



Roberta Gandolfi

## **Dilatare la presenza del vivente: etiche ed estetiche dell'azione teatrale**



### **Abstract**

Il saggio mette in prospettiva le ricerche performative negli ambienti naturali rispetto alla sperimentazione teatrale contemporanea tout court. Nella prima parte, l'endiadi città e campagna viene assunta come utile concetto-chiave per interrogare le diversificate strategie dell'azione teatrale odierna, fra locale e globale. La seconda parte intende mettere a fuoco dispositivi e modi di operare che sottendono alle estetiche delle ricerche teatrali nel paesaggio: la dilatazione percettiva del vivente è perseguita attraverso strategie narrative, registiche, o legate alla qualità della presenza e dell'azione corporea.

This essay looks at the path of theatres in natural environments within the more general context of experimentation in contemporary theatre. The hendiadys 'city and country' is assumed, in the first part, to question how they place themselves in the complex dynamics of the local and the global. The second part focuses on those devices that underpin their aesthetics: their strategies for expanding the perception of the living, beyond the human, sweep from the narrative level, to the *mise-en-scène*, to the level of corporeal presence.



I teatri che agiscono in ambiente naturale sono, tutti, teatri di ricerca, nel senso che questa espressione ha assunto lungo la civiltà teatrale del XX° secolo: si pongono al di fuori del circuito maggiore del mercato teatrale e sono votati a una esplorazione artistica dei propri linguaggi e registri espressivi, a una interrogazione performativa del mondo e del reale. Il campo di azione da loro prescelto è quello degli spazi aperti, è l'indagine sul 'luogo', sul paesaggio, sul vivente, che si apre anche oltre l'umano. Altrove ho proposto una presentazione e storicizzazione di tali pratiche teatrali (Gandolfi 2012) mentre in questa occasione, facendo ampio riferimento alle preziose testimonianze che compongono la prima parte del dossier (altrettante storie o autopresentazioni), intendo piuttosto iniziare a problematizzare le logiche che sottendono ai loro modi di operare, rispetto alla lunga durata della storia teatrale e rispetto ad alcuni nodi di fondo del discorso culturale contemporaneo. I concetti-chiave che scelgo di approfondire sono due (fra i molti possibili): da un lato

indago il nesso città/campagna, per mettere a fuoco dove si svolgono e si collocano (materialmente e idealmente) queste pratiche teatrali; dall'altro interrogo la loro vocazione a dilatare, attraverso l'arte, la presenza del vivente.

## **Città e campagna**

La città e la campagna possono essere intese come entità culturali, come le due facce di una endiadi costitutiva delle culture occidentali, che rimandano a modi del vivere e produrre e a forme di convivenza sociale e di processualità artistica e culturale che sono nettamente differenziati, ma anche storicamente interdipendenti (ce lo insegna Raymond Williams nel suo classico studio del 1973, *The Country and the City*).

Vivendo questo binomio in epoca di globalizzazione, e scegliendo elettivamente a loro residenza e luogo di lavoro zone rurali o di provincia, i teatri che agiscono in ambiente naturale si schierano decisamente dalla parte del locale: non un locale inteso difensivamente come luogo natio ma piuttosto (come suggerisce Laura Menatti in altre pagine di questo dossier) interpretato nella sua differenzialità e alterità: un locale che va abitato, esplorato, studiato, sviluppandovi un senso di appartenenza, e avendo la presunzione di riuscire, artisticamente, a captare e magari risvegliare il suo *genius loci*. Le loro pratiche insediative e artistiche possono allora essere comprese come “atti territorializzanti” (Menatti, *infra*, p....) legati a un'etica dell'abitare che rivela una forte sensibilità al discorso contemporaneo legato alla sostenibilità ambientale e alla cultura della responsabilità.

Le strategie di questi teatri sono diverse da quelle del grande teatro di regia contemporaneo che ha incorporato e accettato la sfida del cosmopolitismo e della globalizzazione, facendone il perno della propria progettualità artistica: si pensi ad esempio al ciclo della *Tragedia Endogonidia*, realizzato nei primi anni Duemila dalla Societas Raffaello Sanzio, grazie ai fondi della Comunità Europea, con nove episodi pensati in esclusiva per e in altrettante capitali europee; si pensi, nei decenni precedenti, alla peripezia creativa del Tanztheater Wuppertal di Pina Bausch per le metropoli del mondo – da Palermo a Madrid, da Lisbona a Hong Kong – alle quali ha dedicato altrettante coreografie. I teatri che agiscono in ambiente naturale sono invece interessati a tutto ciò che alla globalizzazione resiste, sono interessati alla cultura del vivente nel suo radicamento in territori molto diversi l'uno dall'altro per storia, per geografia, per memoria.

Occorre però subito dire che nella cultura e nella prassi teatrale contemporanea il binomio città/campagna non è per forza contrappositivo: le grandi esperienze prima

citare per l'orientamento cosmopolita, la Societas Raffaello Sanzio e il Tanztheater Wuppertal, hanno scelto in realtà come propria base operativa luoghi di margine e di provincia, due piccole cittadine europee (rispettivamente Cesena e Wuppertal). Diremo allora, riprendendo le considerazioni di Franco Acquaviva (infra, p. 7) che tutto il teatro di ricerca pratica da tempo posture di marginalità e che la rivendicazione dei margini appartiene a una orgogliosa tradizione operativa del Novecento teatrale, che si protrae anche nel nuovo secolo.

Spingendo indietro lo sguardo, nella lunga durata della storia teatrale, vediamo che l'endiade città/campagna entra significativamente in gioco nella stratificata identità e memoria dell'arte teatrale. Da un lato il teatro è indissolubilmente legato alla *polis*: pensiamo a tutte le grandi epoche della drammaturgia e della scena occidentale, dalla Grecia antica, al Seicento francese, al Settecento goldoniano a Venezia; pensiamo, in epoca cronologicamente più vicina, al legame con le città e lo spirito civico che caratterizza nel secondo dopoguerra le politiche culturali europee, orientandole a promuovere il teatro come servizio pubblico (ne è un esempio la vicenda della fondazione degli Stabili in Italia, a partire dal Piccolo Teatro a Milano). D'altro lato, la memoria teatrale è anche antropologicamente radicata nel dionisiaco, nel rituale, nel calendario festivo delle società contadine, dalle feste agresti ai carnevali, e nel tempo ciclico dell'epico e del mito (come ci ricorda l'interessante analisi di Anna Bianchi, infra, pp. 79-90). Così il teatro nelle sue esperienze più alte non si è mai sottratto alle problematichità dell'endiade città/campagna, che a ben vedere riguardano il modo di declinare cultura popolare e cultura colta, oralità e scrittura, nomadismo e stanzialità. Per tutta l'Europa moderna, la micro-società degli attori (Meldolesi 1984) si è misurata con tali questioni, splendidamente tematizzate nel film che il Théâtre du Soleil ha dedicato a Molière (Mnouchkine 1978): vi si racconta epicamente come lo spirito violento e ribelle del Carnevale spinse il giovane Molière ad abbandonare gli studi e a unirsi a una compagnia di teatro; poi si narrano i quindici anni di nomadismo suo e dei suoi compagni per le campagne francesi, alla ricerca del popolare, e come in seguito, quando la compagnia approda alla polis (a Parigi e alla corte del Re Sole) la farsa si muti in commedia di costume e politica, e nascano i più celebri testi di Molière.

Significativamente, le traiettorie di vita di molti artisti dei teatri in ambiente naturale si svolgono lungo un vettore opposto a quello della micro-società attorica, la cui linea di elevazione e riscatto è sempre andata dalle piazze alle corti, dalla campagna alla città. Si leggano qui, in particolare, i racconti di Franco Acquaviva del Teatro delle Selve e di Stefano Pasquini e Paola Berselli, del Teatro delle Ariette: sono figli di un'altra epoca, sensibili al verbo ecologista, allergici al mercato dello spettacolo, forti di una elaborazione culturale che permette loro di non vivere la

marginalità come sconfitta (anche se essa rimane problematica e difficile, soprattutto per quanto riguarda la sostenibilità economica dei progetti artistici); i loro decentramenti teatrali contribuiscono attivamente a quel ripopolamento selettivo delle campagne che ha interrotto, negli ultimi decenni, lo spopolamento di massa del periodo precedente (quando si allargavano le periferie urbane dell'Italia industrializzata), trasformando alcune aree agresti e rurali in laboratori di sperimentazione sociale e culturale. Acquaviva, Pasquini e Berselli sono, nei riguardi della polis, coerentemente apocalittici, la loro è una «critica della città come luogo esclusivo di elaborazione di cultura» (Acquaviva, *infra*, p. 11) e il loro modo di percepire i nostri tempi coinvolge la sensazione del tramonto di una civiltà, quella urbana e metropolitana, appunto. Altri protagonisti dei teatri ambiente naturale hanno un rapporto meno contrappositivo con la dimensione urbana, vivono biograficamente e artisticamente una simultaneità di ruoli che permette loro di stare contemporaneamente fra città e campagna, fra studio chiuso e spazio aperto, nei luoghi (urbani) del conflitto e in quelli (agresti) della ricerca di armonia; praticano un nomadismo dello spirito che rifiuta di fissarsi, come nel caso di Giuliano Scabia, il cui lungo ciclo teatrale, drammatico e narrativo incentrato e ambientato negli spazi aperti si chiama, non a caso, *Teatro Vagante* (cfr. Marchiori 2009).

Quali che siano i modi in cui, biograficamente e artisticamente, questi teatranti interpretano l'endiadi città/campagna (evidenziandone o articolandone le fratture) tutti hanno in comune uno scarto sostanzioso rispetto alla tradizione teatrale. Città e campagna non sono solo più questione di residenza, di pubblico, di generi e registri espressivi, di modi di produzione, ma diventano esse stesse *tema* della ricerca teatrale: il teatro diventa lo strumento privilegiato di una interrogazione sul 'senso del luogo' (come ha bene evidenziato Guarino 2008) e, nei casi qui presi in considerazione, sul senso del paesaggio. In altre parole, se l'arte teatrale è dedicata primariamente, nella bella formulazione di Bertolt Brecht, a raffigurare 'le forme della convivenza umana', i teatri in ambiente naturale – i teatri protesi verso l'aperto, il paesaggio, la natura- dilatano il loro oggetto e estendono la presenza del vivente oltre l'umano, verso il creato.

## Dilatare la presenza del vivente

Essere nella natura con un progetto teatrale significa aprirsi tanto al rapporto diretto con gli elementi naturali quanto al dialogo con chi in modo profondo e creativo si è posto la nostra stessa domanda: cosa ho a che fare io con gli altri esseri viventi e questo come si connette alla mia ricerca di libertà?  
(Sista Bramini, *infra*, p. 3)

1. I teatranti che agiscono in ambiente naturale hanno un rapporto stretto e intenso con la cultura e l'elaborazione intellettuale. Essi stessi autori, narratori, studiosi (Scabia, Lorenzoni, Bramini, Acquaviva), il loro lavoro creativo si intreccia a fondo con istanze della conoscenza e dell'azione critica contemporanea, volte a dilatare il nostro modo di intendere il vivente. Sono ricorrenti i riferimenti a impostazioni critiche che si volgono al creato con approccio olistico, quali gli studi di Gregory Bateson (Bateson 1983 e 1984) e quelli di James Hillmann, in particolare i suoi contributi sull'*anima mundi* (Hillmann 1983 e 2002). È insomma una sensibilità ecologica e ambientale che nutre la loro tensione etica (cfr. a questo proposito anche Bianchi 2008/2009, cap. 7, pp. 77-84); alcuni di loro praticano una decisa militanza ecologista e vi connettono la loro sperimentazione artistica, poiché, come ha scritto Franco Lorenzoni richiamando l'operato di Alexander Langer,

La costruzione di una cultura della *conversione ecologica* ha bisogno di apporti diversi da parte di coloro che lavorano nel campo dell'arte, dell'artigianato creativo, dell'impegno sociale, di tutti coloro che sperimentano frammenti di produzione, commercio e stili di vita alternativi, di tutti coloro che ci possono aiutare a immaginare un mondo diverso (Cappelli e Lorenzoni 2002; il corsivo è nel testo).

Moltissime sono le loro collaborazioni a progetti di educazione e sensibilizzazione ambientale: dalle Scuole Verdi, i villaggi educativi e i campi scuola nella natura nati a Cenci e dintorni (Lorenzoni è maestro elementare oltre che artista del teatro, e in lui la sensibilità ambientalista si connette con la militanza nel Movimento di Cooperazione Educativa) fino alle azioni rituali e performative quali *// terzo passo*, lo spettacolo *site-specific* ideato da Zambon e Bramini per il Parco Nord di Milano (*infra*, p...), i teatri in ambiente naturale dispiegano tutto un insieme di iniziative a sensibilità ecologica, che mostrano in essere una "cultura della responsabilità" (Pozzati e Palmeri 2007) verso i luoghi naturali, i territori e i paesaggi. Si tratta di una impostazione cogente rispetto alle maniere più avanzate di concepire e abitare il paesaggio, anche in termini di codificazione legislativa: in altre pagine di questo dossier si richiamano il testo e i contenuti della Convenzione Europea del

Paesaggio siglata nel 2000 a Firenze (infra, p. 149 e pp. 182-183) e Laura Menatti ci ricorda come questo importante documento indirizzi a «sviluppare una cittadinanza attiva, con buone pratiche di amministrazione e gestione del paesaggio, consapevoli della stratificazione differenziale di ogni luogo, attuando politiche di sensibilizzazione e formazione *ad hoc*» (infra, p. 150). I teatri in ambiente naturale, investendo di senso e di immaginario il paesaggio, con azioni e progetti creativi locali e mirati, contribuiscono da un territorio impensato, quello dell'arte, a tali intenti di indirizzo.

## 2. Come intendono e agiscono, questi teatri, l'incontro con la natura?

Le modalità sono molteplici e non univoche. In termini generali (e tenendo a mente tutte le esperienze e le testimonianze presenti in questo dossier) l'incontro con la natura riguarda, da un lato, il lavoro degli attori e dei performer, e, dall'altro, l'effetto percettivo che si vuole produrre nei partecipanti agli spettacoli, ai laboratori, alle camminate. Nell'uno e nell'altro caso – l'esperienza dei performer e quella degli spettatori – è come se il cerchio d'attenzione del dispositivo teatrale, che viene classicamente concentrato e condensato per via di scrittura scenica – e questo può avvenire in mille modi, dai più complessi agli infinitamente semplici, come la fonte luminosa che sperimentava Stanislavskij alla sua scuola, o ancora il tappeto onnipresente nel teatro di Peter Brook – si aprisse e dilatasse a includere lo spazio intorno, che è vibrante, risonante e vivente. I teatri in ambiente naturale sviluppano così l'arte del percepire in maniera intensa e peculiare – itinerante, immersiva, sensoriale, olfattiva e tattile, oltre che classicamente uditiva e visiva – favorendo ascolto e empatia e relazione con l'ambiente naturale (come spiegano egregiamente Sista Bramini e Rita Messori nei loro contributi a questo dossier).

La dinamica del cerchio d'attenzione, è importante sottolinearlo, non viene abolita né dissolta ma viene invece modulata secondo prospettive più espanse di quanto avviene solitamente sulla scena teatrale, ispirate all'organicità e ai ritmi del vivente; in altre parole, non vi è rinuncia alla costruzione scenica, direi anzi che la sapienza del teatro nella invenzione di efficaci dispositivi spazio-temporali viene reinvestita sperimentalmente negli spazi aperti, per ritagliarvi uno spazio-tempo artificiale che non si contrappone al continuum del reale (come succede tradizionalmente a teatro) ma costruisce con esso relazione, intensificandone la percezione estetica: come ho scritto altrove, «lo spazio (naturale) non è più solo messo in cornice, delimitato a indicare una netta separazione fra realtà e finzione, ma rimanda anche alla sua percettibilità, alla sua materialità in quanto parte reale del mondo» (Gandolfi 2012, pp. 214-215). Le modalità creative della performance in ambiente naturale ci possono aiutare a pensare il teatro non come arte (in definitiva

statica) della messa in forma tridimensionale del testo, arte della scrittura scenica, ma piuttosto come arte dinamica che lavora con la temporalità del vivente.

Non solo il dispositivo spazio-temporale del cerchio di attenzione, ma anche tutti gli altri registri espressivi utilizzati, come il racconto, il canto, la musica, l'immaginario poetico e la performance attorica, sono orientati a questo *connettere* l'azione simbolica con il paesaggio e l'ambiente circostante. Risuona fortemente in alcune esperienze (O Thiasos TeatroNatura) la sensibilità simbolista verso la percezione sinestetica del reale; ci si muove comunque oggi, generalmente, oltre la ricerca di un suggestivo sfondo per l'azione teatrale, e invece verso una intensificazione percettiva dell'ambiente, a un doppio livello: nella sua metaforicità ma anche nella sua matericità. Nelle azioni teatrali delle Ariette, ad esempio, è evidente, fin dalla documentazione fotografica (infra, fig.1, p.46, fig. 2, p. 48, fig. 3, p. 50), il *continuum* metonimico con l'ambiente circostante, la ricerca di transività con la matericità del vivente: il cibo, la terra, gli animali... Tenendo presente questa costruzione di relazione al mondo vegetale e animale, e considerando l'aspetto rituale dell'azione nella/con la natura e con i partecipanti/spettatori (Bianchi, infra, pp. 88-90, ma cfr. anche Cecchi, infra, p. 37, a proposito de *Il respiro del fiume*, e Pasquini e Berselli, infra, pp. 47-48, a proposito de *L'estate.fine*), potremmo guardare a molte pratiche dei teatri in ambiente naturale secondo la prospettiva dell'estetica relazionale (Bourriaud 2010): offrire al corpo sociale esperienze di convivialità, incontro e relazione - con l'ambiente, gli animali, i propri simili - alternative e inusuali rispetto a quelle a disposizione nel mercato dell'intrattenimento.

La dimensione narrativa riveste particolare importanza e a volte può essere il fulcro di queste esperienze, come nel ciclo del *Teatro Vagante* di Scabia (un caso a parte fra le pratiche qui descritte, perché meno direttamente finalizzato alla intensificazione della percezione ambientale e invece orientato alla messa in vita, negli spazi aperti, di una ricezione organica e incarnata della poesia: cfr. il saggio di Gasparini in altre pagine di questo dossier), e comunque la dimensione narrativa detta e scandisce la drammaturgia spettacolare secondo toni evocativi o fiabeschi, mitici o drammatici, documentali o autobiografici che orientano e predispongono secondo diverse strategie la "percezione narrativa dello spazio" (Iacoli 2008). Le poetiche teatrali investono l'ambiente naturale di tutta una gamma di esperienze percettive, dalla sintonia allo straniamento, dall'armonia alla nostalgia, dalla epifania alla resistenza. In alcuni casi si punta a risvegliare uno stato fusionale di compartecipazione con l'ambiente circostante (come in molte sperimentazioni praticate alla casa-laboratorio di Cenci, come negli spettacoli di Sista Bramini); altre volte si mette in opera una intensificazione percettiva dell'alterità del vivente

attraverso lo straniamento intelligente del pensiero (come in molti testi e lavori di Lorenza Zambon). Un'analisi a parte richiede tutto l'opera di Pina Bausch, che muove da prospettive diverse dai teatri in ambiente naturale: è una degli artisti che ha dilatato la presenza del vivente portandolo *dentro* ai teatri, poiché ha invaso a più riprese gli spazi scenici tradizionali con l'acqua, la terra, i petali di rosa, le foglie secche; nel suo unico film, girato in spazi aperti, guarda con pessimismo il modo umano di abitare e attraversare l'aperto, articolando poeticamente e metaforicamente un sentimento tutto moderno di sfasatura e inadeguatezza nella relazione della persona alla natura (cfr. qui il saggio che Romanini dedica a *Die Klage der Kaiserin*).

3. Vorrei terminare il mio intervento con qualche veloce riflessione sull'animale e la dimensione dell'animalità che popola gli spettacoli e l'immaginario dei teatri in ambiente naturale. Negli anni '70, da precursore, Giuliano Scabia portava in giro con i suoi studenti, per gli Appennini tosco-emiliani, un personaggio di animale, il gorilla quadrumano (un pupazzo gigante su carretto che girava di borgo in borgo); Sista Bramini, in alcune sue narrazioni teatrali tratte da *Le Metamorfosi* di Ovidio, racconta e agisce trasformazioni in animali, e le sue attrici conducono il loro training negli spazi aperti alla ricerca della loro 'natura animale'; Lorenza Zambon ci parla di 'corpo selvatico' (infra p. 66); Stefano Pasquini e Paola Berselli, delle Ariette, ci fanno accomodare nella loro stalla e qui, nel corso dello spettacolo, vi introducono anche le proprie pecore, le oche e le anatre (infra, fig. 3, p.50); il Teatro delle Selve ha al suo attivo produzioni come *Neranube, favola ecologica per due attrici, un asino e una gallina* (2011).

Queste differenziate strategie richiamano, ma non coincidono con la presenza animale che è ricorrente nel teatro post-modernista e post-drammatico (pensiamo, per restare alle sperimentazioni italiane, ai cani in scena in *Genesis* della Societas Raffaello Sanzio, e nel terzo context del ciclo *Syrma Antigones* dei Motus, *Iovadovia*). L'animale in scena in tali lavori è perturbante, disturba e interroga lo statuto finzionale del teatro e sfida le sue logiche serrate di scrittura scenica introducendovi l'orizzonte della casualità e della imprevedibilità; l'animale è spesso – materialmente e metaforicamente - portatore di inquietudine o di un sentimento di minaccia. Tutt'altro che inquietante, più organica e legata alla dilatazione percettiva del vivente, appare la presenza scenica degli animali nelle ricerche teatrali in oggetto; ad esempio *Lo Zoo sentimentale* delle Ariette suggerisce già dal titolo l'intenzione di investire la relazione quotidiana degli attori con i loro animali di poesia, affettività e ironia.

Un discorso da approfondire riguarda la ricerca dell'animalità e del selvatico a livello dell'allenamento corporeo e percettivo degli attori, puntando a connettersi ai



ritmi e all'istintualità animale per dar vita a corpi metaforici, carichi di una potenza espressiva peculiare, dilatata, appunto, oltre l'umano (Bramini, *infra*, pp. 19, 27, 29). Tutt'altro che eccentrica nel contesto delle ricerche teatrali del secolo scorso, questa sperimentazione ha alle spalle alcune tradizioni, e in particolare la linea ultra-stanislavskijana che pone al centro le azioni fisiche perseguita da Grotowski, che si è intrecciata con l'indagine della performance negli ambienti naturali nella fase del Teatro delle Sorgenti (Bramini 1995), ma anche l'esplorazione di modalità transculturali di training attorico portate avanti negli anni Settanta da Peter Brook (un esito importante è *The Conference of the Birds*, lo spettacolo che la sua compagnia realizza nel 1979). Queste ricerche sull'allenamento attorico sono poi state passate in consegna alle successive generazioni di teatranti sia dai compagni di strada di Grotowski che da quelli di Brook (cfr. ad es. Tapa Soudana 2002). Si tratta di indagini non primariamente figurali (come succede a volte nei teatri post-drammatici, dove l'inquietante animalità è indossata a mò di maschera e icona: penso all'Arlecchino/scimpanzé del settimo episodio della *Tragedia Endogonidia* della Societas Raffaello Sanzio, *07-Roma*), che investono invece il corpo/psiche e il corpo/voce del performer e mettono alla prova la sua capacità di convogliare nel teatro processi di trasformazione in 'altro da sé', la capacità di metamorfosi per via di *embodiment*, di processi di incorporazione. Queste frontiere delle ricerche teatrali nel paesaggio, che entrando dentro alla natura mirano di fatto a un corpo '*emplaced*' (Menatti, *infra*, p. ..., citando Casey 1993) e tendono alla dilatazione verso il corpo animale non a livello narrativo ma propriamente corporeo, sono fra le più interessanti soprattutto in prospettiva antropologica, anche se spesso rimangono nascoste e interne ai segreti dei modi di operare dei teatri.

## **L'autrice**

Roberta Gandolfi è ricercatrice di Discipline dello Spettacolo presso l'Ateneo di Parma. I suoi campi di ricerca riguardano il teatro di regia, le pratiche sceniche contemporanee, gli intrecci fra storia del teatro e culture delle donne, temi sui quali ha pubblicato vari contributi apparsi in volume e su riviste specializzate, italiane e straniere (*Teatro e Storia*, *Culture Teatrali*, *Il castello di Elsinore*, *Hystrio*, *Art'O*, *Prove di drammaturgia*, *Ricerche di S/confine*, *European Journal of Women Studies*, *Registres...*). L'ultima sua monografia è *Un teatro attraversato dal mondo. Il Théâtre du Soleil, oggi* (con Silvia Bottiroli, Titivillus, Pisa 2012). Ai temi legati all'arte teatrale nella natura è dedicato anche il suo saggio 'Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi', nel volume a cura di Giulio Iacoli, *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine, 2012.

e-mail: robertapierangela.gandolfi@unipr.it

## **Riferimenti bibliografici**

Bateson, G 1983, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano.

Bateson, G 1984, *Mente e natura: un'unità necessaria*, Adelphi, Milano.

Bianchi, A 2008/2009, *L'arte del percepire: esperienze contemporanee di Teatro nella Natura in Italia*, tesi di laurea, Università degli Studi Parma.

Bourriaud, N 2010, *Estetica Relazionale*, Postmedia Books, Milano.

Cappelli, A, Lorenzoni, F 2002 (ed.) *La nave di Penelope. Educazione, teatro, natura ed ecologia sociale: 20 anni di esperienze della casa-laboratorio di Cenci*, Giunti, Firenze.

Gandolfi, R 2012, 'Teatri e paesaggi: orizzonti contemporanei, fra teoria e prassi', in Iacoli G (ed), *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Mimesis, Milano-Udine.

Guarino, R 2008, *Teatri, luoghi, città*, Officina, Roma.

Hillman, J 1983, *Intervista su amore, anima e psiche*, a cura di Marina Beer, Laterza, Roma-Bari.

Hillman, J 2002, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Milano, Adelphi.

Iacoli G 2008, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma.

Marchiori, F 2009 (ed.), *Il teatro Vagante di Giuliano Scabia*, Ubulibri, Milano.

Meldolesi, C 1984, 'La micro-società degli attori. Una storia di tre secoli e più', *Inchiesta*, n. 67, gennaio-giugno, pp. 102-111 (ora in *Teatro e Storia*, n. 2, 2010, pp. 85-109).

Mnouchkine, A 1978, *Molière*, film realizzato con il Théâtre du Soleil, scene Guy-Claude François, costumi Daniel Orgier, fotografia Bernard Zitzermann, musica originale René Clémencic, produzione Les Films du soleil et de la nuit, Claude Lelouch Films 13, Antenne 2 e Rai (ora in versione DVD Bel Air Classiques, 2004).

Pozzati, P, Palmeri, F 2007, *Verso una cultura della responsabilità*, Edizioni Ambiente, Milano.

Sudana, T 2002, 'Un teatro capace di leggere la volontà della natura', in Cappelli, A., Lorenzoni, F. 2002 (ed.) *La nave di Penelope. Educazione, teatro, natura ed ecologia sociale: 20 anni di esperienze della casa-laboratorio di Cenci*, Giunti, Firenze.

Williams R. 1973, *The Country and the City*, Chatto and Windus, London.