecento del teatro. Una storia*. Carocci, Roma 2019.
- Mattei U., *Beni Comuni. Un manifesto*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Mariti L., *Inconsueti aspetti dell'estetica teatrale. Atmosfere, estasi, ascolto negli spettacoli di O Thiatos Teatro Natura in Un filo di parole si dipana nel paesaggio in Teatro Natura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra"*, Editoria e Spettacolo, Perugia 2015.
- Maturana H., *Autocoscienza e realtà*, trad. di L. Formenti, Cortina, Milano 1993.
- Maturana H., Varela F., *Autopioesi e cognizione*, trad. di A. Stragapede, Marsilio, Venezia 1985.
- Mazzaglia R., *Teatri altri. Dallo spazio al paesaggio della scena italiana*, CuePress, Bologna 2024.
- Mazzelli B., *Quel che ho visto e udito. Note sul teatro di Fabrizio Crisafulli fra luce e parola*, Tittivillus, Pisa 2020.
- Mejerchold V., *Sul Teatro, Scritti 1907-1912, Il testo della rivoluzione teatrale*, Dino Audino, Roma 2015.
- Meldolesi C. e Taviani F., *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1991.
- Meldolesi C., *Ai confini del teatro e della sociologia*, Teatro e Storia, 1-1986.
- Meldolesi C., *Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazione sociale*, Teatro e Storia, 33-2022.
- Meldolesi C., *La Microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in *Pensare l'attore* (a cura di) L. Mariani, M. Schino, F. Taviani. Bulzoni, Roma 2021.

- Merlau-Ponty M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- Merlau-Ponty M., *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà*. Il Saggiatore, Milano 1996.
- Messori R., *Attraverso il paesaggio. Naturalità del teatro e teatralità della natura*, Ricerche di S/Confine, Dossier 1 2013
www.ricerchedisconfine.it.
- Morelli U., *Mente e Paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- Morin E., *Il Metodo. La natura della natura*, trad. di G. Bocchi e A. Serra, Cortina, Milano 2001.
- Nerbano M., *I cinque luoghi del teatro. Conversazione con Fabrizio Crisafulli*, Sinestesieonline/Il Parlaggio on line – 31, a. X 2021
www.rivistasinestesie.it.
- Nerbano M., *Luogo, ascolto, relazione. La ricerca teatrale di Fabrizio Crisafulli*, Sinestesieonline/Il Parlaggio on line – 29, a. IX 2020
www.rivistasinestesie.it.
- Nerbano M., *Una macchina di pensiero e azione. Conversazione con Fabrizio Crisafulli sul performer e la creazione teatrale*, Sinestesieonline/Il Parlaggio on line – 36, a. XI 2022
www.rivistasinestesie.it.
- Nicolini R., *Estate Romana*, Città del Sole, Reggio Calabria 2011.
- Orecchia D. e Cavaglieri L., *Fonti orali. Memoria, storia, performance*, Alma DL.
- Ortega y Gasset J., *Il tema del nostro tempo*, trad. di C. Rocco e A. Lozano Maniero, Sugarco Edizioni, Milano 1994.
- Paltrineri R., Allegrini G., *Partecipazione, processi di immaginazione civica e sfera pubblica. I laboratori di quartiere e il bilancio*

- partecipativo a Bologna*, Franco Angeli, Milano 2020.
- Papotti D., *Luoghi, territori e paesaggi del teatro: per un approccio geografico al rapporto fra azione teatrale e dimensione spaziale*, Ricerche di S/Confine, Dossier 1 2013 www.ricerchedisconfine.it.
- Parisi F., *La tecnologia che siamo*, Codice, Torino 2019.
- Pasquini S., Berselli P., *Il Teatro originario delle Ariette*, Ricerche di S/Confine, Dossier 1 2013 www.ricerchedisconfine.it.
- Pedullà C., *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze. Focus su Roger Bernnat_FFF e Rimini ProtoKoll*, Pisa 2021.
- Ponte di Pino O., *Un teatro per il XXI secolo. Lo spettacolo dal vivo ai tempi del digitale*, Franco Angeli, Milano 2021.
- Pontremoli A., *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Utet 2015.
- Pontremoli A., *La danza del nuovo millennio tra dissenso e partecipazione*, Culture Teatrali, 30-2021.
- Pontremoli A., *Organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Franco Angeli, Milano 2019.
- Porciello A., *Filosofia dell'ambiente. Ontologia, etica, diritto*, Carocci, Roma 2022.
- Pradier J.M., *Dalle arti della vita alla vita come arte*, Teatro e Storia, Annali 2 a. X 1995.
- Riccioni I., *Teatri e sfera pubblica nella società globalizzata e digitalizzata*, Guerrini Scientifica, Milano 2022
- Rizzolatti G., Sinigaglia C., *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano 2006.
- Rizzolatti G., Sinigaglia C., *Specchi nel cervello. Come comprendiamo gli altri dall'interno*, Raffaello Cortina, Milano 2019.
- Rocca E., *Leggere il paesaggio*, Silvana Editoriale, Milano 2024.

- Ruffini F., *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*. Laterza, Bari-Roma 2009
- Ruggeri V., *L'esperienza estetica. Fondamenti psicofisiologici per un'educazione estetica*, Armando editore, Roma 1997.
- Ruggeri V., *L'identità in psicologia e teatro. Analisi psicofisiologica della struttura dell'io*, Ma.gi, Roma 2007.
- Saraceno B., *Viaggi nel mondo*, in Stefano Geraci (a cura di), *In cammino con lo spettatore. Laggiù soffia - Era - In carne e ossa*, La Casa Usher, Firenze 2008.
- Scabia G., *La poesia degli oggetti in Gli oggetti nello spazio del teatro. Atti dei convegni. Spazi del teatro, idee e luoghi di spettacolo e Il teatro degli oggetti, gli oggetti del teatro*, Bulzoni, Roma 1997.
- Schechner R., *Introduzione ai Performance Studies*, Cue Press, Bologna 2018.
- Schechner R., *La Teoria della Performance, 1970-1983*, Bulzoni 1984.
- Schechner R., *Magnitudini della Performance*, Bulzoni, Roma 1999.
- Schino M., *Non siamo più tra noi. Un dialogo sulla Trilogia a distanza di anni*, in *In cammino con lo spettatore. Laggiù soffia - Era - In carne ed ossa* (a cura di) S. Geraci. Firenze. La casa Usher. 2008.
- Schmitz H., *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, Marinotti, 2011 Milano.
- Sieni V., *Danza cieca*, Cronopio, Napoli 2022.
- Sieni V., *Progettare scalzi. Il corpo come laboratorio del gesto e dell'abitare*, Maschietto, Firenze 2021.
- Simmel G., *Saggi sul paesaggio*, Armando Editore, Roma 2006.
- Sofia G., Falletti C. (2009), *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Edizioni Alegre, Roma 2009.
- Sofia G., Falletti C., *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Edizioni

- Alegre, Roma, 2011.
- Sofia G., Falletti C., *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, Edizioni Alegre, Roma, 2012.
- Sofia G., *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma 2013.
- Sofia G., *Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi*, *Antropologia e Teatro*, 4-2013.
- Sofia G., *Per una storia delle relazioni tra teatro e neuroscienze nel Novecento in Catarsi. Storie ed esperienza di un teatro-che-cura*, a cura di Roberto Cuppone, Accademia Olimpica, Vicenza 2016.
- Spadaro L., *L'attore specchio. Training attoriale e neuroscienze in 58 esercizi*, Dino Audino, Roma 2019.
- Taviani F., *A parte il teatro. Riflessioni di un teatrologo sul paesaggio in Paesaggio: pratiche, linguaggi, mondi*, Diabasis, Reggio Emilia 2002.
- Taviani F., *Come un bagliore*, in «*Teatro e Storia*» 32. a. XXV (2011) fasc. 3.
- Taviani F., *Contro il mal occhio. Polemiche di teatro 1977-1997*, CuePress, Bologna 2022.
- Taviani F., *Il mio passo, la mia lucidità*, in «*Teatro e Storia*» X a. II (1995).
- Taviani F., *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'otto e Novecento*, Bulzoni, Roma 2021.
- Taviani F., *Ovvietà per Cruciani*, in «*Culture Teatrali, studi, interventi, e scritture sullo spettacolo*» Bologna, 2022, VII.
- Taviani F., *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Officina Edizioni, Roma 2010.
- Taviani F., *Attilia o lo spirito del testo*, in *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro. Dalla storia del testo alla storia dello*

- spettacolo* Costa & Nolan, Genova 1993.
- Thoreau, H. D., *Camminare*, trad. it. M. A. Prima, Mondadori, Milano 2015 (*Walking*, in «Atlantic Monthly», Washington, 1862).
- Tomasello D., *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Carocci, Roma 2016.
- Tomasello D., Vescovo P., *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Cue Press, Imola 2021.
- Tomasello, D., *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Marsilio, Venezia 2021.
- Tomsic A., *Quale teatro per il domani?* Editoria e Spettacolo, Perugia 2020.
- Turner V., *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993.
- Turner V., *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986.
- Valenti C., *Mauerspinger. Forme di partecipazione e di partecipazione nel teatro di strada*, Titivillus, Pisa 2020.
- Valenti C., *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Pisa 2008.
- Varela F., Thompson E., Rosh E., *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano 1992.
- Vasil'ev A., *A un unico lettore. Colloqui sul teatro*, Bulzoni, Roma 2000.
- Wolfe C.T., *De-ontologizing the Brain. From the fictional self to the social brain*, in «CTheory», rivista on line al sito www.ctheory.net, Vol. 30, n. 1-2, 14 febbraio 2007.

Sitografia:

www.festateatroecologico.com

www.trasparenzefestival.it

<https://www.canalescuola.it/teatromessina>