



L'EXTRAQUOTIDIANO NEL QUOTIDIANO.

L'ESEMPIO DELLA FESTA DEL TEATRO ECOLOGICO DI STROMBOLI «ALLA LUCE DEL SOLE E L'ALTRE STELLE»

Cristiana Minasi

ABSTRACT. This contribution intends to explore the actor-spectator relationship outside the ordinary theatrical context, questioning the tension that is established between the extra-daily practices of the theater and the space of reality. The case study examined is the Stromboli Ecological Theater Festival, now in its tenth edition, a theater model that ignores any technical instrumentation (lights/audio) and which considers the landscape as an interpretative representation of the territory, in a relationship equivalent to that which exists between show and text.

Analyze the spatial dramaturgy of the artistic direction of the Festival capable of promoting a poetic practice of scaling and orientation according to the precepts of scenic practice and, in particular, of improvisation so that the human being can return to being capable of recognizing that he is part of a living world.


A theatrical, cognitive and phenomenological approach together which intends to examine the case of Stromboli as a paradigm of a theater that acts as a metastructure of a complex system to be recovered as a way of operating for an awareness of everyday life outside of any automatism.

The reflection on the Stromboli Ecological Theater Festival also becomes the potential key to returning to question the constitutive reasons of certain movements which, at regular intervals, continue to focus attention on the combination of theater and space. The recognition of the environment, and its intrinsic potential, becomes the obvious prerequisite for returning to action, to regain the prerequisites of the creative gesture and its vital space.

PAROLE CHIAVE: Natura/Paesaggio, Quotidiano/Extraquotidiano, Teatro/Ecologia, Spazio della relazione.

IL PAESAGGIO QUALE OPERA D'INTERPRETAZIONE ATTRAVERSO LA QUALE L'UOMO SI SITUA NEL MONDO.

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. (Taviani, 2002: 76)

 Il presente contributo 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» (Vassiliev, 2000:17). Il caso di studio preso in esame è quello della *Festa del Teatro Ecologico di Stromboli*, oggi arrivata alla sua decima edizione¹, modello di teatro che prescinde da ogni strumentazione tecnica (luci/audio) e che fonda la propria poetica sul *paesaggio* quale interpretazione del *territorio*, in un rapporto equivalente a quello che intercorre tra *spettacolo* e *testo*.

Seguendo la prospettiva del sociologo Simmel se «la natura è l'infinita connessione delle cose» (Simmel, 2006: 54) l'intervento dell'attività spirituale umana – capace delle funzioni del separare, collegare e valutare – consente alla natura di tradursi in paesaggio. Il paesaggio, dunque, è il punto di arrivo di un'operazione di riconoscimento di quella precisa porzione dell'esistente, di quel quadro di vita, all'interno del quale l'essere umano ha l'opportunità di situarsi coscientemente. Secondo tale prospettiva l'uomo che attraversa un'opera di teatro in natura recupera la propria posizione attraverso uno sguardo che si fa azione, dunque presenza partecipe all'interno del mondo. Ciò che ai nostri fini è importante sottolineare è che, nonostante questa operazione di interpretazione e

dunque mediazione (dalla natura al paesaggio) passi da un atto percettivo (come tale soggettivo) vi è sempre la necessità di un ritorno al tutto, all'oggettività della realtà, con ciò garantendosi una prospettiva di continua circolarità tra gli elementi e dunque il superamento definitivo d'ogni separazione tra corpo, mente e ambiente.

Una costruzione del paesaggio che si fa dunque operazione di sintesi, mai dunque esclusivo riflesso dello sguardo umano (sebbene solo per questo acquisisca senso e valore) ma attività di riconoscimento che necessita, immancabilmente, di un continuo ritorno all'oggetto della realtà. Tutto è generato dallo spettacolo nel suo farsi, in una risonanza che non consente separazione alcuna tra interno ed esterno, tra soggettivo e oggettivo, in un rimbalzo d'influenze e suggerimenti che il luogo, l'artista e la comunità evocano di concerto. Considerato che solo una parte del processo di creazione del paesaggio è attribuibile all'uomo ed è quella che consiste nel «sottrarre alcuni fenomeni al *naturale anonimato*» (*Ibidem*: 15) non è mai ammissibile potere parlare di *creazione arbitraria*. Di conseguenza, se l'unità non esiste «al di fuori e prima dell'atto percettivo» (*Ibidem*: 55), da quella specifica «attribuzione di senso» (*Ibidem*: 54) operata dall'individuo, la competenza attribuibile al soggetto è sempre da considerarsi come necessariamente legata a quella «proprietà inerente all'oggetto percepito che ha bisogno della percezione, soggettiva, per essere riattivata» (*Ibidem*: 55).

Il paesaggio sorge 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 (*Ibidem*: 57).

Sofia, in un incastro di considerazioni tra teatro e neuroscienze, secondo una visione che accoglie la neurofenomenologia al fine di evidenziare la potenza rivoluzio-

¹ www.festaditeatroecologico.it sito ove sono risultano reperibili tutti i riferimenti stampa, archiviati fin dalla edizione zero del 2013 nella sezione *area stampa*. Nessuna pubblicazione scientifica è stata realizzata allo stato attuale. Fondamentale il documentario che è stato realizzato per l'edizione del 2016 e visibile liberamente al link: https://www.youtube.com/watch?v=t3O-rSZGE_g

naria di quanto percepiamo a livello teatrale, scrive:

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 (Sofia, 2013 a: 23).

Ora, se, come sostiene Cruciani, studiare teatro non significa studiare un oggetto materiale, ma le persone e le loro interazioni in quel rapporto complesso che prende in considerazione i molteplici livelli di organizzazione, un teatro che si svolge fuori dalla convenzionale scatola scenica comporta l'inevitabile ampliarsi e amalgamarsi degli elementi coinvolti nella relazione, ciò comportando per lo spettatore l'aprirsi della concreta presa di coscienza d'essere parte di un *mondo vivente*.

(...) 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 (Bateson, 1984: 33).

Una prospettiva unitaria sostenuta anche da Taviani che, nell'analizzare il testo *Il paesaggio come teatro* del sociologo Turri, dimostra il carattere dialogico del paesaggio: un'ambiguità intrinseca, priva di struttura dicotomica a favore di un dialogo appunto tra «fattori naturali e umani» che mette in relazione «bioritmi interni» (della percezione soggettiva) e «bioritmi 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'at-

tenzione. 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. (Taviani, 2002: 76)

Date queste premesse, il paesaggio è attività esperienziale, condizione che posiziona l'uomo alla disposizione attiva, all'ascolto e alla rielaborazione, centrando ogni attenzione non sull'aspetto esteriore della resa (dunque sul risultato) ma sull'interiorizzazione che diventa la base e il respiro entro cui il resto solo si conforma e plasma 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. (Simmel, 2006: 69)

UNA FESTA E NON UN FESTIVAL: UN MODO DI OPERARE.

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. (Cruciani, 1992: 94)

Il caso di studio in oggetto, la Festa del Teatro Ecologico di Stromboli, è realtà te-

atrale che produce e ospita spettacoli sì, ma che principalmente rielabora un luogo in cui dilata gli esiti dell'azione che, partecipata, si trasforma in *architettura relazionale* di uno spazio realmente vissuto. Il direttore artistico (Alessandro Fabrizi), gli attori della Compagnia fluidonumero9, la comunità degli abitanti divengono artigiani di qualificazione e percezione di un territorio aperto alla sua magnificenza, capaci di dislocare e ricomporre uomini e spazi in una visione che, solo alla fine del lungo processo di ricerca (ideato, azionato e fruito) può definirsi spettacolo. Ipotizzare un progetto di tal fatta, capace di dimostrare continuità, significa elaborare un'opera (non un'operazione) artistica che cresce e dialoga con la sua stessa storia, i suoi luoghi e i suoi abitanti precipitando con responsabilità nei rivoli del suo passato, del suo presente e del suo futuro.

L'idea della Festa nasce nel 2013 con un'edizione zero, oggi giunge alla sua nona edizione (che poi corrisponde alla sua decima annualità). Dopo l'inevitabile sospensione dell'anno 2020 per pandemia da Covid 19 si riprende, sia pur in forma ridotta in ottemperanza alle norme ministeriali, negli anni 2021 e 2022, nel 2023 ha un evidente slancio e recupero. Il progetto ha una genesi e dunque una storia molto più lunga, partendo già nel 2005 come laboratorio residenziale con Kristine Linklater sul metodo della Voce Naturale e dunque costruendosi come vera e propria residenza. Attori di provenienza trasversale e internazionale, guidati da Alessandro Fabrizi, trovavano nell'Isola di Stromboli un perfetto luogo di ritiro oltre che di ricerca per la specificità assoluta della coesistenza dei molti elementi naturali (terra, acqua, fuoco) che consentono un ascolto profondo del sé, in una dimensione di apertura e coesistenza con il mondo oltre che di estrema protezione e concentrazione.

Nel 2013 (quindi dopo 8 anni dall'inizio dei laboratori) l'idea dell'edizione zero è la risultanza del forte desiderio di aprire le pratiche sulla *voce naturale* al confronto con altri uomini, per uscire fuori dal lavoro personale ed avere dei testimoni cui

rendere gli esiti della propria ricerca. Parte tutto dalla mera volontà di invitare amici/artisti che potessero avere il privilegio d'essere resi parte di un'esperienza unica nel suo genere, di un teatro privilegiato fatto di luoghi e relazioni dalle straordinarie potenzialità. Il 2013 è anche segnato dalle pratiche di occupazione dei teatri dismessi (Valle a Roma e Pinelli a Messina) e questo certo porta con sé lo spirito della partecipazione attiva con l'obiettivo primo di misurarsi su istanze urgenti e condivise, centrate sul recupero dello spazio del teatro che è anzitutto incontro e relazione. L'edizione zero diventa dunque il grimaldello di un'utopia che si fa subito reale: l'isola è con/testo privilegiato capace di restituire immediatamente tempi sospesi e spazi di lavoro.

Il progetto si amplia immediatamente e, nonostante le poche risorse, dalla mera idea di condivisione e restituzione degli esiti laboratoriali – sin dall'annualità immediatamente successiva, 2014 – si passa ad ospitare spettacoli, molti dei quali verranno anche prodotti *in loco*. I principi della rinuncia e della semplificazione caratterizzano da subito il coinvolgimento degli artisti: se d'un canto chi decide di essere coinvolto sa di non avere garantito un *cachet* ma solo viaggi e ospitalità per 5 giorni (con ciò considerandosi l'opportunità di partecipazione e correlata visione del lavoro dei colleghi, cosa assai rara in altre circostanze), gli spettacoli imparano a “dimenticarsi” nella loro forma originaria per restituire il giusto e dovuto ascolto alle specificità logistiche dell'isola.

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

Anno per anno – sempre mantenendosi il progetto di ricerca della Voce Naturale e il correlato tema portante che è contemporaneamente motore d'indagine del laboratorio sulla voce e filo rosso per la selezione degli spettacoli – il pubblico si amplia a dismisura anche solo attraverso il passaparola.

Il progetto nasce itinerante, ma si sviluppa in maniera evidente occupando capillarmente l'intero territorio dell'isola, cominciando ad amalgamare il coinvolgimento degli spazi pubblici e privati, con la partecipazione operativa degli stessi abitanti dell'Isola (basti pensare ai progetti "Chiacchiere da bar" e "Ogni casa è un mondo: conversazioni conviviali in case Strombolane"). 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, comunità capace di riflettere (già in tempi non sospetti) sui temi dell'ecologia attraversando discipline (vengono ospitati professori di vulcanologia, fisica, geografia) e culture (essendovi una partecipazione per larga parte internazionale).

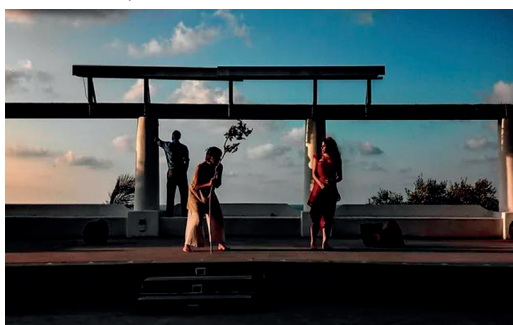


FIG. 1. LA VOCE NATURALE, LABORATORIO DEL METODO LINKLATER CHE NEL 2013 (EDIZIONE 0) È STATO PRESENTATO PRESSO LO SPAZIO EOS CON LA RESTITUZIONE AL PUBBLICO DAL TITOLO: *ERISITTONNE, PROSERPINA E L'IRA DI MADRE TERRA*.

Le varie edizioni attraversano temi e testi mitologici sempre partendo dalle *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'investigazione 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 del 2023 infine – che è poi quella da cui scaturisce questa indagine scientifica – è dedicata ai mondi immaginati, immaginabili, auspicabili, sognati, desiderati, rimpianti o temuti. La nona edizione (che poi è la decima annualità) intende celebrare i cento anni dalla nascita di Wislawa Szymborska, premio Nobel per la Letteratura nel 1996, di Rocco Scotellaro, il più giovane sindaco d'Italia nel 1946, scrittore, poeta e politico, e di Italo Calvino. Tre personalità ispirano dunque il tema dell'ultimo anno che, comunque, intende evocare le finalità costitutive del progetto tornando con convinzione i temi dell'ecologia e della sostenibilità. L'edizione titolata "*Mondi Possibili*", nel ricco programma invita artisti ma soprattutto studiosi ed esperti in vari ambiti culturali, sociali e scientifici, avviando un percorso tra riforme e utopie, scienza

e fantascienza, immaginazione e osservazione, storia e fantasia, con spazi riservati alla riflessione su una *riabilitazione poetica* della quotidianità del mondo reale perché si traduca in impegno politico e civile verso la creazione di mondi fantastici.



Fig. 2. SHAKESPEARE ON THE ROCKS DA LA TEMPESTA DI SHAKESPEARE, REGIA DI ALESSANDRO FABRIZI. IN FOTO HOSSEIN TAHERI, SPETTACOLO REALIZZATO PER LA TERZA EDIZIONE DELLA FESTA DI TEATRO ECOLOGICO DI STROMBOLI, REALIZZATA NELLE GIORNATE COMPRESSE TRA IL 27 GIUGNO E IL 9 LUGLIO 2016.

Una Festa – e il termine non a caso prende le distanze dall’abusata espressione di Festival – che non è un mero contenitore di spettacoli, ma una prassi d’azione poetica in piena coerenza con lo storico di Compagnia. Un progetto complesso che cresce anno per anno, ben oltre gli spettacoli, nella rinnovata potenziale visione di un mondo che è, prima di tutto, unione: il luogo e la comunità dell’Isola di Stromboli si prospettano quale *residenza privilegiata* per coltivare l’arte della relazione, in un agire diffuso dello spazio e del tempo, vero e proprio appuntamento per una drammaturgia della dedizione.

È forse arrivato il momento di dismettere l’espressione “opera d’arte” e con essa l’impianto ideologico sotteso, sostituendola con quella di “pratica relazionale”, punto nevralgico di negoziazioni, scambi, incontri e scontri fra innumerevoli interlocutori. (Pontremoli, 2021: 30).

Un esempio, tra i tanti, che consente di evidenziare in maniera paradigmatica la potenza rivelatrice di quel teatro che sta al margine del sistema teatrale contemporaneo e che – nonostante le difficoltà di settore, anzi proprio fuori da ogni regola di mercato – scintilla di «luoghi concreti, circostanziati, messi in pratica, [...] d’amplis-

sime vedute e microscopiche dimensioni, non fatti di soli sogni [...] teatri cosiddetti d’utopia non [...] un *non ancora* ma un *qui ed ora*» (Taviani, 2022: 26). Un teatro che dimostra di uscire fuori dal teatro (che non è edificio, che non è istituzione) per ritrovare se stesso e dunque i presupposti dell’incontro e della relazione.

(...) 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 (Guarino, 2008: 8).

I luoghi in cui si svolgono le *performance* divengono matrice concreta e simbolica (Crisafulli, 2015: 47) di un atto percettivo e generativo che produce un vero e proprio arcipelago di nessi che, se l’attore ha l’opportunità di sviluppare nella sua fase di invenzione, lo spettatore ha l’opportunità di riconoscere e attraversare. Tutto questo accade attraverso un legame di strutture tra di loro interconnesse dal teatro che funge da metastruttura.

«La struttura che connette è una metastruttura. E’ una struttura di strutture. E’ questa metastruttura che definisce l’asserzione generale che sono effettivamente le strutture che connettono» (Bateson, 1984: 25).

Ciò che intendo dimostrare è che tutti coloro che si ritrovano a vario titolo coinvolti nella Festa di Teatro Ecologico di Stromboli, sono immersi e predisposti alla fruizione di un luogo che è ideale (la Festa) e concreto (l’Isola) al contempo e che un certo *modo di operare* del teatro riesce a ridestare sensibilmente le condizioni della propriocezione in armonia e interazione con il sé, con il gruppo ma soprattutto con l’ambiente. Se «il teatro è una categoria di lunga durata oltre l’evento presente dello

spettacolo» (Cruciani, 1992: 4), analizzare il teatro comporta la responsabilità di passare «dallo spettacolo come opera-prodotto, da guardare-analizzare-leggere etc., al teatro come insieme di processi e di pratiche (produttive e ricettive) da esperire-indagare-capire». Secondo tale prospettiva, l'analisi delle pratiche che si svolgono fuori dai luoghi (ordinariamente) deputati (e da un punto di vista fisico e da un punto di vista istituzionale) e, segnatamente, l'analisi dello specifico caso di studio, invita alla rimessa in causa, al recupero, dell'idea stessa di teatro, rispondendo alla necessità di ricomposizione di tutti gli elementi che ne fondano l'esperienza. In definitiva la politica del nuovo agire teatrale in natura, se efficace, si traduce (come sopra espresso) in poetica del paesaggio, nel tentativo di rispondere attivamente all'esigenza crescente di una relazione tra l'uomo e il territorio che lo accoglie.

Nella nostra era definita dai più *Antropocene*, il rapporto natura cultura sembra essersi ribaltato. Non è più la Natura a maternamente suggerire la consapevolezza storica dell'umanità, ma è una nuova cultura, cioè l'apparato identitario proprio della stessa umanità, a imporsi sulla natura, non matrice da rispettare ma oggetto su cui intervenire. Se l'un caso implicava reciproca conoscenza, l'altro si nutre spesso di un'ignoranza così profonda della natura da prospettare la possibile distruzione e, con essa quella della cultura umana. Tutto quanto provocato, per molti dall'imporsi dell'artificiale diritto economico/predatorio del capitalismo moderno su un diritto *latu sensu* naturale esito di millenni di umana evoluzione. Ma è proprio la natura a/conomica del teatro [...] che può introdurre elementi di attenzione, una vera e propria "zappa" estetica, nel processo storico culturale che caratterizza un'egemonia che si è imposta anche con violenza. Non si tratta tanto dei suoi contenuti, ove "alternativi", quanto di una possibile alterità linguistica in grado di produrre uno sguardo diverso sul mondo. (Maria Dolore Pesce, 2023: 44)

Oggi, ed oggi più che mai considerate le conseguenze devastanti oltretutto determinate dalla pandemia da Covid/19, sorvegliare le pratiche della scena contemporanea risulta necessario per comprendere quali siano le ragioni, le conseguenze ma soprattutto le opportunità generate dal rapporto fra spazi esterni (urbani, rurali e marittimi che siano) e corpi di spettatori

progettati e non (perché avventori casuali) considerato che «lo spazio non è soltanto una qualità della realtà fisica, quanto piuttosto una struttura storica dell'esperienza, [...] qualcosa cioè che costruisce visione» (Cruciani, 1992: 4).

In tempi di disorientamento e distacco dalla realtà, ben sappiamo che la scienza ecologica (dal greco *oikos* "casa" o anche "ambiente", *logos* "studio") assume una funzione dirimente. La visione teatrale che assume su di sé tale prospettiva di ricerca assolve alla volontà di ricognizione e appropriazione degli ambienti e dei percorsi, quasi secondo un recupero delle modalità del teatro Medievale e dunque dello spazio delle rappresentazioni lì dove «lo spazio è il luogo un cui l'evento accade» (*Ibidem*: 5) e dove ciò che maggiormente rileva è la ricostruzione mentale delle scene.

La presenza di più *luoghi deputati* è connessa alla narrazione: la successione delle unità spaziali non ha bisogno di una *forma* dello spazio quanto del collocarsi nel tempo [...] Lo sguardo li fruisce nel tempo, uno dopo l'altro, e ricostruisce mentalmente il loro spazio che, nella totalità delle sequenze e nel processo di fruizione è avvolgente. Prima di essere circolare o lineare, lo spazio scenico medievale, fondata sull'unità di luogo deputato e sul luogo di fruizione, è uno spazio che si costruisce nel tempo: lo spettatore lo ricomponne mentalmente e vi si sente avvolto» (*Ibidem*: 49).

Una direzione insomma che oggettivizza il cammino e lo conserva nella memoria come dato esperienziale, assumendolo come elemento di corretto posizionamento e potenziale dimensionamento dell'essere umano, in opposizione ad ogni visione antropocentrica. La complessa macchina umana viene come *riavviata* allo stupore nei confronti della vita: gli elementi ambientali, manipolati da una percezione mirata, vengono direttamente coinvolti mediando tempo, memoria, immaginario dunque ri/costruendo identità, geografie personali e collettive. La scaturigine di tale processo si realizza attraverso un lavoro di esplorazione performativa del territorio con molti punti di contatto con la disciplina archeologica come dimostrato dagli studi di Mike Pearson.

[...] il luogo non è un contorno o uno scenario inerte, e neppure il semplice correlato naturale di uno stato d'animo, ma deriva sempre da un costruito, da qualcosa che prende forma mentale e ridisegna insieme la terra e la nostra presenza su di essa. Ed è proprio la fondamentale coappartenenza di uomo e paesaggio a dettare uno dei precetti meno eludibili dei nostri tempi, ossia la responsabilità di specie nei confronti dei luoghi, condizione della vivibilità del pianeta. *Mente e paesaggio* (Morelli, 2011: 1).

UNA PRASSI ESPERIENZIALE DI DECOLONIZZAZIONE DAL TECNOLOGICO.

Superata ogni tendenza meramente estetologica, l'arte contemporanea sente la necessità di non essere più nettamente separata dal quotidiano, sempre più integrandosi con le dimensioni dell'esistenza, in una difficile distinzione tra realtà e finzione. Ciò comporta importanti inversioni di tendenza rispetto alla dimensione tecnologica entro cui ci troviamo violentemente immersi: il testo del quotidiano (fatto di comportamenti e spazi) attraverso le pratiche artistiche viene manipolato e aperto a possibili rinegoziazioni e trasformazioni. Lo spirito del luogo, nella sua materialità, trova l'occasione d'essere riabilitato da comportamenti lenti che aprono all'ascolto di un tempo rivisitato e meno serrato, capace di riscoprire lo spazio stratificato e nascosto alle mancate, o meglio, distratte e automatiche percezioni tipiche della modernità. Spingendomi oltre la soglia dell'abitudine preriflessiva, inserendovi al suo interno la tecnologia (vera protesi d'estensione di un corpo che legittima la passività), un caso quale quello della Festa del Teatro Ecologico reintegra il corpo dentro il contesto, liberandolo dal tecnologico. Non un'esclusione della strumentazione, ma una presa di coscienza per un'inversione di potere. I corpi e i relativi ambienti entro cui gli stessi insistono oggi soggiacciono alla tecnologia mortificando i temi della presenza e dell'azione. Vincenzo Susca, nel suo testo *Tecnomagia*, sostiene preoccupato come la tecnica sia passata velocissimamente da una posizione servente ad una posizione dichiaratamente dominante. In una sorta d'incantesimo totemico e dematerializzato la strumentazione ha preso un sopravvento tale da modificare comportamenti e siti, gene-

rando un quotidiano fermo, inarrestabile e muto. Non più la macchina al servizio dell'uomo e della ragione ma viceversa, ciò generando nell'uomo la perdita d'ogni *predisposizione alla marcia*, in una vera e propria *danza tra le catene* per un sacrificio ufficiale del soggetto. Date queste premesse, se il soggetto moderno si è costruito proprio attraverso un allontanamento dalla natura – che nella degenerazione di cui sopra detto ha comportato un governo degli oggetti di cui siamo espressione e reale appendice – esperienze in natura procedono all'inverso, riconquistando lo sguardo sull'esistente.

Un'arte che si fa prassi, come direbbe Beltram, e che educa (da e/ducere: guidare verso l'esterno) a non dipendere, dunque ad agire, per un recupero dell'essere. Un rivangare nella memoria, nel repertorio fisico dell'attore e dello spettatore e non in presunti archivi dematerializzati, per un'espressione tangibile d'ogni nostalgia dell'umano. Una decolonizzazione dal tecnologico, volta a negoziare processi di trasformazione con le prassi di tutti i giorni: si discute, si elabora e si sviluppa il confine tra la vita e l'arte, si gioca sul limite che convoca l'uomo alla presenza. Si aprono faglie che creano visioni alternative all'universo sistematico, ci si contrappone al dogma tradizionale promuovendo accadimenti altri, in una modifica del movimento, in uno spazio conquistato perché riconosciuto.

L'ATTRAVERSAMENTO DELLO SPAZIO COME FOSSE UN TESTO.

La drammaturgia dello spazio (De Marinis, 2000: 30-51) sottesa alla direzione artistica della Festa del Teatro Ecologico di Stromboli promuove ormai da anni una vera e propria *pratica di attraversamento* che richiama i precetti dell'improvvisazione teatrale che se in genere investe esclusivamente l'arte dell'attore qui coinvolge anche lo spettatore.

Con una chiara posizione di reazione alle pratiche di acculturazione, la direzione artistica riabilita infatti gli spazi dell'Isola proponendo la rottura consapevole d'ogni automatismo fisico e percettivo. Il suo direttore artistico con le varie propo-

ste dislocate nei più svariati punti (impossibili da raggiungere attraverso i più innovativi strumenti tecnologici come Google Maps o perché privati o perché la rete internet fa fatica ad arrivare) apre il cammino verso faglie di rischio e incertezza che inevitabilmente si traducono in una decisiva rimessa in discussione della dimensione funzionalistica della vita e dei luoghi alla stessa destinati. Se «ogni invenzione e composizione dell'azione drammatica produce uno spazio che non preesiste» (Guarino, 2008: 8), lo spazio prima sconosciuto dell'Isola, una volta fattane esperienza, agisce dilatandosi «verso nuovi assetti relazionali» (*Ibidem*).

Tale operazione di ricognizione dell'ambiente e delle sue potenzialità intrinseche ambisce a ricomporre e rifondare, il sistema identitario dei luoghi, di chi (li) crea e di chi (li) fruisce. Tali assunti richiamano inevitabilmente a riflettere sui molti movimenti, primo fra tutti quello dei situazionisti (si pensi agli scritti di Debord, *Ecologia e Psicogeografia* e *La società dello spettacolo*), che hanno fatto la storia della rivoluzione che parte proprio dai luoghi per una «riappropriazione consapevole e visionaria del confine tra la materia fisica dello spazio e l'immaginazione (...) tra le circostanze attuali e le possibili rivisitazioni e declinazioni» (*Ibidem*, 10). L'idea che sta a fondamento dei questi miei richiami è che solo azioni concrete sugli stessi, capaci di giocare sul confine tra l'arte e la vita, possono ottenere il risultato di mescolare e risemantizzare gli estremi del consueto: l'obiettivo è quello di chiamare a raccolta la comunità che, con responsabilità, torni a conquistare una rinnovata «percezione e (...) coscienza della realtà» (*Ibidem*, 12).

Il cortocircuito generato dalla potenza del teatro nei luoghi della vita reale apre lo sguardo alla stratificazione, alla complessità: implementare i percorsi che portano allo spettacolo, rendendoli parte integrante della drammaturgia della direzione artistica, è elemento di estremo interesse perché restituisce effettiva competenza alle linee narrative del quotidiano. Nell'Isola di Stromboli raggiungere i luoghi dello spettacolo – oltretutto a prescindere da ogni

strumentazione artificiale (oltre che come linea poetica scelta dalla Festa anche per la specificità del luogo che conserva la quasi assoluta assenza della linea elettrica) – si traduce in una vera e propria traiettoria (compositiva) che trasforma il territorio in un vero e proprio testo che scorre sotto le suole dei partecipanti.

Gli spettatori, affrontando il buio corretrato di stelle, si addentrano dilatando tracce di un passato che si fa presente nella direzione di un futuro auspicabile, percorrono sentieri sconosciuti, ne definiscono di nuovi e, nelle soste, partecipano attivamente alla costruzione della narrazione. Azioni concrete che aprono lo spazio a movimenti di emersione, all'arte del vivere. La posizione dello spettatore sembra coincidere con quella del lettore ma anche con quella del camminatore di Thoureau che, messo nella condizione di percorrere e rielaborare la superficie tridimensionale (non piatta, né meramente frontale) della scena della realtà, conquista il giusto “respiro stanco” per entrare con diversa e più profonda coscienza nei meandri dello spettacolo che lo attende.

Un percorso d'ingresso che potremmo definire iniziatico, alla potenza rivelatrice dell'esperienza: lo spazio, non più retoricamente vuoto, si apre quale ordito dalla struttura flessibile e malleabile, punto di congiuntura delle infinite opportunità di sviluppo improvvisativo ulteriore. C'è una superficie con degli appuntamenti ma, entro questi, lo spettatore opera un'azione di montaggio e ricomposizione dei dettagli.

[...] se è vero che un ordine spaziale organizza un insieme di possibilità (per esempio, attraverso un luogo in cui si può circolare) e di interdizioni (per esempio, un muro che impedisce di proseguire) il camminatore ne attualizza alcune. E in questo modo, le fa essere oltre che apparire. Ma le disloca anche e ne inventa altre poiché le traverse, le derive o le improvvisazioni del cammino, privilegiano, mutano o abbandonano degli elementi spaziali. È così che Charlie Chaplin moltiplica le possibilità del suo bastoncino: fa altre cose con lo stesso oggetto e oltrepassa i limiti che le determinazioni di quest'ultimo fissavano al suo utilizzo. Allo stesso modo, il pedone trasforma in altra cosa ciascun significativo spaziale. E se, da un lato, rende effettive solo alcune delle possibilità dell'ordine costituito (va soltanto in questa di-

reazione, ma non in quella), dall'altro accresce il numero dei possibili (per esempio trovando scorciatoie o facendo delle deviazioni) e quello degli interdetti (per esempio, evita percorsi ritenuti leciti o obbligatori). Dunque, seleziona. Il fruitore (della città) preleva frammenti dell'enunciato per attualizzarli in segreto. Crea così una discontinuità, sia operando delle scelte nei significanti del "linguaggio" spaziale, sia dislocandoli grazie all'uso che ne fa. Vota alcuni luoghi all'inerzia o all'evanescenza e, con altri, compone figure spaziali "rare", "accidentali" o "illegittime" [...] Il cammino [...] crea un'organicità mobile dell'ambiente, una successione di *topoi* faticosi [...] Il cammino afferma, sospetta, azzarda, trasgredisce, rispetta eccetera, le traiettorie che *parla* (De Certeau, 2001: 152)

La Festa del Teatro Ecologico di Stromboli spinge l'esperienza spettatoriale verso una funzione di vera e propria composizione performativa che, come per l'improvvisazione degli attori e dei musicisti ha l'occasione di esprimersi nelle pause, parte imprescindibile della struttura, perché la stessa possa essere resa viva attraverso la sua scomposizione. Lo spettatore viene inevitabilmente coinvolto ad un'analisi attiva dello spazio che, nei vari "appuntamenti/tappe" cui la Festa invita nel passaggio da uno spettacolo all'altro o nella fruizione specifica di spettacoli itineranti, scioglie la visione abituale dell'ambiente dalla sua fissità, rendendola viva e rinnovata all'esperienza del tempo presente.

Anche quando la partitura è già fissata, il musicista, come l'attore, è continuamente in una fase creativa proprio nei "processi" che sostengono quella partitura e da essa germogliano, nelle transizioni che vivificano i punti di riferimento [...] 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 (Sofia, 2011: 79).

L'arte della sospensione e della ripresa si mescola con il reale in una continua messa in moto del processo creativo: «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» (Messori, 2013: 156). Una Festa che dunque, nell'immaginario e nello spirito della stessa direzione artistica, è da viverci e fruirsi nella sua compiutezza. Solo prescindendosi dal singolo spettacolo ed evento – in una visione che tiene in considerazione la complessa trama curatoriale composta sì da appuntamenti, ma soprattutto da passaggi – ha l'opportunità di manifestare la sua essenza costitutiva. Un progetto di spostamento non tanto del "teatro fuori dal teatro", ma dell'intera comunità che, ridestata, assolve alla sua funzione primaria, esserci.

Lo spettatore viene posto in una posizione orizzontale alla stregua del performer a dispetto di una centralità e verticalità riconosciuta allo spazio, secondo una prospettiva di compartecipazione biologica e sociale. Il luogo e la comunità divengono il concreto testo da interpretare e la composizione del Festival probabilmente diviene il grimaldello per cavarne lo spirito complessivo ad opera di un demiurgo (direttore artistico) che ne fa vivere le molteplici potenzialità.

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. (Marriti, 2015: 84)

Se nella prassi epistemologica delle pratiche teatrali (extraquotidiane) si è soliti indagare il "corpo dilatato" dell'attore, qui vi è la necessità di restituire il senso di uno "spazio dilatato" cui consegue l'amplificazione della percezione dell'esistente. Lo spettatore viene liberato da ogni costrizione e condizionamento del vivere comune per essere maieuticamente condotto ad un "aggiornamento" del mondo cui viene invitato a partecipare, agendo direttamente e coscientemente. Un capovolgimento delle soggettività messe in gioco in cui non è l'attore ad agire su uno spazio vuoto

per il quale deve attivare i suggerimenti atti alla costruzione di un immaginario condiviso, ma è lo spazio che – già colmo di memoria, sostanza, realtà – sollecita attori e spettatori, generandone una rivoluzione delle potenzialità di lettura. Un'operazione che si traduce in azione intenzionale (extraquotidiana) di rielaborazione dello spirito del contesto entro cui l'uomo ha l'opportunità di ri/trovarsi.

[...] al di là dei contenuti veicolati (logos), che comunque restano ingrediente necessario e irrinunciabile, il fare teatrale scopre come suo valore precipuo il rinnovamento della presenza viva, l'esperienza di una possibilità di condivisione profonda e significativa di una comunità e da ciò la possibilità di un accesso diretto alle fonti della vitalità (*bios*) (Bramini, 2011: 52)

L'attenzione si sposta dal processo di costruzione dell'azione efficace dell'attore ai processi d'interazione efficace tra spazio, attori e spettatori. Partecipare ad un'esperienza simile, con il coinvolgimento di tutto il proprio corpo e di tutti i propri sensi, pone le condizioni per la ricomposizione degli estremi di una nuova pedagogia di interazione e ascolto dell'ambiente.

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. (Mariti, 2015: 48)

Se già normalmente lo spettatore, sia pur solo guardando, *agisce fisicamente* per

risonanza di un'azione efficace² compiuta dall'attore qui, l'azione, lo spettatore la compie direttamente in un percorso che si apre all'inconsueto. «Per avere l'audacia di andare là dove nessun uomo è mai stato prima» (Noe, 2010: 144) occorre raggiungere i confini del mondo conosciuto: per questo il paesaggio, quale ricostruzione artistica cui lo spettatore viene indirizzato attraverso la «scienza della visione» (*Ibidem*: 145), si traduce in una ricostruzione extraquotidiana della natura.

La visione è una sorta di accoppiamento con l'ambiente che richiede attenzione, energia e, la maggior parte delle volte, movimento (...) La visione è un'attività di esplorazione del mondo, la quale dipende dal mondo e dal pieno carattere del nostro essere incarnati. Lungi dall'essere una grande illusione, il mondo è qualcosa in cui ci sentiamo a casa, è qualcosa di cui siamo parte. La percezione cosciente emerge dal nostro coinvolgimento con il mondo (*Ibidem*, 149)

Lo spettatore, alla stregua dell'attore, inevitabilmente acquisisce coscienza delle cd. *azioni controlaterali* in una sorta di investigazione del «body schema artificiale/performativo» (Sofia, 2013 b:107) tipico della pratica attoriale, per l'invito ad una coscienza ritrovata liberata da ogni «body schema corporeo»³ (*Ibidem*: 61). Un risveglio dello *status* di chi guarda che viene condotto per mano ad un fare extraquotidiano e che indiscutibilmente genera una sorta di rivisitazione della posizione da passiva e automatica, in attiva e presente. Tutto 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

2 «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». (Clelia Falletti, 2009: 21).

3 «Il *body schema* ci consente una particolare *consapevolezza preriflessiva* del nostro corpo che non implica un indirizzamento esplicito dell'attenzione su di esso (“cosa fa la mia mano”? “quanto è flesso il mio ginocchio?”)ma che consiste in quel sottile processo di esperienza del proprio corpo che si ha quando l'azione è indirizzata verso un obiettivo *altro da sé*. In altre parole, tornando all'esempio del momento in cui bisogna afferrare un bicchiere d'acqua, non si sta attenti in maniera esplicita a come il corpo sta per eseguire l'azione, ma si è tuttavia consapevoli della correttezza e dell'efficacia dell'azione» (Sofia 2013 b: 61)

una *nuova spontaneità*, d'un *corpo sincero*) sembra traslarsi quale ulteriore frontiera dell'«esperienza performativa dello spettatore» (*Ibidem*:III-173). Nella Festa del Teatro Ecologico di Stromboli (che si fa modello di molti e molti altri casi di teatro in natura) il teatro trova l'occasione di rivoluzionare lo sguardo sì dello spettatore, ma anche e soprattutto il suo corpo che, coinvolto e concretamente esposto ad una posizione di continua potenziale perdita d'equilibrio e di riferimenti (basti pensare ai terreni scoscesi da percorrere, alla mancanza di sedute, al buio), viene indotto a rivangare ogni soglia di abitudine e coscienza.

L'azione teatrale sembra così ritrovare così la sua precisa necessità, giustificazione e collocazione: i nuovi *ambienti epifanici* si propongono quale espressione concreta di una resistenza (personale e collettiva insieme) di una visione che integra corpo e contesto. Un tentativo volto a rimodulare ogni presupposto già dato ma non esperito, un essere personale che non sia anche collettivo, un'abitudine quotidiana e teatrale che non sia schiava dell'economia.

È questa, forse, la ragione su cui si fonda la sovrapposizione della prassi teatrale ai territori della vita quotidiana: «ciò che si scopre, nell'identità del sito, è una smagliatura nell'illusoria continuità del reale» (Guarino, 2008: 16) in una logica di «trasformazione reciproca tra memoria e cultura del performer e memoria e cultura del sito» (*Ibidem*): in definitiva uno spettacolo generato *dalla e sulla* quotidianità.

La dimensione dell'abitare il luogo riabilita il fare artistico nella consapevole gestione del mondo com'è. Il senso del teatro pensato e praticato sul campo riguarda e coinvolge la necessità di ricreare gli orizzonti dell'esperienza; e l'accumulazione selettiva e concreta delle memorie. Sono questi fattori a rendere ancora plausibile, senza le illusioni del passato recente, l'efficacia di ipotesi di teatro nella strategia degli spazi pubblici. (*Ibidem*)

Se quanto fino adesso espresso attiene gli esiti del *teatro diffuso* su attore, spettatore e comunità ospitante, mi sono interrogata sul come tal tipo di esperienza ricada sul territorio. Ciò che ho avuto l'opportunità di rilevare, frequentando la

Festa per più edizioni, è la proprietà *intransitiva* che di rimbalzo ne consegue. Meglio detto, una volta compiuta l'azione teatrale, gli esiti della stessa determinano un'atmosfera capace di abitare non solo i soggetti che vi partecipano ma anche il territorio medesimo, con conseguenze che si depositano nella memoria dello stesso, ciò confermando che la *performance* permane ben oltre l'apparente natura effimera della breve durata dell'evento. Una riflessione che ho avuto modo di elaborare facendo un'analisi linguistica sull'ormai abusata espressione di teatro diffuso che in effetti mi ha dato l'opportunità di mettere alla prova la categoria con il caso di studio prescelto. Se in prima istanza l'azione transita («diffondere», dal latino *diffundere*, composto dal prefisso verbale *dis-* – che in questo caso ha valore rafforzativo – cui segue il verbo *fundere*: versare, spargere intorno, divulgare, propagare) per cui l'azione non si esaurisce in sé ma la si estende su un oggetto (nello specifico qui rappresentato dallo spazio: dall'attore e dallo spettatore al con/testo e viceversa) poi smette di transitare e si radica nell'ambiente modificandone la memoria. Nella versione infatti del verbo intr. pron. «spargersi intorno, divulgarsi, propagarsi» vi è tutta la restituzione del senso e della potenza di tal tipo di teatro: un rinnovato sentire diffuso, inevitabilmente anche da parte di chi non ha deciso d'essere convocato ufficialmente. Esempio palese di tale aspetto è stato dato per esempio dal successo del progetto «Ogni casa è un mondo: conversazioni conviviali in case strombolane» e «Chiacchiere da bar», incontri informali fra artisti, scienziati, pubblico e avventori. Gli effetti si dilatano oltre la misura consueta dell'agire scenico, divenendo prospettiva visionaria di partecipazione attiva a un radicale cambiamento che consente di sentirsi parte di una grande comunità di conoscenza.

LO SPAZIO VITALE DELL'ATTORE.

La riflessione sulla Festa del Teatro Ecologico di Stromboli diventa l'occasione per restituire una possibile chiave di lettura per l'interpretazione delle ragioni costitutive di certi movimenti che, a intervalli di

tempo regolare, continuano ad accendere l'attenzione sul binomio teatro e spazio. Il caso di studio da me preso in esame è solo un esempio, tra i tanti, di come il *teatro del fuori* possa essere l'occasione per far virare il ragionamento verso riflessioni più complesse che hanno a che fare con il ripetersi costante di certe svolte della storia del teatro e dunque con lo *spazio vitale* dell'attore.

Ricostruire la storia del teatro in natura – se così la si vuol definire – è a mio parere fuorviante, coincidendo a pieno titolo la storia del teatro con quelli che sono i suoi momenti salienti e le sue svolte radicali. Se s'invertono i termini della questione (per cui non di teatro in natura, ma della natura del teatro si torna a ragionare) si ha l'occasione di disinnescare ogni equivoco in ordine all'emergere di un genere specifico di teatro, avvicinandosi con coraggio e rispetto a quella forma necessaria e mutevole nel tempo che, a prescindere dalle forme in cui si esprime, si fa espressione di via d'uscita e riconquista cosciente del teatro. Un modo insomma per ritrovare il senso e la giustificazione della propria esistenza, del proprio spazio all'interno della vita sociale. Tutti i movimenti di decentramento e rivoluzione riconducibili agli anni '70 del Novecento (da Scabia e Quartucci, solo per citarne alcuni) non a caso portano dentro il proprio agire l'analogia indagata dal Living: «erompere dalla prigione, dal teatro, nel mondo». (Guarino, 2008 :7) .

Il teatro di strada è, per il teatro, una dimostrazione (una necessità di mostrare) dell'esistenza possibile di un senso e un valore del teatro (...) Ci sono fasi diverse, in cui le capacità acquisite e i sensi/valori conquistati consentono e richiedono di essere messi a prova, di consistere nel lavoro con l'esterno, di cercare relazioni con spazi e persone non già predeterminati. Si hanno certezze, tecniche e spirituali, che debbono prendere forma nel rischio di un rapporto, di ciò che non si conosce: che debbono rivelare incapacità e debolezze, potenzialità ed efficacia. Anche questa è una fase preziosa di definizione e di costituzione di sensi e di valori. I teatri di strada, nelle diverse indicazioni della tradizione contemporanea, non sono soltanto un «genere del teatro»; sono piuttosto una situazione degli uomini che fanno teatro. Hanno alcune esigenze di base (farsi vedere, farsi sentire, attirare l'attenzione, dominare una fruizione di partenza e tendenzialmente distratta; e rendere adeguati spazi diversi e rivelarne le potenzialità

espressive o di relazione senza restarne schiacciati o diminuiti; ecc.) Ma hanno soprattutto, in quanto teatro, bisogno di motivazioni profonde e accettare il rischio del confronto nella strada. (Cruciani/Falsetti, 1989: 135-136)

Il fenomeno del *teatro in natura* è stato ampiamente indagato, nelle sue espressioni più o meno continuative, sulle orme del mito e di un dialogo tra arte e territorio.

Casi esemplari e certo storici sono certo rappresentati dal lavoro di Sista Bramini e della Compagnia *O Thiatos Teatro Natura*, così come da quello di Franco Acquaviva e del suo gruppo de *Il Teatro delle Selve*, di Michele Losi e dunque di *Campsirago Residenza* che trova spazio di programmazione nell'esperienza del Giardino delle Esperidi, di *Teatro Periferico*, di *Faber Teater*, del *Teatro delle Ariette*, di *Azul Teatro*, del *Cantiere Obraz*, del *Teatro dei Venti*, di *Gemma Carbone* (solo per citarne alcuni).

A ciò si aggiungono le molte proposte avanzate da grosse istituzioni internazionali, basti pensare al *Bando Interconnecting Dance and Ecology* (pubblicato dal Festival Tanz im August di Berlino) e *Shared Landscape* (presentato da Theatre de Vidy e Rimini Apparat) volte ad intercettare le linee di interesse dei molti artisti emergenti, oltre che le innumerevoli esperienze di programmazione esplose in fase pandemica, tra le quali si ricordano le molte declinazioni dell'esperienza di *Delivery Theatre* promossa da Ippolito Chiarello e seguita da moltissimi artisti (uniti nell'espressione U.S.C.A – Unità Speciali di Continuità Artistica) operanti sul territorio nazionale e internazionale.

Non si dimentichi poi che molti artisti, soprattutto in fase post pandemica, trasformano il proprio mandato di attori e registi divenendo veri e propri curatori di Festival di Teatro *en plein air*, sicuramente incoraggiati dalla spinta dei molti finanziamenti accordati dal Mibact per affrontare in maniera capillare la riconquista di un nuovo pubblico. Oggi, dimenticata l'emergenza Covid/19 e tutte le prescrizioni ad essa connesse per mantenere viva l'opportunità dell'incontro, l'interesse verso lo sconfinamento permane, veicolato verso pratiche di riappropriazione cosciente dei territori in vista della transizione ecologica

e dei modelli di sostenibilità declinati anche sul profilo delle arti sceniche⁴.

La ricognizione dell'ambiente e delle sue intrinseche potenzialità altro non è che il presupposto, per chi pratica l'arte scenica, per tornare ad agire in una sorta di riconquista dei presupposti vitali del gesto creativo. Secondo tale interpretazione ogni azione di fuga – da un punto di vista spaziale e istituzionale insieme – ambisce a ragionare «rimeditare il senso del luogo nel teatro, nei suoi repertori, nelle sue svolte» (Guarino, 2008: 9) per ricomporlo e inevitabilmente rifondarlo. L'agire su un determinato territorio non deve mai essere inteso come un togliere (negativamente) il teatro dal suo contesto ma come un ri/metterlo a posto, un risituarlo (positivamente) al fine di rinnovarne senso, funzione e valore. Un'analisi volta a rendere la dovuta cronaca di quelle pratiche che si svolgono *fuori dai teatri*, troppo spesso impropriamente nominate quali *site specific* “semplicemente perché pensate e progettate in uno spazio definito” (Guarino, 2015: 11), per comprendere il come e il perché queste azioni sentano la necessità di prendere le distanze dal presente. Il punto di congiuntura delle molte esperienze si manifesta infatti non nel luogo fisico all'interno del quale si svolge la performance, ma nell'evidenza che «chi fa teatro cerchi di cambiare, negoziare, produrre il proprio ambiente, il proprio territorio, il proprio raggio d'azione» (*Ibidem*).

Teatri e luoghi, volutamente declinati al plurale, sono termini che non devono mai essere automaticamente assimilati, ma che devono sempre essere riscoperti e ricontestualizzati per (ri)trovare

l'occasione di interagire efficacemente. Se un teatro può rischiare di non essere un luogo, un luogo può avere la fortuna di trasformarsi in teatro. Ciò che determina l'avvicinarsi dei due estremi è il verificarsi concreto dell'azione. Progetti dunque che non si limitano a muovere *da* e *verso* i luoghi, ma che ricostruiscono gli estremi dello spazio della creazione, per la definizione di nuovi territori della relazione.

La ricerca di ambienti nuovi su cui installare il proprio operato artistico, in buona sostanza, attiene più correttamente e profondamente la volontà di recupero dei processi che attendono di ritrovare una propria verifica esistenziale. Un teatro che ogni tanto *finge* di rifondarsi, per ritrovarsi. Creando una linea di circolarità con quanto espresso ad introduzione del saggio, così concludo:

[...] 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 (*Ibidem*, 12)

4 Il dibattito sulle varie esperienze in natura è stato diffusamente affrontato nel testo affrontato in maniera esclusiva ed esemplare nel testo più volte richiamato dal titolo Teatro Natura, il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto “Mila di Codra” a cura di Maria Giacobbe Borelli, Editoria e Spettacolo, Perugia del 2015. Fondamentale poi il dossier numero 1 del 2013 Ricerche di S/confini (www.ricerchedisconfine.info) a cura di Franco Acquaviva e Roberta Gandolfi oltre che il dossier *Teatro e Natura* 28-61 a cura di Laura Bevione e Roberto Rizzente contenuto in *Hystrio* 1/2023. Si aggiungono poi il materiale di Rita Messori e, tra i tantissimi suoi articoli, *Il ritmo performativo del paesaggio* in *Studi di Estetica*, anno XLIX, IV serie, 3/2021 oltre che il saggio di Serena Gatti *Drammaturgia onirica del paesaggio* in *Acting Archives Review*, anno XIII, numero 25, 5/2023. Estremamente interessanti tutti gli interventi, riferibili a Florinda Cambria in ordine all'analisi del lavoro di Sista Bramini e contenuti sulla piattaforma youtube, oltre che il convegno *Parole in cammino* organizzato da Faber Teater e curato da Michele Pascarella ed Emanuele Regi, esso stesso caricato sulla piattaforma youtube. In conclusione, sull'esperienza del *Delivery Theatre*, il riferimento è a *In cerca dello spettatore. Il «Delivery Theatre» della Compagnia Carullo Minasi per una curatela performativa della città* a cura di Katia Trifirò e Cristiana Minasi in *Mimesis Journal*, XI, 2/2022, pp. 87-104.

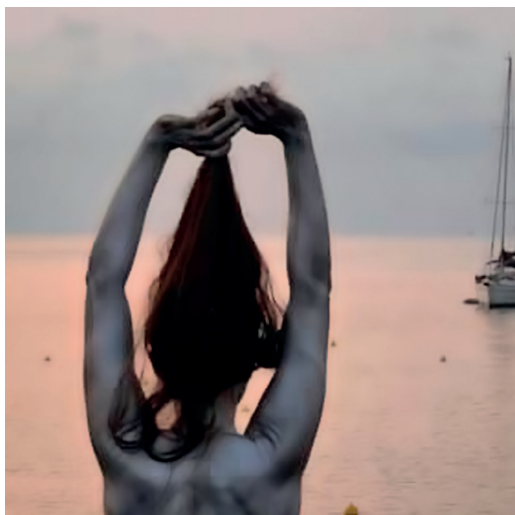


FIG. 3. X, PROGETTO DI STUDIO DI DANZA IDEATO E REALIZZATO DA OLIMPIA FORTUNI (IN FOTO) E KATATONIC SILENTIO NELLA SUA VERSIONE REALIZZATA ALL'ALBA SULLA SPIAGGIA DI SCARI. SPETTACOLO REALIZZATO PER LA NONA EDIZIONE DELLA FESTA DI TEATRO ECOLOGICO "MONDI POSSIBILI" 24 GIUGNO/ 3 LUGLIO 2023

BIBLIOGRAFIA

- Bateson G. 1979 *Mente e natura. Una necessaria unità*, Adelphi, Milano.
- Beltram G. W. 2017 *L'arte come prassi umana. Un'estetica*. Raffaello Cortina, Milano.
- Bramini S. 2013, *L'erranza in O Thiatos Teatro-Natura: pratiche del camminare* in «Ricerche di S/Confine», I : 17-34.
- De Certau M. 2010 *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.
- Cruciani F. 1992 *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari-Roma.
- Cruciani F, Falletti C.. 1989 *Promemoria di un teatro di strada*, Teatro Tascabile, Brescia.
- Debord G. 2020, *Ecologia e psicogeografia*, Elèuthera, Milano.
- Falletti C. 2009 *Lo spazio d'azione condiviso in Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Edizioni Alegre, Roma.
- Guarino R. 2008 *Teatri luoghi città*, Officina edizioni, Roma.
- Guarino R. 2015 *Il fossile e il crsitallo introduzione a Il teatro dei luoghi* di Fabrizio Crisafulli, Artdigiland, Dublino.
- De Marinis M. 2020 *In cerca dell'attore. Un bilancio del novecento teatrale*, Bulzoni, Roma.
- Mariti L. 2015 *Inconsueti aspetti dell'estetica teatrale. Atmosfere, estetica, ascolto negli spettacoli di O Thiatos TeatroNatura in Teatro Natura, il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto "Mila di Codra" a cura di Maria Giacobbe Borelli*, Editoria e Spettacolo, Perugia.
- Messori R. 2013 *Attraverso il paesaggio. Naturalità del teatro e teatralità della natura* in «Ricerche di S/Confine» Dossier I: 155-170.
- Morelli U. 2011 *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*. Bollati Boringhieri, Torino.
- Pesce M.D 2023 *Raccogliere e cacciare negli anni Duemila: l'esperienza "a lato" della Tosse* in «Hystrio» IV: 44.
- Pontremoli A. 2021 *La danza del nuovo millennio tra dissenso e partecipazione* in «Culture Teatrali, Studi, interventi e scritture sullo spettacolo» XXX: 16-34.
- Simmel G. 2006 *Saggi sul paesaggio*, Armando Editore, Roma.
- Vassiliev A 2020 *A un unico lettore*, Bulzoni, Roma.
- Sofia G. 2011 *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.
- Sofia G. 2013 a *Lo studio della relazione attore-spettatore e i nuovi modelli cognitivi*, *Antropologia e Teatro*, IV: 18-43.
- Sofia G. 2013 b *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Bulzoni, Roma.
- Taviani F. 2002 *A parte il teatro, riflessioni di un teatrologo sul paesaggio* in *Paesaggio: pratiche, linguaggi, mondi* a cura di Angelo Turco, Diabasis, Reggio Emilia.
- Taviani F., 2022 *Ovvietà per Cruciani*, in «Culture Teatrali, Studi, interventi e scritture sullo spettacolo» VII: 19-28.
- Thoreau H.D, 2009 *Camminare*, Mondadori, Milano.
- Turri E. 1998, *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia.
- Susca V. 2022, *Tecnomagia. Estasi, totem e incantesimi nella cultura digitale*, Mimesis, Milano