

Atmosfere in scena. Attore, paesaggio e azione efficace

Cristiana Minasi

cristianaminasi@gmail.com

Università degli Studi di Messina



166

Abstract

Atmosfere in scena. Attore, paesaggio e azione efficace.

The article investigates performance as a privileged site for the emergence of atmospheres of the imaginary, proposing an integrated methodology that brings together aesthetic philosophy, cognitive science, and acting technique. In dialogue with Tonino Griffero, Gernot Böhme, and Hermann Schmitz, atmosphere is understood as a pre-individual, spatially diffused, and corporeally perceived field, capable of orienting both action and perception beyond the subject/object dichotomy. The stage thus emerges as a sensitive dispositif and experiential space. Within this framework, Mikhail Chekhov's psychophysical acting is reconsidered through the lens of Gabriele Sofia's neurophenomenological studies, highlighting the role of embodied imagination and environmental relation. In line with Georg Simmel, the stage becomes a performative landscape in which actors and spectators co-construct shared atmospheres. The cases of Stromboli and Gombola show how environmental atmospheres redefine the actor/spectator dynamic.

Keywords

Atmospheres | Landscape | Imaginary | Experiential space | Eco Festival

Paesaggio e atmosfere: verso una epistemologia performativa dell'esperienza

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. Tuttavia, le metodologie d'indagine finora elaborate sono rimaste tendenzialmente estranee agli studi teatrali.

Più precisamente, il teatro realizzato al di fuori di quello che per consuetudine si definisce il suo contesto ordinario - all'interno del quale il paesaggio ha talvolta avuto occasione di essere fruito - è stato prevalentemente studiato quale genere o declinazione estetica, raramente quale *medium* attraverso cui il paesaggio potesse essere assunto e incarnato, dunque percepito come immagine culturale in movimento, capace di sviluppare una propria sintesi dinamica.

Il presente intervento si concentra sul tema delle atmosfere e del paesaggio performativo, proponendo una metodologia integrata volta a mettere in dialogo tre ambiti disciplinari: la filosofia estetica, le scienze cognitive e la tecnica attoriale. L'ipotesi di fondo è che, in contesti ambientali non convenzionali, l'atmosfera non rappresenti un elemento accessorio o decorativo della scena, ma costituisca la condizione originaria e strutturante dell'esperienza teatrale stessa. In tali situazioni, la performance non si limita a occupare uno spazio, ma si innesta in un campo atmosferico preesistente, dinamico e imprevedibile capace di coinvolgere attore, spettatore e ambiente in un processo di co-costituzione percettiva e simbolica. In questa prospettiva, il paesaggio cessa di essere uno sfondo neutro e si configura come agente attivo, capace di orientare le azioni, modulare le percezioni e generare senso.

Il teatro, con la sua azione, può costituire un punto di svolta e di convergenza, una prospettiva capace di considerare l'incorporazione del paesaggio quale motore di trasmissione e acquisizione di conoscenza. Ciò è possibile nella misura in cui esso si confermi come 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 ristruttura incessantemente se stesso oltre che la realtà in cui vive» (Varela, Thompson, Rosch, 1992: 31).

Nel quadro di queste riflessioni, il dialogo tra teatro e scienze cognitive ha chiarito il portato dell'esperienza teatrale: nel paradigma enattivo il modo in cui esperiamo ed abbiamo coscienza del mondo consiste in un processo circolare tra essere umano e ambiente: «ogni nostra percezione del mondo è allo stesso tempo un'azione sul mondo stesso. Il mondo percepito non è quindi un mondo predeterminato, bensì un mondo che si modifica in relazione alle nostre azioni» (Sofia, 2013: 40).

In questo orizzonte teorico, la ricerca propone di leggere il paesaggio come punto di saldatura al vertice della relazione triangolare tra teatro, scienze cognitive e ambiente, nella prospettiva di una rinnovata consapevolezza delle possibilità di ampliare e intensificare le modalità di rapporto con l'intero universo esistente. Il paesaggio si configura così non come immagine precostituita, ma come risultanza di una composizione - o, meglio, di un assemblaggio - di elementi naturali, culturali e percettivi: sintomo di un risveglio vitale e paradigma di organicità dinamica.



Tale prospettiva si inserisce nel cosiddetto *affective/atmospheric turn*, assumendo l'atmosfera come dimensione originaria dell'esperienza. Intesa come *quasi-oggetto* (Böhme, 1993) e come *spazio sentito* (Schmitz, 2011), essa si configura come un *campo di risonanza affettiva pre-individuale* (Griffero, 2014), diffuso nello spazio e percepito corporalmente. In questo senso, l'atmosfera opera a un livello pre-cognitivo, orientando la relazione tra soggetto e mondo prima della sua elaborazione consapevole, come una sorta di tonalità affettiva che ci prende e ci com/prende prima ancora di essere tematizzata.

Alla luce di questa concezione, il paesaggio può essere inteso come esito di un processo di organizzazione delle atmosfere: non un dato immediato, ma una configurazione che emerge quando la molteplicità fluida delle qualità atmosferiche viene attraversata e resa percettivamente leggibile. Se le atmosfere costituiscono il livello originario e diffuso dell'esperienza, il paesaggio ne rappresenta la forma più stabile e condivisibile, una condensazione simbolico-percettiva che si offre allo sguardo come risultato di una composizione.

L'incontro tra *environment e performance* - il «dove» del performing - si configura allora come una relazione sistemica che investe le forme di vita e le loro implicazioni sull'ambiente: «non è possibile studiare la performance senza studiare forme di vita e quindi premesse e conseguenze sull'ambiente, sull'economia generale e sul rapporto locale e globale tra biologia e tecniche» (Guarino, 2022: 61). Il paesaggio chiamato in causa è dunque relazione fisica e mentale, pratica dell'interstizio, spazio in cui si dà anche l'accettazione della «propria finitudine non come una fonte di ansia e disperazione» (Morelli, 2011: 144) ma come acquisizione di competenza.

Le pratiche performative in contesti non ordinari, concentrandosi sul processo più che sul prodotto, attivano esperienze immersive che mettono in crisi le abitudini percettive. Lo spettatore, esposto a condizioni di instabilità, è indotto a rinegoziare il proprio assetto corporeo e cognitivo, acquisendo coscienza delle «azioni controlaterali» e liberandosi dal «body schema corporeo» per investigare un «body schema artificiale/performativo» (Sofia, 2013: 58-72). In tale condizione, le atmosfere operano come forze orientanti, mentre il paesaggio emerge come configurazione progressiva di senso.

Il paesaggio e il rapporto con gli spazi di vita si apprendono fin dalla nascita, s'insinuano nel flusso dell'esperienza e orientano comportamenti e azioni, configurandosi come un punto di connessione tra interno ed esterno.

Coerentemente con questa impostazione, la metodologia adottata - integrando estetica delle atmosfere, scienze cognitive e tecnica attoriale - consente di analizzare la performance come paesaggio atmosferico: un campo dinamico in cui attori, spettatori e ambiente co-emergono e in cui le configurazioni affettive si traducono in impulsi creativi e processi di senso condivisi. In tal modo, la scena si configura non più come spazio di rappresentazione, ma come dispositivo epistemologico capace di rendere visibile il processo attraverso cui il mondo, a partire dalle sue qualità atmosferiche, prende forma come esperienza, immaginario e pratica condivisa.



Dimensione sociologica del paesaggio

Il paesaggio, dal punto di vista sociologico, può essere inteso come opera di interpretazione e mediazione della realtà. L'oggettività geografica, infatti, può «traboccare con tanta forza nell'interiorità di un individuo da trasformarsi a sua volta in una vera e propria geografia personale» (Taviani, 2002: 74) ossia in una territorializzazione che diviene visione organizzata della propria biografia. In questo passaggio, il paesaggio non è un semplice dato esterno, ma una configurazione relazionale in cui esperienza vissuta, memoria e mondo si co-determinano.

Questa dinamica può essere ulteriormente chiarita se letta alla luce del paradigma delle atmosfere. Il paesaggio non è infatti una forma già data, ma l'esito stabilizzato dell'emergere di un campo atmosferico: una trama di qualità affettive diffuse che precedono la distinzione tra soggetto e oggetto e orientano la percezione prima ancora della sua tematizzazione.

In questa prospettiva, i casi di studio analizzati si riferiscono a forme di teatro che si sottraggono allo spazio chiuso e ai dispositivi tecnici (luci, audio), fondando la propria poetica su una relazione diretta con il territorio. Il paesaggio non è qui scenografia, ma elaborazione interpretativa dell'ambiente a partire dalle sue condizioni atmosferiche. Esso non precede la scena, ma si costituisce nel suo farsi come campo sensibile condiviso.

Come è stato osservato, il paesaggio è un «grande oggetto» nel quale non si tratta di descrivere, ma di disporsi in ascolto: «appostarsi nel paesaggio» (Scabia, 1997: 238) significa entrare in consonanza con una presenza, lasciando emergere la storia possibile che un luogo contiene. Questa consonanza non riguarda solo la dimensione narrativa, ma soprattutto quella atmosferica: il paesaggio è un sistema vivo di risonanze affettive che si attivano tra corpo, memoria e ambiente.

Se la natura è «l'infinita connessione delle cose» (Simmel, 2006: 54), il paesaggio emerge nel momento in cui l'attività percettiva umana - attraverso il separare, collegare e valutare - rende tale connessione esperibile. Tale operazione non è mai puramente soggettiva: essa consiste nell'attivazione di potenzialità già iscritte nel campo sensibile del mondo, che trovano forma attraverso la percezione.

In questa direzione, il paesaggio non è immagine, ma sentire situato: una configurazione concreta di esperienza che si dà sempre all'interno di un campo atmosferico. Le atmosfere, intese come qualità affettive diffuse e pre-individuali, costituiscono infatti il livello originario dell'esperienza, mentre il paesaggio rappresenta la loro condensazione percettiva e simbolica in una forma riconoscibile. Non basta dunque il riflesso dello sguardo umano: il paesaggio non è creazione arbitraria, ma processo di sussunzione e organizzazione di atmosfere. Solo una parte di tale processo è attribuibile al soggetto, mentre l'altra riguarda la forza propria del campo ambientale, che chiede di essere riattivato attraverso la percezione.

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 (Simmel, 2006: 57).





Il paesaggio sorge, in definitiva, quando la vita percettiva e affettiva si distacca dall'indistinzione del mondo per poi riarticolarsi come totalità esperita: una forma stabilizzata di atmosfera che diventa esperienza condivisa del reale. In questa prospettiva, la costruzione dell'esperienza paesaggistica è generata dagli eventi nel loro dispiegarsi concreto e acquista senso come montaggio atmosferico, che prescinde dalle singole fasi e si dà come campo unitario di risonanza. Il luogo, l'artista e la comunità attivano infatti un continuo rimbalzo di influenze e suggerimenti, in una condizione di co-emergenza atmosferica che dissolve la separazione tra interno ed esterno, tra soggettivo e oggettivo.

Il teatro che si svolge fuori dalla scatola scenica amplifica tale dinamica, rendendo evidente la natura atmosferica della percezione. Lo spettatore non è più esterno all'evento, ma immerso in un campo sensibile condiviso, che diviene esso stesso struttura drammaturgica. Da ciò deriva una prospettiva relazionale in cui il mondo è inteso come rete di co-appartenenze atmosferiche. Se il montaggio del percorso è condizione del farsi paesaggio, allora ogni attraversamento produce una configurazione atmosferica situata. Il paesaggio non è unico, ma plurale, perché dipende dai modi in cui le atmosfere vengono attraversate, percepite e organizzate. Tuttavia, questa pluralità non conduce a un relativismo assoluto: essa evidenzia piuttosto la natura situata delle configurazioni atmosferiche che danno forma all'esperienza. Liberato da una concezione oggettivistica, il paesaggio si rivela così come campo dinamico di atmosfere in trasformazione, in cui il soggetto non proietta significati, ma partecipa a una loro emergenza condivisa.

Il paesaggio incorporato attraverso il teatro diviene quindi paradigma dell'esperienza atmosferica: non risultato, ma processo di co-costituzione sensibile del mondo. L'attenzione non si concentra sull'esito spettacolare, ma sull'immersione nel campo atmosferico che rende possibile la trasformazione percettiva.

E se il dualismo tra attivo e passivo, tra agire ed esperire, è solo una distinzione analitica di un processo unitario, allora l'esperienza del paesaggio atmosferico si configura come una delle forme in cui tale unità si manifesta. Per questo, «di fronte al paesaggio», si è «uomini interi» (Simmel, 2006: 69).

L'immaginario creativo come pratica istituyente del paesaggio performativo

Ora, se negli ultimi vent'anni il dialogo tra teatro e scienze cognitive ha mostrato con particolare chiarezza i presupposti neurofenomenologici che fondano l'efficacia dell'azione scenica e la partecipazione incarnata dello spettatore, la presente ricerca intende ampliare tale prospettiva interrogando il ruolo della performance nei processi attraverso cui il paesaggio si costituisce come esperienza condivisa. La pratica performativa non si limita infatti a rendere visibile un ambiente già dato, ma ne attiva le potenzialità percettive, simboliche e relazionali, favorendo l'emergere di modalità inedite di abitare e comprendere il mondo, nella direzione di «sviluppare e accrescere le (...) potenzialità di relazione con il mondo» (Gallese, Morelli, 2024, p. 103).



Il paesaggio non coincide, in questa prospettiva, con un semplice dato oggettivo né con una rappresentazione esterna del luogo, ma prende forma attraverso un processo dinamico di interazione tra corpi, ambiente, memoria e pratiche. La performance agisce come dispositivo capace di rendere sensibili tali connessioni, trasformando lo spazio attraversato in un ambito esperienziale nel quale elementi naturali, culturali e percettivi entrano in relazione e producono nuove forme di significato. Ciò che emerge non è dunque la riproduzione di un luogo, ma il manifestarsi di un'organicità in atto: una configurazione vitale nella quale il rapporto tra soggetto e ambiente si ridefinisce attraverso l'azione, la percezione e l'immaginazione.

In questo quadro, la creatività non coincide esclusivamente con l'invenzione del nuovo, ma si configura come una pratica relazionale attraverso cui individui e comunità elaborano modalità differenti di rapporto con il mondo. Essa permette di comprendere i processi mediante i quali la mente umana, attraverso la propria libertà immaginativa, produce e articola immagini mentali capaci di orientare il pensiero, l'azione e la costruzione di mondi possibili. Il processo creativo può quindi essere inteso come un movimento di esternalizzazione dell'immagine, attraverso cui ciò che appartiene alla dimensione mentale assume una forma sensibile e condivisibile, modificando il rapporto con la realtà.

Come osserva Marzo (2024: 24), «nel pensiero creativo, è l'immagine il punto che dà origine a un movimento rotatorio che si distanzia, progressivamente, dall'intangibilità dell'universo mentale per esternalizzarsi in un oggetto di realtà caratterizzato dall'originalità»; la metafora della spirale descrive efficacemente tale dinamica, poiché essa «conserva la sua identità pur evolvendosi; ha un'origine fissa e un punto mobile che la sviluppa; indica una dinamica progressiva che allo stesso tempo ritorna su sé stessa». Il paesaggio performativo diviene così uno spazio creativo nel quale corpi, ambiente e pratiche concorrono alla produzione di nuove forme dell'abitare e dell'interpretare i luoghi. La *performance* non rappresenta semplicemente un contesto nel quale il paesaggio viene esperito, ma costituisce un dispositivo generativo attraverso cui esso viene continuamente rielaborato e riconfigurato come esperienza sensibile e simbolica.

Questa dinamica può essere ulteriormente precisata alla luce dell'estetica delle atmosfere e della teoria dell'immaginario sociale. Se le atmosfere costituiscono il livello originario e pre-riflessivo dell'esperienza, l'immaginario rappresenta il processo attraverso cui tali qualità affettive vengono organizzate e condensate in forme simboliche condivise. Ogni società si istituisce infatti attraverso «significazioni immaginarie sociali» (Castoriadis, 1975) che orientano non soltanto le istituzioni, ma anche i modi di percepire, abitare e attribuire senso al mondo.

In questa direzione, il paesaggio performativo non si limita a rendere percepibili determinate qualità atmosferiche, ma contribuisce alla costruzione di immaginari collettivi, trasformando la relazione sensibile con un luogo in una pratica condivisa di produzione di significato. L'immaginario, infatti, non costituisce un livello separato dall'esperienza corporea, ma affonda le proprie radici nelle strutture simboliche dell'abitare e nei grandi schemi antropologici attraverso cui gli individui organizzano il rapporto con lo spazio (Durand, 1960). Allo stesso modo, la ragione sensibile

individuata da Maffesoli mostra come le forme di appartenenza possano fondarsi sulla condivisione di tonalità affettive e atmosfere comuni più che esclusivamente su principi razionali (Maffesoli, 1985).

In questo quadro, il paesaggio performativo non costituisce soltanto un esito percettivo, ma un ambito nel quale gli immaginari diventano operativi, producendo forme temporanee di comunità attraverso la risonanza tra corpi, luoghi e pratiche. L'esperienza performativa rende così visibile il carattere processuale del paesaggio, inteso come spazio nel quale atmosfere, simboli e relazioni sociali si incontrano e si trasformano reciprocamente.

L'incontro tra *environment* e performance si configura allora come una relazione sistemica che investe le forme di vita e le loro implicazioni sull'ambiente, sull'economia generale e sul rapporto tra biologia e tecnica per cui «non è possibile studiare la performance senza studiare forme di vita e quindi premesse e conseguenze sull'ambiente, sull'economia generale e sul rapporto locale e globale tra biologia e tecniche» (Guarino, 2022: 61). In questa prospettiva, le pratiche performative privilegiano il processo più che il prodotto, facendo del paesaggio una relazione insieme fisica, mentale e simbolica.

Esso si configura come pratica dell'interstizio, spazio nel quale l'accettazione della «propria finitudine non come una fonte di ansia e disperazione» (Gallese, Morelli, 2023) diviene occasione di apprendimento e acquisizione di competenza. Il paesaggio incorporato attraverso la performance si rivela così non soltanto come dispositivo estetico o cognitivo, ma come ambiente atmosferico nel quale si istituiscono forme condivise dell'immaginario e nuove modalità di relazione con il mondo.



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

Date queste premesse, indirizzate anzitutto all'apertura della dinamica attore-spettatore volta all'inclusione dell'ambiente e, in secondo luogo, alla creazione di una sottile linea di congiunzione tra i movimenti del passato (Dalcroze - Bode - Klages), le topografie del presente e le prospettive utopiche future, la ricerca si spinge verso l'analisi del tema dell'*organicità* come possibile fondamento di una metodologia estetica intesa quale percezione di un campo atmosferico affettivo. Attraverso l'azione scenica, nella logica di un sentire complesso, risulta necessario recuperare gli assunti de *La musica del paesaggio* in *La natura non indifferente* (Ejzenštejn, 1981: 231).

Il paesaggio, come la musica nel cinema muto, opera come dispositivo atmosferico capace di orientare la percezione, spingendo il teatro verso una dimensione *estatica* e verso una riattivazione *pativa* della natura intesa come campo di atmosfere viventi. Si costruiscono così paesaggi emozionali e singolari, intesi come configurazioni atmosferiche situate nell'esperienza dello spettatore.

Ciò che ai nostri fini rileva è comprendere cosa comporti l'inserimento di un'operazione artistica all'interno di un contesto naturale già attraversato da atmosfere. Nel teatro in natura si produce un raddoppiamento del regime atmosferico: il campo ambientale non è neutro, ma già intensivo e l'azione scenica ne



riattiva e riorganizza le forze. Si configura così una condizione di organicità estesa nella quale il paesaggio coincide con un campo atmosferico in trasformazione.

Ejzenštejn, nell'analizzare il paesaggio, parla del ritmo sotteso alla natura come struttura originaria che l'arte intercetta e rielabora. Attraverso l'osservazione del mondo, l'uomo riconosce regolarità già inscritte nel campo sensibile del reale. Il passaggio dall'apparenza all'essenza diviene dunque anche un passaggio tra differenti livelli dell'esperienza percettiva.

La pittura cinese su rotolo chiarisce questa logica: il paesaggio non è simultaneo, ma si manifesta come un flusso percettivo e temporale, «un interminabile nastro che si svolge orizzontalmente (quasi una pellicola cinematografica!)» (Ejzenštejn, 1981: 269). La visione non coglie un oggetto isolato, ma attraversa un campo in movimento. Si ricreano così le condizioni per passare da una visione statica a una visione dinamica e plurale: dall'unica mappa ai molti territori, ossia ai molteplici paesaggi atmosferici.

Il territorio diventa allora una partitura di atmosfere che l'improvvisazione scenica e musicale permette di attraversare senza fissarne definitivamente la forma. Il senso dell'azione nasce dal momento della decisione tra segni: «è questo momento della decisione che può essere guidato dal principio dell'organicità» (Grotowski, 1970: 220). Tale decisione non è arbitraria, ma situata all'interno di un campo di forze: essa costituisce, in termini atmosferici, una risposta a una specifica configurazione del presente.

Il paesaggio diviene così una mediazione tra elementi oggettivi e soggettivi all'interno di un unico campo risonante. L'interprete costruisce percorsi percettivi che coincidono con forme di attraversamento del territorio.

L'azione efficace, comparabile a quella musicale, consiste allora nell'attivare una riscrittura immaginifica del luogo come campo atmosferico, generando sospensioni e variazioni capaci di trasformarne la percezione. Il *groove* musicale chiarisce questa dinamica: non è esecuzione, ma qualità delle transizioni. Analogamente, il paesaggio atmosferico si costituisce attraverso micro-variazioni tra stati percettivi, nei passaggi tra diverse intensità. È proprio in questo livello intermedio che si produce il senso. La «sensibilità sistemica di Morin che si basa sulla consapevolezza e sulla costruzione dei diversi livelli e delle loro relazioni» (Sofia, 2011: 79) permette di leggere tale processo come una rete di livelli interdipendenti, nella quale il campo atmosferico costituisce la coerenza dinamica tra corpo, ambiente e percezione. Il teatro in natura diviene così una pratica epistemologica oltre che estetica: non rappresenta atmosfere, ma le attiva come esperienza condivisa.

Se la tecnicizzazione contemporanea tende a neutralizzare la dimensione atmosferica dell'esperienza, queste pratiche ne riattivano la densità sensibile e relazionale. L'idea di forma organica implica dunque un modo di percepire prima ancora che di agire: un modo di entrare in rapporto con il campo sensibile del mondo. La natura si manifesta come equilibrio dinamico di intenzionalità diffuse: ogni elemento è parte di un sistema coerente nel quale le relazioni tra le parti generano il senso del tutto. È su questa dimensione relazionale del reale che si fonda la possibilità di un'azione scenica efficace.

Se l'organicità descrive il modo in cui l'azione scenica si iscrive in un campo di relazioni viventi, rimane ancora da comprendere quale forma estetica sia in grado di

restituire percettivamente tale complessità. Non basta infatti che l'attore si collochi organicamente all'interno del campo atmosferico: è necessario che anche la forma scenica renda esperibile la natura dinamica e contraddittoria di quel campo. In questa prospettiva, il grottesco rappresenta non una negazione dell'organicità, ma una delle sue possibili espressioni estetiche, poiché rende percepibili le tensioni, le discontinuità e le coesistenze che attraversano il reale.

Interessante, in tale direzione, è un accenno - seppure necessariamente parziale - al modo in cui Mejerchol'd affronta il tema del grottesco. Se in precedenza abbiamo evidenziato come la natura contenga già in sé principi assimilabili al grottesco, Mejerchol'd mostra come esso, in teatro, non costituisca una deviazione dalla natura, ma una sua intensificazione: una modalità capace di restituire la complessità del reale amplificandone le qualità sensibili e restituendo il reale non nella sua linearità verosimile, ma nella sua pienezza percettiva. Il grottesco diviene così una forma privilegiata di accesso alla complessità del mondo, poiché ne interrompe la stabilità percettiva e ne rende visibile la stratificazione affettiva.

In questa direzione, la stilizzazione non è mai una pura riduzione formale, ma rimane legata a un residuo di verosimiglianza: «la stilizzazione tiene ancora conto di una certa verosimiglianza e di conseguenza è ancora una forma *par excellence* analitica» (Mejerchol'd, 2015: 121). Tuttavia, è proprio il grottesco a produrre lo scarto decisivo: non si tratta dunque di rappresentare il mondo, ma di far emergere le tensioni interne che lo attraversano. «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 inverosimiglianza convenzionale - tutta la pienezza della vita» (Mejerchol'd, 2015: 121).

Questa pienezza non è descrittiva, ma intensiva: è un campo nel quale qualità apparentemente opposte possono coesistere e trasformarsi reciprocamente. «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» (Mejerchol'd, 2015: 122). Sul piano percettivo, ciò significa che il grottesco non organizza semplicemente la forma del mondo, ma rende percepibili le sue vibrazioni interne, le discontinuità e le transizioni che ne costituiscono la complessità.

Proprio per questo il grottesco può essere letto come il correlato estetico dell'organicità: se quest'ultima riguarda il modo in cui il corpo entra in relazione con il campo vivente, il grottesco ne rende percepibile la densità atmosferica, evitando che tale relazione si cristallizzi in una forma stabile o puramente rappresentativa.

Ancora Mejerchol'd insiste sul carattere conoscitivo di questa deviazione dalla normalità percettiva: «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 (...) cercando il soprannaturale, collega in sintesi l'essenza dei contrary, crea un Quadro del fenomeno e indice lo spettatore al tentativo di risolvere l'enigma dell'incomprensibile» (Mejerchol'd, 2015: 122). È proprio in questo spazio inesplorato che si collocano le atmosfere: ciò che non è immediatamente oggettivabile, ma struttura il modo stesso in cui il reale si offre all'esperienza, attivando una percezione complessa del mondo, nella quale il visibile è attraversato da un'eccedenza sensibile, non riducibile alla forma.



Seguendo questi passaggi, l'essere umano acquisisce coscienza di appartenere alla natura non come osservatore separato, ma come nodo di un campo condiviso. In questa prospettiva, l'arte non rappresenta semplicemente il mondo: ne riattiva le condizioni percettive, restituendo la possibilità di cogliere le atmosfere che lo attraversano. Il teatro in natura rende evidente il principio secondo cui l'opera non viene semplicemente osservata, ma attraversata come esperienza singolare e collettiva al tempo stesso. L'opera include chi la produce e chi la vive, generando una condizione nella quale le atmosfere non costituiscono uno sfondo, ma il principio generativo dell'esperienza. In questo senso, il termine organico ritorna alla sua funzione più radicale: non designa una forma chiusa, ma un processo di co-appartenenza dinamica tra corpo, ambiente e percezione. È qui che il grottesco, come intensificazione del reale, e il paesaggio, come sua configurazione atmosferica, convergono: entrambi sottraggono il mondo alla fissità della rappresentazione e ne restituiscono il carattere processuale, facendo della percezione non un semplice atto di osservazione, ma una pratica di partecipazione alla costituzione stessa dell'esperienza.



175

Atmosferologia e scienze cognitive

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. È 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. (Balázs, 2007: 14)

Affrontare la questione legata alla costruzione del paesaggio, attraverso i casi di studio prescelti, presuppone un inevitabile rimando all'estetica degli spazi emozionali e, in particolar modo, a quella specifica branca chiamata atmosferologia, di cui Griffero (2017) ne è uno dei più importanti promotori accademici. L'estetica e la nuova fenomenologia che ne stanno a fondamento - secondo gli studi di Böhme (2010) e Schmitz (2011), giusto per citare due tra i più importanti esponenti - oggi insistono sul ritorno alle origini della disciplina filosofica, che non a caso riparte dal termine *aisthesis* inteso come *percezione patica* del corpo proprio. Entrambi gli studiosi, infatti, puntano sui presupposti del progetto impostato verso la metà del Settecento da Baumgarten, tutto centrato su una teoria della conoscenza sensibile, volta a una riconsiderazione della qualità della percezione olisticamente intesa, fuori da ogni presunzione oculocentrica. Così come Baumgarten sostiene: «fine dell'estetica è la perfezione della conoscenza sensibile, in quanto tale (...) e questa è la bellezza» (Tedesco, 2000: 42), per cui l'estetica svolge sì la funzione di perfezionamento della conoscenza (che, se perfetta, si traduce in arte) purché sia capace di coinvolgere tutti i sensi, garantendo l'inevitabile partecipazione affettiva all'oggetto.

Ci si allontana da una considerazione della disciplina estetica quale teoria del bello - meramente fondata sul giudizio critico dell'opera d'arte intesa come qualcosa di esterno - e la si riconsidera quale teoria dell'esperienza, teoria degli spazi affettivi, teoria della percezione sensibile e integrata, con la conseguenza che il soggetto che indaga diviene parte integrante dell'opera stessa.

L'estetica *patica*, quale analisi neo-fenomenologica del quotidiano, riconosce nelle atmosfere dei veri e propri sentimenti che hanno carattere *semi-oggettivo* (Griffero, 2010: 110) e che, anche se non sono interni all'essere umano, concretamente lo investono e lo condizionano. Esse possiedono un carattere ubiquo e autoritativo: non siamo semplicemente soggetti che provano qualcosa, ma soggetti a qualcosa. L'atmosfera diventa così il medium attraverso cui il paesaggio prende forma come esperienza vissuta. Elementi quali luce, clima, suoni, odori e qualità spaziali concorrono a generare un campo emotivo condiviso, particolarmente rilevante nel teatro *open air*, dove l'azione scenica è costantemente attraversata dalle forze dell'ambiente naturale.

Questa cornice teorica consente di interpretare le atmosfere come *affordances*¹, ovvero come inviti a agire che emergono dalla relazione tra organismo e ambiente. In tal senso l'atmosfera non solo ispira l'azione dell'attore ma sensibilizza lo spettatore, modulandone la percezione e predisponendolo a determinate modalità di partecipazione. L'atmosfera agisce come collante tra le diverse componenti della performance, rendendo possibile una dimensione esperienziale condivisa. Si supera così una concezione individualistica del sentire, per aprirsi a una dimensione collettiva e situata, nella quale il teatro si configura come fenomeno comunitario. La percezione atmosferica è un essere-nel-mondo olistico ed emozionale, che non separa soggetto e oggetto, ma li tiene insieme in un'unica situazione affettiva. Ne consegue che lo spettatore non fa esperienza dello spazio in sé, ma dello spazio come l'attore intende porgerlo.

Le potenzialità d'azione contenute nello spazio, ivi comprese le atmosfere, vengono attivate dall'attore con l'esplicita volontà di inventare nuove routine. Attraverso tecniche di interazione extra quotidiana l'attore fuoriesce dai consueti schemi provocando, nello spettatore, l'apertura di nuove visioni, in un cortocircuito volto a attivare lo spazio e renderlo espressivo. Un'interazione interpretativa che si sostanzia in un'opportunità differente di esperire il mondo. Lo spettatore fa dello



¹James J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1979), Il Mulino, Bologna 1999, pp. 205-206: «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 complementarietà 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».

spazio in cui si ritrova immerso un'esperienza che si espande e si radicalizza sulla propria più complessiva esperienza di vita. Poiché si tratta di teatro della realtà, gli esiti non sono certo indifferenti, aprendosi infatti importanti influenze sul quotidiano.

Si costruisce così un'innovativa sensibilità d'interazione con lo spazio, in un rimando continuo tra concreto e simbolico, tra memoria e utopia, tra tradizione e innovazione. Se il paesaggio è lo spazio delle metamorfosi - capaci di esplicitarsi attraverso la deflagrazione delle affordances - il lavoro dell'attore, fondato sulle tecniche extraquotidiane, funge da grimaldello affinché lo spettatore, in maniera altrettanto extraquotidiana, possa svelarne le latenze potenziali.

La tecnica attoriale di Michail Čechov

Passando all'ulteriore asse metodologico, legato alla pratica scenica, emerge come, nelle pratiche teatrali nell'ambiente esterno, l'attore sia chiamato a un compito specifico: non tanto creare artificialmente un'atmosfera, quanto saper riconoscere, abitare e valorizzare un'atmosfera già presente. Si tratta spesso di un processo di sottrazione piuttosto che di aggiunta, che richiede una raffinata sensibilità percettiva e una capacità di ascolto profondo del contesto.

Michail Čechov, allievo di Stanislavskij, dedica ampio spazio a questo tema ne *La tecnica dell'attore*. Egli concepisce lo spettacolo come una creazione reciproca di attori e spettatori, uniti da un'atmosfera che funge da mezzo invisibile di comunicazione. Mentre i sentimenti personali si irradiano dall'interno verso l'esterno, l'atmosfera agisce in senso inverso: esiste oggettivamente nello spazio e penetra nel mondo interiore dell'individuo.

Se in una sala teatrale, al chiuso, in quello che per convenzione viene nominato come l'ordinario luogo adibito alle repliche teatrali si lavora per la costruzione dell'atmosfera, in ambiente naturale la tecnica viene veicolata al fine di accogliere l'atmosfera, per imparare ad ascoltarla, valorizzando le assonanze che, altrimenti, andrebbero perdute. Il sistema creativo emergente viene per così dire 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, attivando le possibilità interpretative del luogo (cogliendone i particolari atmosferici) e mettendo in assonanza e convergenza se stesso, gli spettatori e il mondo.

L'attore riceverà 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. (Čechov, 2001: 34)



Attraverso tale tipo di operazione il vasto territorio della quotidianità torna dunque ad essere vissuto, le atmosfere consentono di percepirsi atopicamente dentro e fuori in un'immersione che si fa esperienza del *limen* tra concreto e simbolico. Ci si innesta nei territori della realtà atmosferica e si rimane in attesa, come a volersi dare il tempo di recuperare gli ingredienti dell'immaginazione. Se per gli artisti tutto questo risuona come un processo volto a recuperare un metodo, per gli spettatori diventa mezzo per la messa a punto di un'utopia della vivibilità fatta di rinnovata attenzione e di 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 (Gallese, Morelli, 2024: 213).



178

Il lavoro dell'attore consiste dunque nell'abitare e irradiare atmosfere condivise, diventando un ponte tra la dimensione soggettiva e quella collettiva. Ogni ambiente possiede una propria atmosfera: una strada, una stanza, una cattedrale, un bosco, una piazza. L'attore deve imparare a ascoltarle come si ascolta una musica, affinando progressivamente la propria sensibilità. Il teatro open air si configura così come un laboratorio di co-costituzione del mondo, in cui le modalità di percezione, azione e relazione vengono temporaneamente riconfigurate. Il paesaggio performativo emerge dall'intreccio tra atmosfera, azione attoriale e partecipazione dello spettatore, generando un'esperienza che si radica nella vita quotidiana e ne trasforma la percezione.

Casi di studio: Stromboli e Gombola

Questi tre piani - estetico, cognitivo e teatrale - si incontrano nei due casi di studio de La Festa del Teatro Eco Logico di Stromboli (Messina) e del Festival Trasparenze nella sua più recente sessione del Borgo di Gombola (Modena), che scelgono il paesaggio come interlocutore di una drammaturgia spaziale in continua emersione. Entrambi i festival permettono di verificare concretamente le categorie teoriche fin qui introdotte: l'atmosfera come realtà semi-oggettiva, le affordances come possibilità d'azione offerte dall'ambiente e il campo pre-individuale come dimensione relazionale entro cui soggettività e spazio si co-costituiscono. Pur condividendo una concezione del teatro come pratica situata, essi declinano tali categorie in forme differenti: prevalentemente naturale a Stromboli, prevalentemente storico-comunitaria a Gombola.

Partiamo, anzitutto, dalla *Festa del Teatro Eco Logico a Stromboli*²: qui l'atmosfera è determinata dall'isola stessa: dal vulcano, dal mare, dal vento, dalla luce. Gli artisti non

² La Festa di Teatro Eco Logico di Stromboli, fondata nel 2013 e ospitata sull'isola di Stromboli (Isole Eolie), è un festival di teatro site-specific che promuove pratiche performative sostenibili,

possono dominarla ma solo tentare d'entrare in dialogo con essa. Ogni performance è irripetibile, perché condizionata dalle forze naturali. L'attore non deve creare un artificio ma solo lasciare che la natura agisca come co-attore; lo spettatore, immerso nello stesso paesaggio, vive un'esperienza patica in cui percezione e ambiente si fondono: è la natura a generare nuove possibilità di senso. In questa prospettiva, il paesaggio non costituisce un semplice sfondo scenografico, ma un insieme di affordances che orientano continuamente l'azione performativa. Il vento, la luce mutevole, il rumore del mare o l'attività del vulcano non determinano in modo meccanico il comportamento degli attori, ma aprono un ventaglio di possibilità percettive e motorie che vengono continuamente negoziate durante la performance. L'atmosfera assume così il carattere di una realtà semi-oggettiva: non è una semplice proiezione soggettiva degli interpreti né una proprietà esclusivamente fisica dell'ambiente, ma emerge dalla relazione dinamica tra corpi, spazio e condizioni naturali.



179

Un caso diverso e altrettanto significativo è quello del *Festival Trasparenze a Gombola*³: qui l'elemento centrale non è la potenza primordiale del vulcano, ma la trama sociale e comunitaria di un borgo appenninico. L'atmosfera nasce dall'incontro tra le architetture, le storie degli abitanti, le memorie sedimentate nei luoghi. È un paesaggio culturale che il teatro riattiva, trasformandolo in esperienza estetica e rituale. Le *affordances*, in questo caso, non sono quelle naturali, ma quelle comunitarie: l'uso collettivo degli spazi, la possibilità di reinventare la quotidianità, la costruzione di un rito che riunisce abitanti e spettatori. Le possibilità d'azione offerte dal contesto derivano infatti dalla memoria condivisa dei luoghi, dalle pratiche sociali sedimentate e dalle relazioni che il festival riattiva. Le case, le piazze, i sentieri e gli spazi del borgo cessano di essere elementi funzionali della vita quotidiana e diventano dispositivi performativi che invitano abitanti e spettatori a nuove modalità di partecipazione. Anche in questo caso l'atmosfera si configura come fenomeno semi-oggettivo: essa non appartiene esclusivamente ai singoli individui, ma si costituisce nell'interazione tra spazio costruito, memoria collettiva e presenza corporea dei partecipanti. Il teatro diventa qui un dispositivo di rigenerazione, che restituisce vitalità a spazi marginali e produce nuove forme di comunità.

In entrambi i casi, il teatro mostra di non essere solo rappresentazione, ma pratica di ricomposizione e di ricognizione del mondo. Non è lo sfondo a fare da cornice

realizzate "a spina staccata", valorizzando la relazione tra artisti, pubblico e paesaggio vulcanico. L'ultima edizione, l'undicesima, si è svolta dal 21 al 30 giugno 2026.

Sito ufficiale: <https://www.festaditeatroecologico.com/> (ultima consultazione: 11 luglio 2026).

³ Il Trasparenze Festival, progetto ideato dal Teatro dei Venti e realizzato a Gombola (Polinago, MO), è un festival di teatro, danza, circo e musica che si configura come laboratorio culturale e sociale in relazione con il paesaggio appenninico e le comunità locali. L'edizione 2025 (XIII edizione) si è svolta dal 24 luglio al 3 agosto 2025, articolandosi in spettacoli, residenze artistiche e pratiche partecipative diffuse nel borgo di Gombola.

Sito ufficiale: <https://www.trasparenzefestival.it/> (ultima consultazione: 11 luglio 2026).

neutra, ma il paesaggio stesso che trasforma la percezione, il gesto, la memoria e, in definitiva, la vita quotidiana di chi partecipa. Proprio questa trasformazione consente di leggere i due festival anche attraverso la categoria del campo pre-individuale: prima ancora che si definiscano i ruoli di attore e spettatore, si costituisce un piano condiviso di affetti, percezioni e possibilità d'azione che rende possibile l'esperienza teatrale. La soggettività non precede l'incontro con il luogo, ma emerge progressivamente dall'immersione in questo campo relazionale. È in questo intreccio - tra filosofia delle atmosfere, pedagogia dell'attore e prospettiva embodied delle scienze cognitive - che possiamo cogliere il valore politico ed estetico del teatro contemporaneo open air: un laboratorio di vivibilità, un luogo in cui si immaginano e si sperimentano nuove forme di stare insieme, nuove possibilità di esistenza condivisa.

A Stromboli, la *Festa del Teatro Eco Logico* ha dimostrato come il teatro possa diventare una meta-struttura viva, capace di unire attore/spettatore/ambiente in un unico organismo. Le eruzioni del vulcano, il vento, le nuvole e la luce naturale non sono elementi secondari, ma vere e proprie forze drammaturgiche, che guidano la percezione corporea e sensoriale. Questi elementi naturali funzionano come affordances ambientali che modulano continuamente l'azione scenica e impediscono qualsiasi fissazione preventiva della drammaturgia: la performance prende forma nell'interazione costante con il contesto, mostrando come il significato emerga dall'accoppiamento dinamico tra corpo e ambiente.



Come ricorda Giuseppe Semeraro: «Ritengo di essere stato molto fortunato... davanti ai miei occhi avevo la natura nel suo manifestarsi più potente... Guardavo le nuvole muoversi nel cielo, avvatarsi, formarsi dentro e fuori di loro... 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... Poi, mi sentivo anch'io un vulcano... L'attore... ha la possibilità - come diceva Carmelo Bene - di de/pensarsi, di non essere più pensiero ma azione, di diventare organico».

Qui l'atmosfera non è sfondo, ma diventa struttura: un campo emotivo e sensoriale che modula ogni gesto, ogni parola e ogni ascolto, trasformando l'attore in un recettore sensibile, capace di captare e amplificare le energie del luogo e del pubblico. È precisamente in questa dimensione relazionale che si manifesta il carattere semi-oggettivo dell'atmosfera: essa precede e orienta l'esperienza individuale senza essere riducibile né all'ambiente fisico né alla soggettività dell'interprete. La pratica dell'improvvisazione e l'accoglienza del grottesco diventano strumenti essenziali, permettendo di integrare imprevisto, bellezza e pericolo in un unico paesaggio performativo.

Il *Festival trasparenze a Gombola*, a sua volta, mostra un aspetto complementare: la memoria del luogo e la partecipazione comunitaria diventano materia drammaturgica. Nel laboratorio residenziale *Andar a Vågg* e nello spettacolo *Le opere e i giorni* la relazione con il borgo, le querce, il bosco, il tramonto e la stessa salita che conduce al paese diventano parte integrante della narrazione scenica. Gli abitanti stessi partecipano come attori-cittadini, costruendo e condividendo la performance in maniera collettiva. In questo caso il campo pre-individuale coincide con il patrimonio

di relazioni, pratiche e memorie che precede i singoli partecipanti e che rende possibile la costruzione condivisa dell'evento performativo. L'identità dei partecipanti si forma attraverso il coinvolgimento in questa trama relazionale piuttosto che attraverso ruoli predefiniti. Una partecipante racconta: «Tu non sai dove andrai a finire... Quanto al dialetto - vero legame con le origini della lingua - è stata una scoperta straordinaria. Ho ritrovato un linguaggio che avevo completamente dimenticato...».

E Stefano Tè, direttore artistico del Teatro dei Venti e del Festival, sottolinea la centralità dell'incontro e della responsabilità condivisa: «Bisogna scegliere di aprirsi all'incontro per accedere a queste pietre arroccate... Allora, il teatro non è tanto un luogo di spettacolo, quanto di relazione, di comunità (...) 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... La sua responsabilità è calare la maschera pubblicamente e stare al gioco».



181

Così, se a Stromboli il paesaggio naturale diventa forza drammaturgica, a Gombola è la comunità stessa, con la sua memoria e la sua lingua, a farsi scena: in entrambi i casi, il teatro non rappresenta soltanto, ma si traduce in esperienza incarnata, condivisa e trasformativa. I due casi di studio mostrano come il teatro open air contemporaneo possa configurarsi come pratica integrata di estetica, cognizione e vita. L'azione scenica nasce dall'incontro dinamico tra attore, spettatore e ambiente; le affordances costituiscono il sistema di possibilità offerte dal paesaggio, l'atmosfera rappresenta il medium relazionale che organizza l'esperienza percettiva, mentre il campo pre-individuale descrive quel livello originario di relazioni e affetti da cui emergono identità, azioni e significati condivisi. Il paesaggio diventa così co-autore della performance.

L'atmosfera non è qualcosa che si aggiunge al mondo: è il mondo in quanto realtà della mescolanza all'interno del quale tutto respira. Se le scienze naturali non considerano l'immersione e la mescolanza come la vera natura del cosmo, le scienze umane si ostinano a intenderla, assieme al clima, in parte come un fatto puramente naturale, e dunque escluso dal loro dominio, in parte come una realtà puramente umana o un fatto soltanto estetico, che ha dunque perduto ogni rapporto con tutto ciò che rileva del mondo umano.

L'atmosfera non è qualcosa che si aggiunge al mondo: è il mondo in quanto realtà della mescolanza all'interno del quale tutto respira. Se le scienze naturali non considerano l'immersione e la mescolanza come la vera natura del cosmo, le scienze umane si ostinano a intenderla, assieme al clima, in parte come un fatto puramente naturale, e dunque escluso dal loro dominio, in parte come una realtà puramente umana o un fatto soltanto estetico, che ha dunque perduto ogni rapporto con tutto ciò che rileva del mondo umano (Coccia, 2022: 82).

Bibliografia:

- Balázs, B. (1924), *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien-Leipzig, Deutsch-Österreichisches Verlag. Trad. it. parziale in Antonio Somaini, «Il mondo nel colorito di un temperamento. Cinema ed estetica delle atmosfere», in *Fata Morgana*, 1, 2007.
- Baumgarten, A. G. (2000), *L'estetica*, a cura di Salvatore Tedesco, trad. di Francesca Caparrotta, Andrea Li Vigni e Salvatore Tedesco, Palermo, Aesthetica Edizioni.
- Böhme, G. (2010), *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.
- Čechov, M. (2001), *La tecnica dell'attore. Come lavorare sul personaggio*, Roma, Dino Audino.
- Coccia, E. (2022), *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, Bologna, Il Mulino.
- Crisafulli, F. (2015), *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*, Berlino, ArtDigiland LTD.
- Cruciani, F. (1992), *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza.
- De Certeau, M. (2010), *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Durand, G. (1960), *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Roma-Bari, Laterza.
- Ejzenštejn, S. (1981), *La natura non indifferente*, a cura di Pietro Montani, Venezia, Marsilio.
- Gallese, V., Morelli, U. (2024), *Cosa significa essere umani? Corpo, cervello e relazione per vivere nel presente*, Milano, Raffaello Cortina.
- Gibson, J. J. (1999), *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (1979), Bologna, Il Mulino.
- Griffero, T. (2017), *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Roma-Bari, Laterza.
- Grotowski, J. (1970), *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni.
- Guarino, R. (2022), «Ambiente urbano, spazi della performance. Un'esperienza fondativa: l'estate romana di Renato Nicolini (1976-1985)», in Ilaria Riccioni (a cura di), *Teatri e sfera pubblica nella società globalizzata e digitalizzata*, Milano, Guerini Scientifica.





- Jullien, F. (2017), *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, Milano-Udine, Mimesis.
- Maffesoli, M. (1985), *Elogio della ragione sensibile*, Milano, SE.
- Marzo, P. (2025), *La creatività come metodo sociologico*, Milano-Udine, Mimesis.
- Maturana, H., Varela, F. (1992), *L'albero della conoscenza*, trad. it. di G. Melone, Milano, Garzanti.
- Mejerchol'd, V. (2015), *Sul Teatro. Scritti 1907-1912. Il testo della rivoluzione teatrale*, Roma, Dino Audino.
- Minasi, C. (2023), «L'extraquotidiano nel quotidiano. L'esempio della Festa del Teatro Ecologico di Stromboli "alla luce del sole e l'altre stelle"», in *Mantichora*, 13.
- Morelli, U. (2011), *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Scabia, G. (1997), «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*, Roma, Bulzoni.
- Schmitz, H. (2011), *Nuova fenomenologia. Un'introduzione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni.
- Simmel, G. (2006), *Saggi sul paesaggio*, a cura di Monica Sassatelli, Roma, Armando Editore.
- Sofia, G. (2011), «Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su Teatro e neurofenomenologia», in Clelia Falletti, Gabriele Sofia (a cura di), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, Roma, Editoria e Spettacolo.
- Sofia, G. (2013), *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*, Roma, Bulzoni.
- Taviani, F. (2002), «A parte il teatro. Riflessioni di un teatrologo sul paesaggio», in *Paesaggio: pratiche, linguaggi, mondi*, Reggio Emilia, Diabasis.
- Turner, V. (1993), *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino.
- Varela, F. J., Thompson, E., Rosch, E. (1992), *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Milano, Feltrinelli.

Cristiana Minasi
Atmosfere in scena. Attore, paesaggio e azione efficace

Sitografia:

www.festaditeatroecologico.com
www.trasparenzefestival.it



184

Cristiana Minasi
Atmosfere in scena. Attore, paesaggio e azione efficace



185
